

Sonderdruck aus:

Edith Anna Kunz / Dominik Müller /
Markus Winkler (Hgg.)

Figurationen des Grotesken
in Goethes Werken

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Katharine Weder

Goethes Ballade *Der Totentanz* als Grotteske

In der Ballade *Der Totentanz* von 1813 variiert Goethe die Sage vom geraubten Totenhemd und der Verfolgung des Räubers.¹ Erzählt wird das Erlebnis eines Turmwächters, der um Mitternacht Zeuge wird, wie die Toten ihre Gräber verlassen, darauf ihre Totenhemden abwerfen, um freier tanzen zu können. Der Türmer lässt sich zum Diebstahl eines dieser Totenlaken hinreißen, was ihm fast zum Verhängnis wird. Kurz vor Ende der Geisterstunde fällt dem bestohlenen Gerippe der Diebstahl auf, worauf es das Hemd zurückzuholen versucht. Da die Turmtür durch Kreuze symbolisch geweiht ist, muss das Gerippe den Turm über die schnörkelreiche Turmfassade erklettern. Angesichts des näher kommenden Gerippes wirft der Türmer das Tuch hinunter, dieses verfängt sich aber an einem Zacken. Erst der Glockenschlag Eins befreit den Türmer aus seiner Todesangst, und mit dem Paukenschlag-Satz »Und unten zerschellt das Gerippe« (V. 49) kommen der nächtliche Ausflug des Skeletts, die Geisterstunde und auch das Gedicht zu einem jähen Ende.²

1. Zur Definition des Grottesken

In ihrem Artikel zum Stichwort »grottesk« im historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* geht Elisheva Rosen davon aus, dass »die visuelle Referenz für das Grotteske eine Vorrangstellung einnimmt«.³ Wortgeschichtlich lässt sich bekanntlich belegen, dass der Begriff der Grotteske

- 1 Goethes Werke werden im Folgenden grundsätzlich nach der sogen. »Frankfurter Ausgabe« (Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1985ff.; Sigle FA) zitiert, darin nicht enthaltene Texte nach der sogen. »Weimarer Ausgabe« (Sigle WA). Die künftig in Klammern beigefügten Verszahlen beziehen sich auf FA I, 2, S. 136f.
- 2 Zu dieser Inhaltsangabe vgl. auch Detlef Kremer: *Der Totentanz*, in: Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart, Weimar 1996, S. 342-346, hier S. 344.
- 3 Elisheva Rosen: *Grottesk*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2 (2001), S. 876-900, hier S. 895.

zunächst auf Phänomene der bildenden Kunst angewendet wurde, nämlich auf »eine Form antiker Ornamente, die bei Ausgrabungen in Rom (Domus aurea) gegen Ende des 15. Jh. und später auch an anderen Grabungsstätten Italiens entdeckt wurden.«⁴ Kennzeichnend für diese Grottenmalerei ist die Mischung von Menschen-, Tier- und Pflanzenformen. Auch bei der Ausweitung des Wortgebrauchs – beim Grotesken als ästhetischer Kategorie in nahezu allen Kunstformen – bleibt die visuelle Komponente dominant.

Definitionen des Grotesken ist bei aller Differenz die Bestimmung gemeinsam, es folge dem Prinzip »möglichst phantasievoller Kombination von Heterogenitäten: zwischen dem Ornamentalen und dem Monströsen, zwischen Grauen und Verspieltheit, zwischen Derbkomischem und Dämonischem.«⁵ Solche – die herkömmlichen kulturellen Normen- und Ordnungsmuster zersetzenden, gar manchmal Tabus verletzenden – Mischformen erzeugen Irritation, jenes »mit dem Lächeln gemischte Grauen«⁶ nach Wolfgang Kayser oder ein unwiderstehliches Gelächter nach Michail Bachtin⁷, um die beiden wirkungsmächtigsten Theoretiker des Grotesken im 20. Jahrhundert zu nennen. Jüngerer Definitionen zufolge ist die Gestaltung von Effekten, die zwischen Komik und Grauen oszillieren, für das Groteske charakteristisch.⁸ Demnach wird gerade ambivalent gehalten, was vorherrscht: Sei es das schrecklich-unheimliche, angsterzeugende Moment in Kaysers berühmter Bestimmung »das Groteske ist die entfremdete Welt«⁹,

4 Ebd., S. 880.

5 Rolf Haaser/Günter Oesterle: »Grotesk«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar, Berlin, New York 1997, S. 745-748, hier S. 745.

6 Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausgabe von 1957, mit einem Vorwort »Zur Intermedialität des Grotesken« und mit einer aktuellen Auswahlbibliographie zum Grotesken, Monströsen und zur Karikatur von Günter Oesterle, Tübingen 2004 (Stauffenburg Bibliothek; 1). Das Zitat S. 38.

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

8 Reto Sorg: Groteske, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar, Berlin, New York 1997, S. 748-753, hier S. 748.

