

Von Monstern und Menschen: Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive

Gebhard, Gunther (Ed.); Geisler, Oliver (Ed.); Schröter, Steffen (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:


Gebhard, G., Geisler, O., & Schröter, S. (Hrsg.). (2009). *Von Monstern und Menschen: Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive* (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839412350>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



Gunther Gebhard, Oliver Geisler,
Steffen Schröter (Hg.)

Von Monstern und Menschen

Begegnungen der anderen Art in
kulturwissenschaftlicher Perspektive

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter (Hg.)
Von Monstern und Menschen

GUNTHER GEBHARD, OLIVER GEISLER, STEFFEN SCHRÖTER (Hg.)

**Von Monstern und Menschen.
Begegnungen der anderen Art
in kulturwissenschaftlicher Perspektive**

[transcript]

Dieser Band wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und des riesa efau. Kultur Forum Dresden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Ulisse Aldrovandi: Monstrorum historia, Bononiae 1642, S. 16; Reproduktion: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Deutsche Fotothek, 01054 Dresden
Lektorat & Satz: text plus form, Dresden
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1235-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort

7

Einleitung

GUNTHER GEBHARD, OLIVER GEISLER UND STEFFEN SCHRÖTER

9

Die Potenzialität des Monströsen.

Zum medialen Verhältnis von impliziter Poetik und Text im
Wilhelm von Österreich von Johann von Würzburg

CONSTANZE GEISTHARDT

31

Männer, Macht und Monster – Wechselwirkung und Konzeptualisierung dreier Konstituenten mittelalterlicher Erzählungen

SIMONE SCHULTZ-BALLUFF

47

Fremde Wunder oder vertraute Fehler?

Jakob Rufs Flugblatt zur Schaffhauser Wundergeburt
im Spannungsfeld von Prodigendeutung
und naturkundlicher Erklärung

ROSA COSTA

69

Aus *Monstern* Bürger machen.

Chirurgische Interventionen an hermaphroditischen Körpern

MAXIMILIAN SCHOCHOW

89

Das Monster als verkörperte Differenz in der Moderne: De-Monstrationen feministischer Wissenschaftskritik

IRIS MENDEL UND NORA RUCK

117

**Spot the Monster! Oder: Über die Unmöglichkeit von Normalität.
Im Kino mit Tod Brownings Film FREAKS (USA 1932)**

SARAH DELLMANN

137

**Die Monstrosität des Realen –
Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik**

LUKAS GERMANN

153

Patricia Piccinini – Vertraute Monster

HEIKE THIENENKAMP

173

**»Es gibt keinen Vorteil, noch länger menschlich zu sein« –
Stelarc und die Dialektik der Techno-Evolution**

MARKUS BRUNNER

187

**Das Monster und der Freak: Julia Pastrana und
Michael Jackson. Zwei Geschichten über Monstrositäten
im 19. und 20. Jahrhundert**

BIRGIT STAMMBERGER

205

**Gutes Monster, böses Monster.
Über die Ambivalenz der Ungeheuer
von *Bisclavret* bis *Buffy***

LEILA WERTHSCHULTE UND ŠEILA SELIMOVIĆ

229

Autorinnen und Autoren

253

Vorwort

Unter dem Titel ›Monster‹ widmete sich das *forum junge wissenschaft* im November 2008 einer zwar konstitutiv randständigen, gleichwohl aber für den kulturellen Figurenhaushalt unserer Gesellschaft(en) zentralen Figur. Der Faszination des – ebenso fantastischen wie realen – Monsters nachzugehen, der Frage, wie es sich in der Gesellschaft (oder außerhalb dieser) realisiert, die spezifischen semantischen und visuellen Strategien zu beobachten und zu analysieren, durch die diese Grenzfigur zum Einsatz von Selbst- und Weltdeutungen wird – das war die Idee des *forums*.

Das *forum* versteht sich als Ort, an dem sowohl die innerwissenschaftliche Diskussion fortgetrieben als auch die Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit gesucht wird. Dementsprechend wurden in Workshoprunden und öffentlichen Abendvorträgen verschiedene disziplinäre Perspektiven präsentiert, und es wurde ausgiebig miteinander und mit dem Publikum debattiert. Der vorliegende Band präsentiert die Ergebnisse dieser Diskussionen, er umfasst dabei historische, literaturwissenschaftliche, soziologische, film- und kunstwissenschaftliche Ansätze.