9 Kayser: Das Groteske (Anm. 6), S. 198.

in welcher der Mensch letztlich tragisch orientierungslos sei. Oder sei es das lustvoll-komische, von Angst befreiende Moment, das Bachtins »grotesker Realismus« hervorhebt. Demgemäß spiegle sich im grotesken als dem unabgeschlossenen Körper das ständige Werden und Vergehen; mit dem Gelächter aber, das der unabgeschlossene Körper hervorrufe, werde diese Naturgegebenheit befürwortet.¹⁰ Das erwähnte Oszillieren zwischen Komik und Grauen erreicht das Grotteske »durch karikierende Übersteigerung, ja aggressive Deformation der Realität bis ins bedrohlich Fratzenhafte«.¹¹

2. Grotteske Körperlichkeit und grotesker Tanz der Toten

Nach Detlef Kremer hat Goethe seine Totentanz-Ballade »als Kontrastführung eingerichtet, die sich allgemein als Spannung von Komischem und Schauerlichem darstellt, eine Mischung aus gotischer Friedhofsszenerie und heiterem Spiel«.¹² Ohne dass der Begriff fällt, ist hier eben jenes Oszillieren zwischen Komik und Grauen beschrieben, welches das Grotteske als Effekt gestaltet. Kremer verweist dabei auf die spätere Parallelkonstellation der lemurischen Totengräber – also der nach altrömischer Vorstellung nächtlich umgehenden, böartigen Geister von Verstorbenen¹³ – im *Faust II*, die dort in einer Bühnenanweisung als »mit neckischen Gebärden grabend« (*Faust II*, vor V. 11531) charakterisiert werden. Einen Bezug zum Grottesken schafft auch die Gestalt der Lemuren, die Mephisto als »Aus Ligamenten und Gebein | Geflickte Halbnaturen« (*Faust II*, V. 11513f.) beschreibt. Der anatomische Fachbegriff der Ligamente bezeichnet sehnartige, bindegewebige Stränge insbesondere zur Verbindung der beweglichen Teile des Knochengerüsts.¹⁴ Diese heterogen zusammengesetzten »Halbnaturen« erinnern an das den Tuchräuber verfolgende Gerippe in Goethes Ballade, dessen Kletterbewegungen als »Langbeinigen Spinnen vergleichbar« (V. 42) beschrieben werden.¹⁵

10 Zu dieser knappen Rekapitulation vgl. auch Martin Hedinger/Roger W. Müller Farguell/Reto Sorg: Am Leitfaden des Grottesken. Zur Einleitung, *Colloquium Helveticum* 35 (2004), S. 11-18, hier S. 16.

11 Haaser/Oesterle: »Grottesk« (Anm. 5), S. 745.

12 Kremer: *Der Totentanz* (Anm. 2), S. 345.

13 Vgl. Albrecht Schönes Stellenkommentar, FA I, 7/2, S. 756.

14 Ebd. spricht Schöne von den Lemuren entsprechend als den »grotesken Halbnaturen«.

15 Diese Parallele auch bei Kremer: *Totentanz* (Anm. 2), S. 345.

Nicht nur wird hier ein menschliches Gerippe mit einem Tier verglichen und Heterogenes vermischt, sondern mit der Spinne ist überdies jenes Tier genannt, das dem menschlichen Auge als besonders unproportioniert erscheint.¹⁶ Durch die schwebende Betonung oder gar den gegenmetrischen Akzent auf der ersten Wortsilbe von ›langbeinig‹ wird unsere Aufmerksamkeit auf die unproportionierte Länge der Beine geradezu hingelenkt. Das bestohlene Gerippe ist in seiner grotesken Körperlichkeit kenntlich. Zugleich wird die gemessen an den menschlichen Fortbewegungsmöglichkeiten überdimensionierte Klettergeschwindigkeit des Gerippes betont. Das Tierische des Gerippes wird überdies durch das unpersönliche Pronomen »Es« (V. 41) unterstrichen.

Der Begriff der Halbnatur schließt eine groteske Vermischung des Organischen mit dem Mechanischen ein¹⁷; letzteres scheint in der Faust-Szene als mechanisch-marionettenhaftes Agieren der Gerippefiguren konkret zu werden.¹⁸ Die Totentanz-Ballade evoziert ein ähnliches Bild.¹⁹ Es geschieht eine eigentümliche Verlebendigung des Mechanischen und Toten, wenn sich die in Reih und Glied liegenden Gräber (vgl. V. 2) öffnen, ja »ein Grab und ein anderes [sich regt]« (V. 5) und die Toten verlebendigt werden in ihrem Tanz.

Die Verlebendigung von Mechanischem erzeugt auch in anderen Balladen Goethes einen grotesken Effekt, zu denken ist etwa an die *Wandlende Glocke* oder an den Besen im Gedicht *Der Zauberlehrling*.²⁰ Die groteske

16 Phänomenologisch gehören Spinnen zu den vom Grotesken bevorzugten Tieren, weil die Spinne als kriechendes Getier »in anderen, dem Menschen unzugänglichen Ordnungen« existiere. Kayser: *Das Groteske* (Anm. 6), S. 196.

17 Dazu ebd., S. 197f.

18 Vgl. den Eintrag »Halbnatur«, in: *Goethe-Wörterbuch*, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 4, Stuttgart, Berlin, Köln 1999, Sp. 631: »abwertend-verächtlich für die mechanisch-marionettenhaft agierenden Gerippefiguren in der Grablegungsszene«.

19 In Anspielung auf seine lange bildliche Tradition fasst Rosen insbesondere den Totentanz unter die »groteske[n] Bildmotive, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln«. Rosen: *Grotesk* (Anm. 3), S. 884.

20 Vgl. zur Veranschaulichung beispielsweise die Lithographien Ernst Barlachs, abgebildet in: Jürgen Doppelstein (Hg.): *Barlach und Goethe*, Leipzig 1997, S. 197 und S. 203-205.

Vermengung von Belebtem und Unbelebtem war bekanntlich besonders in der Schauerromantik beliebt, auf die Goethes Ballade sich beziehen lässt. In ihr wird nicht nur Totes verlebendigt, sondern es wird umgekehrt auch dem Lebendigen Leben entzogen²¹, wenn es heißt: »Der Türmer erlebicht« (V. 43). Und tatsächlich wird er ja vom Tod bedroht.²²

Aufschlussreich für Goethes Verständnis der grotesken Tanzbewegungen von Toten und ihrer ebenfalls grotesken Körperlichkeit ist der Aufsatz *Der Tänzerin Grab* von 1812, auf den Albrecht Schöne in seinem Faust-Kommentar hinweist.²³ Goethe beschreibt darin eine Lemuren-Darstellung auf dem Basrelief eines Grabes beim süditalienischen Cumae als Mittelstück eines dreiteiligen Zyklus. Das erste Relief veranschaulicht nach Goethe die Tanzende im Leben und das dritte zeigt sie in der »ewigen Schattenseligkeit«, während das Lemuren-Mittelstück die Tänzerin darstelle, »wie sie [...] in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, ihre Künste fortsetzt«.²⁴ Bedeutsam unter dem Gesichtspunkt des Grotesken wird nun das Folgende: Im Mittelstück werde der Bildhauer, so Goethe, Herr auch über »das Widerwärtige, das Abscheuliche«²⁵, nämlich mit einem »humoristischen Geniestreich«, »durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel, eine lemurische Posse, zwi-

-
- 21 Das Phänomen der Verlebendigung bzw. sein Gegenteil verbindet Kayser mit der Verfremdung, die für ihn bekanntlich zum Grotesken gehört: »Das Mechanische verfremdet sich, indem es Leben gewinnt, das Menschliche, wenn es sein Leben verliert.« *Das Groteske* (Anm. 6), S. 197.
- 22 Dies lässt sich verbinden mit dem Befund, im Gedicht vollziehe sich »eine chiasmatische Verkehrung der Raum- und Zeitbezüge. Die Nacht verwandelt sich zum Tag, der geschlossene Raum der Toten, die >Gräber in Lage< (V. 2) öffnen sich, die Toten werden lebendig und zwingen umgekehrt den lebenden Türmer, sich im geschlossenen Raum des Turmes zu verbergen, der leicht sein Grab hätte werden können.« Kremer: *Totentanz* (Anm. 2), S. 345.
- 23 Vgl. FA I, 7/2, S. 754-756 mit Verweis auf Abb. 12 ebd., und auf den Aufsatz *Der Tänzerin Grab*, in: WA I, 48, S. 143-150. Ergänzt durch Briefeinleitung und Beschluss unter dem Titel *Sendschreiben des Hrn. Geh. Rats v. Goethe, an den Hrn. Rat und Direktor Sickler, über dessen neunentdecktes griechisches Grabmal bei Cumä etc.*, in: FA I, 19, S. 603-608 und Abb. 14 a-c.
- 24 FA I, 19, S. 603, Z. 26f. und 29. In: WA I, 48, S. 143, Z. 11 heißt es noch, dass die Tänzerin »kümmerlich ihre Künste fortsetzt«.
- 25 FA I, 19, S. 605, Z. 33.

schen das Schöne und Erhabene, ein Fratzenhaftes hineingebildet wird.«²⁶ Wenn Kunst das Abscheuliche nicht ablehnen will, hat sie gemäß Goethe nur eine Möglichkeit: Die Kunst werde »nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt, wie denn ja Zeuxis sich über seine eigne, ins Häßlichste gebildete, Hekuba zu Tode gelacht haben soll.«²⁷ Nimmt man die gebräuchliche Redewendung des Totlachs wörtlich, sind das Komische und das Schreckliche, da Tödliche, kombiniert – also die Charakteristika des Grotesken. Goethe schlägt weiter vor, man solle sich »dieses gegenwärtige lemurische Scheusal« mit Muskeln, Haut und Gewändern ausgestattet denken, so werde »man eine von denen komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Colombine unser Leben lang zu ergötzen wußten.«²⁸ Die *Commedia dell'arte*, auf deren feste Typen Arlecchino und Colombina hier rekurriert wird, galt Carl Friedrich Flögel 1788 als Beispiel für das sogenannte »Groteskekomische«²⁹ und bildet dann auch einen Eckpfeiler von Bachtins Verankerung seiner Groteske-Theorie in der Volkskultur.

Die genannten Anhaltspunkte zum Grotesken im Aufsatz *Der Tänzerin Grab* – nämlich die zwischen Komik und Schauerlichem ambivalente »Posse«, das Totlachen und insbesondere das »Fratzenhafte« – lassen sich auf die Lemuren im *Faust II* wie auch auf die tanzenden Gerippe in Goethes Ballade übertragen. Übertragbar ist auch die Beschreibung der grotesken Tänzerin in Goethes Aufsatz:

Der Standfuß, der aufgestützte Arm, das angeschlossene Knie, Alles gibt den Ausdruck des Stationären, des Beweglichunbeweglichen; ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben,

26 FA I, 19, S. 606, Z. 20-24. Vgl. analog zum Ausdruck der »lemurischen Posse«: »jener lemurische Scherz«. FA I, 19, S. 608, Z. 23. Kayser grenzt bekanntlich das Groteske gegenüber dem Erhabenen und dem Komischen ab. Mit dem Erhabenen gemeinsam ist dem Grotesken, dass es das sinnliche Fassungsvermögen des Menschen übersteigt. Im Unterschied zum Erhabenen jedoch, das die sinnliche Erfahrung von Ohnmacht gegen die Gewissheit ethischer Überlegenheit des Subjekts eintauscht, fällt diese ethische »Verlässlichkeit unserer Weltorientierung« weg. Vgl. Günter Oesterle: Zur Intermedialität des Grotesken, in: Kayser: *Das Groteske* (Anm. 6), S. XIVf., mit Verweis auf die entsprechenden Stellen bei Kayser.

27 FA I, 19, S. 605, Z. 36-39.

28 Ebd., S. 606, Z. 7 und Z. 11-13.

29 Vgl. Carl Friedrich Flögel: *Geschichte des Groteskekomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, Liegnitz, Leipzig 1788, S. 28-66.

damit sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.³⁰

Durch die Kombination von Kontrasten (beweglich-unbeweglich) und heterogenen Elementen (Knochen, Muskeln, Sehnen) wird die groteske Körperlichkeit offenbar, die damit nur mehr einen grotesk-ungelenken Tanz ermöglicht. Entsprechend werden in Goethes Ballade die »Gebärden« der tanzenden nackten Gerippe ausdrücklich als »vertrackte« (V. 16), das heißt als verzerrte³¹, bezeichnet und damit als grotesk herausgestellt.³² Die im taghellen Mondlicht tanzenden Skelette sind nicht ohne Weiteres als die Menschen erkennbar, die sie einmal waren. Gegenüber ihrer ehemals realen Menschengestalt sind die Proportionen verschoben.

3. Die sechste Strophe als Arabeske

Unter dem Gesichtspunkt des Grotesken ist insbesondere die sechste Strophe von Goethes Totentanz-Ballade bedeutsam. Den schnörkelreichen »gotischen Zierat« (V. 38) kann man auf jene Stilrichtung beziehen, die in der Architektur eine groteske Form repräsentiert.³³ Indem das grotesk kletternde Gerippe »von Schnörkel zu Schnörkel hinan[ruckt]« (V. 41), macht es die gotische Architektur noch vollends zu einer Grotteske – oder zu einer in der Goethezeit auch oft sogenannten Arabeske – also zu jener

30 FA I, 19, S. 605, Z. 16-22.

31 Vgl. Karl Eibls Stellenkommentar, FA I, 2, S. 958.

32 Aus der umfangreichen ikonischen Tradition der Totentanz-Darstellungen in Mittelalter und früher Neuzeit sei hier verwiesen auf den Totentanz aus Hartmann Schedels Weltchronik von 1493, die Goethe möglicherweise gekannt hat. Zum Nachweis Kremer: Totentanz (Anm. 2), S. 344. Der Tanz der Toten allein, nicht mit Lebenden, ist dabei eine ungebräuchlichere Darstellungsform mittelalterlicher Totentänze. Vgl. Christian Kiening: Totentanz, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8 (1997), Sp. 898-900, hier Sp. 899.

33 Rosen: Grottesk (Anm. 3), S. 884. Vgl. auch folgenden Hinweis: »Historisch anregend für die literarische Arabeske ist besonders die gotische Baukunst des Mittelalters [...]« Kerstin Behnke: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel, in: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, hg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl, Amsterdam 1994 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 7), S. 229-240, hier S. 235.

Mischornamentik³⁴, die aus Pflanzen-, Tier- oder Menschendarstellungen zusammengesetzt ist und auf die, wie erwähnt, der Begriff des Grotesken ursprünglich angewendet wurde. Eben das Geschehen der sechsten Strophe hat den Maler, Zeichner und Radierer Eugen Neureuther (1806-1882) zur Illustration als Arabeske angeregt (vgl. Abb. 1).

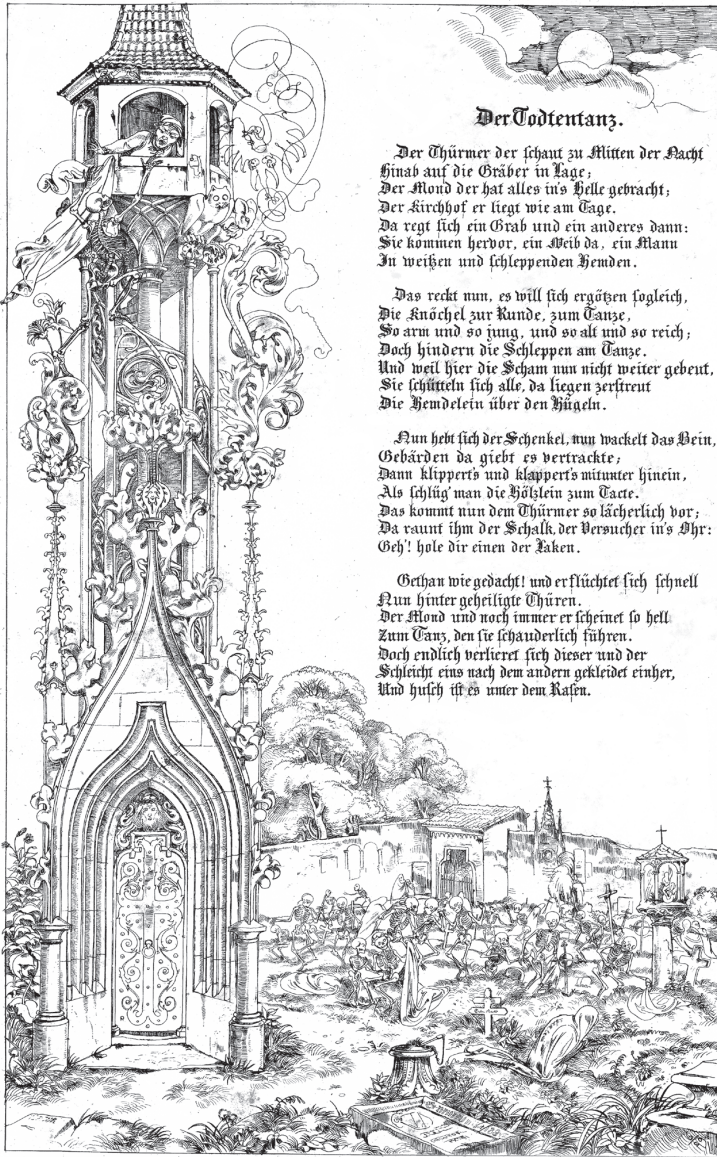
Diese Illustration befindet sich in den großformatigen *Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen* aus dem Jahr 1829³⁵, wobei Neureuther von Verfahren Albrecht Dürers angeregt wurde.³⁶ Entgegen ihrem Namen rückt die Randzeichnung bei Neureuther ins Zentrum, während der Balladentext zurücktritt. Indem das auf der Randzeichnung Veranschaulichte als Gedichtstrophe erst auf der nächsten Seite folgt, nimmt die Arabeske den Text für den Leser bzw. Betrachter in gewisser Weise vorweg. Neureuther strebt keine realistische Abbildung eines gotischen Kirchturms an, vielmehr verselbständigen sich die gotischen Verzierungen in seiner Zeichnung. Verschiedene Tiere sind erkennbar, etwa oben beim rechten Turmfenster ein Adler, eine Eule und ein Kaninchen- oder Hasenkopf. Ornamentartige Fantasiemuster gehen über in rankende Blätter- und Blütenformen, integriert sind am Tor und am Übergang vom Torbogen zum Turm zwei undefinierbare Gesichter, an der Seite wiederum zwei unauffällige Häschen. Diese detailreich ausgestalteten Schnörkel, an sich schon eine Vermischung von Tier- und Pflanzenornamenten, verstärken in Kombination mit dem spinnenartigen Gerippe in seiner grotesken Körperlichkeit den Bildeindruck einer Ornamentgroteske. Das Gerippe fügt sich präzise in die Arabeske als phantasievolle, willkürliche Mischung heterogener Elemente ein.³⁷

34 Entsprechend wird im Goethe-Wörterbuch, Bd. 1 (1978) beim Begriff der Arabeske erläutert, sie sei »nicht scharf geschieden von der Groteske« (Sp. 738).

35 Und zwar im ersten Teil. Vgl. Eugen Neureuther: *Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen*. München, Stuttgart und Tübingen 1829, unpaginiert.

36 Vgl. Goethe an Carlyle, 2. Juni 1831, FA II, 11, S. 399, Z. 25-35.

37 Als ein weiteres Beispiel sei auf eine Illustration von Adolf Ehrhardt in einer *Balladen-Anthologie* von 1852 verwiesen, die wenigstens in abgeschwächter Form ebenfalls die sechste Strophe als Ornamentgroteske darstellt. Mir war nur die dritte Auflage von 1861 zugänglich. Vgl. *Deutsches Balladenbuch*. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Adolf Ehrhardt, Theobald von Oer, Herrmann Plüddemann, Ludwig Richter und Carl Schurig, Leipzig 1861, Reprint Dortmund 1978, S. 89. Abgedruckt bei Hadwig Henze: *Und hoffe, es wird Spaß machen*. Johann Wolfgang Goethe: *Der Totentanz*, *Praxis Deutsch* 35 (1979), S. 38-40, hier S. 40.



Der Totentanz.

Der Thürmer der schaut zu Mitten der Nacht
 hinab auf die Gräber in Lage;
 Der Mond der hat alles ins Helle gebracht,
 Der Kirchhof er liegt wie am Tage.
 Da regt sich ein Grab und ein anderes dann:
 Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann
 In weißen und schleppenden Hemden.

Das reckt nun, es will sich ergötzenogleich,
 Die Knöchel zur Kunde, zum Gånze,
 So arm und so jung, und so alt und so reich;
 Doch hindern die Schleppen am Gånze.
 Und weil hier die Scham nun nicht weiter gebent,
 Sie schütteln sich alle, da liegen zerstreut
 Die Hemdelein über den Hügel.

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
 Gebärden da giebt es vertrackte,
 Dann klipperts und klapperts mitunter hinein,
 Als schlug man die Hölzlein zum Tacte.
 Das kommt nun dem Thürmer so lächerlich vor;
 Da raunt ihm der Schalk der Versucher in's Ohr:
 Geh! hole dir einen der Faken.

Gethan wie gedacht! und er flüchtet sich schnell
 Run hinter geheiligte Thüren.
 Der Mond und noch immer er scheint so hell
 Zum Tanz, den sie schauderlich führen.
 Doch endlich verlieret sich dieser und der
 Schleicht eins nach dem andern gekleidet einher,
 Und husch! ist es unter dem Katzen.

Abb. 1: Eugen Neureuther: Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen (1829)

Das Geschehen der sechsten Strophe wird vor dem inneren Auge des Lesers eigentümlich plastisch. Wie oben gezeigt, evoziert diese Strophe eine Ornamentgroteske und fordert zu einer entsprechenden bildlichen Darstellung heraus; dem entspricht Neureuthers Arabeske. Eine solche Gestaltungsweise fand nachweislich Goethes Zustimmung. Im Brief an Zelter vom 30. Oktober 1828 spricht er von »anmutigen Randglossen«; weiter heißt es, er halte »weniges, was so rein aus der Quelle flösse als Neureuthers Arabesken«.³⁸

4. Zur Wahrnehmungssteuerung zwischen Komik und Grauen

Wie wirken die Gerippe auf den Türmer, der in Goethes Ballade zum Totenhemdräuber wird? Die grotesken Tanzbewegungen, die von einem rhythmischen Klippern und Klappern begleitet werden, kommen dem Türmer »so lächerlich« (V. 19) vor. Der »Schalk, der Versucher« (V. 20) hat bei seiner Anstiftung zum Hemdraub denn auch ein leichtes Spiel. Als das bestohlene Skelett der Fortbewegungsart langer Spinnenbeine gleich den Dieb von Zinne zu Zinne kletternd verfolgt, heißt es hingegen: »Der Türmer erleichtet, der Türmer erbebt« (V. 43). Da also hat ihn die Angst gepackt. Die vorausgehende Aussage, dass die Gerippe den Totentanz »schauderlich führen« (V. 25), ist nicht gleich deutlich als Wahrnehmung des Türmers markiert.³⁹ Die Empfindung des Lächerlichen und das Erbeben des Türmers lassen sich auf jene Effekte von Komik und Grauen beziehen, die beim Grotesken ambivalent gehalten werden. Beim Türmer in Goethes Ballade geschieht dies allerdings in schneller Aufeinanderfolge, während das Groteske gerade durch die Gleichzeitigkeit und Mischung der beiden Wahrnehmungen charakterisiert wird.

38 Goethe an Zelter, 30. Oktober 1828, FA II, 11, S. 71, Z. 16f. und S. 72, Z. 34f.; vgl. auch S. 314, Z. 7-9 und S. 399, Z. 30-35. Vgl. überdies Horst Fleigs Stellenkommentar, FA II, 11, S. 610f.

39 Bereits in der vierten Strophe, als das Ausrufezeichen dem Leser eine Pause aufzwingt (V. 22), geschieht eine allerdings von der Beschreibung ausgesparte – also den »wortlosen, grausigen Bildern« Evokationsraum lassende – Begegnung mit den Toten, die wohl bereits Angst ausgelöst hat. Der Türmer flüchtet ja unmittelbar darauf (auch V. 22). Dazu Manfred Horst: Johann Wolfgang Goethe. Der Totentanz, in: Wege zum Gedicht II. Interpretationen von Balladen, hg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber, München, Zürich 1963, S. 176-185, hier S. 182f., das Zitat S. 183.

Wie steuert die Totentanz-Ballade aber die Wahrnehmung des Lesers? Die erläuterte Kontrastführung, die als groteske Spannung von Komischem und Schauerlichem präzisiert werden kann, lässt sich durch das ganze Gedicht hindurch nachvollziehen.⁴⁰ Bereits der Titel enthält den Gegensatz von Tod und Lebendigkeit; in Kremers Worten »konfrontiert [er] eine Todesimagination mit dem Tanz als sinnlicher Engführung von Lebendigkeit, wie es der >Ballade< entspricht, die etymologisch auf provenzalisch >balar< und lateinisch >ballare<, also >tanzen<, zurückgeht.«⁴¹ Das Grauen, das sich allenfalls einstellt, wenn es heißt »Da regt sich ein Grab und ein anderes dann« (V. 5), indem das Verb >regen< wilde Bilder hervorrufen kann, wird sogleich abgemildert durch die Information, Zweck des Tanzes sei Ergötzung.⁴² Indem die Toten und ihr Gebaren mit den unbestimmten Ausdrücken »das« (V. 8 und V. 19) und »es« (V. 28 und V. 41) bezeichnet werden, geschieht hingegen erneut eine leise Verschiebung ins Unkontrollierbar-Bedrohliche. Und die Geräusche der tanzenden Gerippe werden zwar durch Lautmalerei vergegenwärtigt: »Dann klippert's und klappert's mitunter hinein« (V. 17). Das Schaudern, welches diese onomatopoetisch erzeugte Unmittelbarkeit möglicherweise hervorruft, wird durch den Vergleich »Als schlug' man die Hölzlein zum Takte« (V. 18) wiederum abgemildert, indem entsprechende Musikinstrumente, etwa das Hackbrett, einen regelmäßigen, alles Wild-Unkontrollierbare domestizierenden Takt vorgeben. Durch den Vergleich wird unsere Klangvorstellung eingeengt und ein potenziell Bedrohliches stillgelegt.⁴³ Weitere lautmalerische Wörter über das bestohlene Gerippe, das »trippelt [...] und tappet und grapst« (V. 30f.), erzeugen durch diese Reihung einen komischen Effekt. Dieser wird noch verstärkt durch die unangemessene Erklärung ex negativo »Doch hat kein Geselle so schwer ihn ver-

40 Die die Ballade kennzeichnende »Mischung aus Ernst und Komik« auch bei Rupert Hochholzer: Goethes Ballade *Der Totentanz*, Anmerkungen zum altertümlichen Wortschatz und zu volkstümlichen Motiven, in: Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen. Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger. Festschrift für Kurt Franz zum 60. Geburtstag, hg. von Günter Lange, Baltmannsweiler 2001, S. 102-116, hier S. 102 u.a. mit Verweis auf Martin Fix: >... Und unten zerschellt das Gerippe<, Praxis Deutsch 115 (1995), S. 46-51.

41 Kremer: *Der Totentanz* (Anm. 2), S. 345.

42 Vgl. V. 8. Es geht demnach um etwas Harmlos-Erfreuliches, nicht um etwas Bedrohliches; auch der Balladentitel verweist auf »etwas Schauerliches, aber doch Ungefährliches«. Horst: *Totentanz* (Anm. 39), S. 179.

43 Vgl. Kienig: *Totentanz* (Anm. 32), Sp. 898.

letzt« (V. 31), ist das Problem des Bestohlenen doch offensichtlich geworden und deshalb jedem Leser an dieser Stelle selbstverständlich. Bezogen auf das ganze Gedicht ließe sich argumentieren: Das Erschauern, das die Thematik in ihrer traditionellen Funktion eines Memento mori miteinschließen könnte⁴⁴, wird relativiert durch den übertriebenen Einsatz aller Requisiten »einer ordentlichen Spukgeschichte: Mond, Kirchhof, Mitternacht, bleiche Gerippe, krachende Türen, spinnenartige Klettermanöver des bestohlenen Wichts.«⁴⁵ Das parodistische Moment, das an Goethes Totentanz-Ballade mehrfach betont wurde⁴⁶, schöpft nicht zuletzt aus dieser Übertreibung an Spukgeschichten-Requisiten, die zur Entstehungszeit der Ballade bereits zu Topoi erstarrt waren. Das Schauerliche wird nicht erst durch das (mithin absehbare) Happy End abgemildert und mit Heiterem vermischt. Ebenso abmildernd könnte die Häufung der magischen Zahl Sieben in der Form der Ballade wirken – sie besteht aus sieben Strophen à sieben Zeilen, wobei häufig zwei Zeilen mit sieben Hebungen eine Sinneinheit bilden⁴⁷ –, der potenzielle Schrecken wird so nicht zuletzt in der regelmäßigen Form des Gedichts gebannt und stillgelegt.

Zurückzukommen ist auf die Sprecherinstanz, die in Goethes Ballade wie gesehen mehrfach fassbar wird anhand von Perspektivführung, Wertungen und Kommentaren. Insbesondere kann eine solche Sprecherinstanz die Möglichkeit ausschöpfen, eine ironische Distanz zum dargestellten schauerlichen Inhalt zu markieren. Auf diese Weise trägt sie zu jener zwischen Komik und Schauern oszillierenden Wahrnehmungssteuerung bei, die das Groteske kennzeichnet. Aus gattungstheoretischer Perspektive lässt sich folgern, dass die Ballade als Erzählgedicht zur Darstellung des Grotesken geeigneter zu sein scheint als (Unter-)Gattungen, die stärker auf Unmittelbarkeit setzen.

Welche Bilanz ist also zu ziehen gemessen an Kayzers berühmter Bestimmung, die künstlerische Gestaltung des Grotesken sei »*der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören*«?⁴⁸ In ihrer Lexikon-Kurzbeschreibung von Goethes Totentanz-Ballade erläutert Inge Wild: »Der tänzerisch-stampfende Rhythmus, die lautmalerischen, altertümlichen Verben geben der Ballade einen Ton ironischer Distanz, zeigen einen

44 Vgl. Kiening: Totentanz (Anm. 32), Sp. 898.

45 Ebd.

46 Vgl. etwa Winfried Freund (Hg.): Deutsche Balladen. Stuttgart 1982, S. 119.

47 Vgl. Horst: Totentanz (Anm. 39), S. 184.

48 Kayser: Das Groteske (Anm. 6), S. 202.

spielerischen Umgang mit vormodernen Todesszenarien.«⁴⁹ Betont wird auch hier das Parodistisch-Heitere⁵⁰, freilich mit folgender Einschränkung: »Doch war die Erfahrung des Todes, die hier in alten Bildern gestaltet wird, für die Generation der napoleonischen Kriege von schmerzlicher Aktualität und griff auch in G[oethe]s Leben ein.«⁵¹

In Goethes Selbstäußerungen aus der Entstehungszeit der Totentanz-Ballade ist ihre Absicht zu erheitern augenfällig. Etwa schreibt Goethe im Brief vom 21. April 1813 an seine Frau, er habe »zu unserer Lust die von August erzählte Totentanzlegende in paßlichen Reimen« niedergeschrieben.⁵² Am 22. Mai 1813 bezeichnet er in einem Brief an seinen Sohn August den *Totentanz* und parallel *Die wandlende Glocke* als »Späße«⁵³, und ungefähr zur selben Zeit schreibt er seiner Frau über die Wirkungsabsicht des in eine Ballade verwandelten Totentanz-Märchens: »und hoffe es wird Spas machen.«⁵⁴ Wilds Anregung gemäß bleibt aber die Tatsache zu berücksichtigen, dass Goethe sich bei Niederschrift auf einer Reise befand, die er am 17. April 1813 von Weimar über Dresden nach Teplitz antrat, um den drohenden Gefahren der beginnenden anti-napoleonischen Freiheitskriege zu entfliehen.⁵⁵ Diesbezüglich aufschlussreich ist auch Goethes »Gebrauchsanweisung für die Daheimgebliebenen«⁵⁶:

49 Inge Wild: Der Totentanz, in: Metzler Goethe Lexikon. 2., verbesserte Auflage, hg. von Benedikt Jeßing, Bernd Lutz und Inge Wild, Stuttgart, Weimar 2004, S. 433.

50 Dies wurde in der Rezeptionsgeschichte zunächst vernachlässigt. Vgl. die Diskussion bei Henze: Totentanz (Anm. 37), S. 39.

51 Wild: Totentanz (Anm. 49), S. 433.

52 FA II, 7, S. 205, Z. 35f.

53 WA IV, 23, S. 352, Z. 10.

54 FA II, 7, S. 224, Z. 35. Eugen Neureuther, dessen Randzeichnung zur Totentanz-Ballade oben besprochen wurde, spricht in seiner Widmung an Goethe von der »Welt unendlicher Heiterkeit, die in der Tiefe Ihrer Werke ruht«. Randzeichnungen (wie Anm. 35), Widmung.

55 Vgl. den Bericht der Frau von Stein an ihren Sohn Fritz von Anfang/Mitte April 1813, Goethe habe die »hier so abwechselnde bald Lüge bald Wahrheit, ob *Russen* [seit Ende Februar mit *den Preussen* verbündet] oder *Franzosen* uns zernichten würden, nicht ertragen«. Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik von Robert Steiger, Bd. 5: 1807-1813, Zürich und München 1988, S. 693f.

56 Kremer: Totentanz (Anm. 2), S. 34.

Diese Späße sollen nebenbey noch zu dem wichtigen Zwecke dienen, euch zu sagen, daß ihr in eurem jetzigen täglichen Zustand, er sey wie er will, froh und fröhlich seyn sollt: denn das Unheil, das in unserer Nähe vorgeht, und dem wir, wie einer vom Felsen dem Schiffbruch ganzer Flotten, sicher, aber mit Angst zusehn, ist ohne Gränzen.⁵⁷

Trotz Zuschauerposition im sicheren Teplitz löst der Krieg Angst aus. Oder mit Blick auf Goethes Ballade: Auch der Türmer rettet sich zurück in seine Zuschauerposition, wenngleich sein Standort ein unsicherer geworden ist und die Angst vor dem Verfolger sich zu Todesangst steigert: »Nun ist's um den armen, den Türmer getan!« (V. 40), heißt es dramatisch in der Zeitform des Perfekts mit futurischem Sinn. Der Tod in Gestalt grotesker Körperlichkeit wird zwar letztlich abgewehrt, zuvor aber auch beschworen. Goethes Ballade lässt sich also auch mit Kayzers Akzent auf der Angst hervorrufenden, beunruhigenden »Struktur«⁵⁸ des Grotesken lesen. Dies ergänzt die zahlreichen Argumente dafür, den *Totentanz* im Zeichen von Bachtins Angst befreiendem Lachen zu lesen. Goethes Gedicht verweigert Eindeutigkeiten, wozu das Groteske eine angemessene ästhetische Kategorie bereitstellt.

57 Goethe an seinen Sohn August, 22. Mai 1813, WA IV, 23, S. 352, Z. 10-16.

58 Kayser: Das Groteske (Anm. 6), S. 198.

Inhaltsverzeichnis

Siglen-Verzeichnis der zitierten Goethe-Ausgaben	7
Edith Anna Kunz / Dominik Müller / Markus Winkler Einleitung	9
Hans-Georg Kemper »Bald ist es Ernst, bald ist es Spaß«. Zum komischen und grotesken (Be-)Deutungspotential von Goethes Frankfurter Hymnen	15
Markus Winkler Die Topographie des Grotesken in Goethes Ballade <i>Die Braut von Corinth</i>	33
Katharine Weder Goethes Ballade <i>Der Totentanz</i> als Groteske	47
Rémy Charbon Plundersweilern hinter der Mauer. Peter Hacks bearbeitet Goethe	61
Karlheinz Rossbacher Lili, Bär, Hanswurst grotesk. Zwei Gesichter des jungen Goethe	79
Bernhard Böschenstein Groteske Momente in Goethes Schweizerreisen	93
Margrit Wyder Der groteske Körper – eine Herausforderung für Goethes Morphologie	101
Ulrike Landfester Grotexpte. Goethes komische Poetik	129

Harald Fricke	
»Das Absurde, mit Geschmack dargestellt«.	
Groteskes, Absurdes und Abstruses im Lichte	
von Goethes <i>Prosasprüchen</i>	145
Gerhard Lauer	
Goethes indische Kuriositäten	159
Anke Bosse	
»Orientalischer Bazar«?	
Grotesk-manieristische Verfahren in Theorie und Praxis	
des alten Goethe	181
Heinrich Detering	
»Du sprichst vom falschen Ort«.	
Zur Dialektik des Grotesken in Goethes Walpurgisnächten	203
Ulf-Michael Schneider	
Groteskes im Bild, Groteskes im Text.	
Das »Tryptichon der Klassischen Walpurgisnacht«	
von Paul Struck	223
Edith Anna Kunz	
»Das ungeheure Gedränge«.	
Zur grotesken Masse in Goethes <i>Faust</i>	241
Johannes Anderegg	
Am Ende eine Groteske?	
Zur letzten Szene von Goethes <i>Faust</i>	257
Die Autorinnen und Autoren	281