Dass es das *forum junge wissenschaft* schon zum vierten Mal geben konnte, ist insbesondere dem *riesa efau. Kultur Forum Dresden* zu verdanken. Diese Dresdner kulturelle Institution stellte nicht nur mit der Motorenhalle einen ebenso schönen wie geeigneten Veranstaltungsraum zur Verfügung, sondern auch ihre personellen und institutionellen Ressourcen. Zu danken ist ebenfalls der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und der Bundeszentrale für politische Bildung, deren finanzielle Unterstützung es erst erlaubt hat, das *forum* zu veranstalten und das vorliegende Buch zu realisieren. Vor allem jedoch ist den Beiträger(inne)n dieses Bandes zu danken, denn ohne sie wäre weder die Veranstaltung noch der vorliegende Band möglich gewesen.

Dresden, im September 2009
Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter

Einleitung

GUNTHER GEBHARD, OLIVER GEISLER UND STEFFEN SCHRÖTER

»The thing came to me as stark inhumanity.
That black figure with its eyes of fire struck
down through all my adult thoughts and feelings,
and for a moment the forgotten horrors
of childhood came back to my mind.«

H. G. Wells: *The Island of Dr. Moreau*

Dass Menschen und Monster einander begegnen können, ist eine durchaus voraussetzungsvolle Überlegung. Voraussetzungsvoll insofern, als man unter ›Begegnungen‹ üblicherweise etwas versteht, was eine Interaktion, zumindest aber eine auf beiden Seiten vorhandene eigenständige Bewegung beinhaltet.¹ Insofern aber das Monster ein solches nur ist, als es als solches bezeichnet wird,² ist seine Existenz – eben als Monster – vom Menschen abhängig; seine Eigenständigkeit ist also begrenzt und das Verhältnis erscheint immer als ein asymmetrisches. Dies bedeutet nicht zuletzt auch, dass die Begegnung des Menschen mit dem Monster immer auch eine Begegnung mit sich selbst ist: Im Monster spiegeln sich die Vorstellungen und Entwürfe des (Nicht-)Menschlichen. Monster sind oft medial vermittelt – von der mittelalterlichen Literatur über die frühneuzeitlichen Flugblätter bis hin zu den Monster-, Splatter-, Horror- oder Vampirfilmen der Gegenwart – und gehören insofern dem Reich der Imagination bzw. artifiziellen Welten an. Einerseits also fehlt ihnen eine eigenständige Handlungsfähigkeit, andererseits bleiben sie von der Begegnung eher unberührt: Aldrovandis große Sammlung von *monstra* ist prinzipiell auch heute noch diejenige, die sie 1642 war, und Godzilla, Ridley Scotts Alien oder Hannibal Lecter bleiben in jeder Filmvorführung dieselben und jedes Mal aufs Neue von den Publikumsreaktionen unbeeindruckt.

-
- 1 Dass man beispielsweise einer Pflanze begegnen könnte, scheint jedem ›normalen‹ Sprachgebrauch zuwiderzulaufen.
 - 2 Unabhängig davon, was genau damit bezeichnet wird, und ebenso davon, ob damit überhaupt etwas *genau* bezeichnet wird.

Dass die Bezeichnung als Begegnung hier trotzdem Verwendung findet, hat verschiedene Gründe. Deren erster lässt sich darin ausmachen, dass es verfehlt wäre, davon auszugehen, dass die prinzipielle Abhängigkeit des Monsters vom Menschen gleichbedeutend damit wäre, dass dieser auch über das bzw. die Monster verfügen könnte. Die Bezeichnung ›Monster‹ trifft gerade das grundsätzlich Andere, dasjenige, was in die vorhandenen Kategorien nicht einzuordnen ist³ oder aus eben diesen Kategorien ausgeschlossen werden soll. Monster ließen sich also als Imaginationen und Repräsentationen des Unverfügbaren fassen, und insofern kommen dem Monster – trotz der fehlenden Fähigkeit zum selbstständigen Handeln und der prinzipiellen Abhängigkeit vom Menschen – die Qualitäten des Eigen- und des Widerständigen zu; es fordert den Menschen, sein Wissen, seine Praktiken permanent heraus.

In diesem Sinne lässt sich zweitens davon ausgehen, dass es sich beim Zusammentreffen von Mensch und Monstern durchaus um Kontaktsituationen handelt, die konkret sind. Auch wenn es oftmals gar nicht erst zu einem ›realen‹, sondern zu einem medialen Kontakt mit dem Monster kommt, ist es möglich, hierbei von Begegnungen zu sprechen, denn schließlich kommt es in diesen Fällen zu einer Begegnung mit dem – eigentlich vermittelnden – Medium,⁴ mit dem Film, der Literatur etc. Denn hierbei wird ein Kontaktraum geschaffen, der einerseits vor dem ›realen‹ Kontakt mit dem Monster schützt, andererseits aber einen solchen gleichwohl in den Bereich des Möglichen rückt und somit nicht unwesentliche Effekte auf die Imagination und die Wahrnehmung zeitigt. Solche Kontaktsituationen können Reaktionen und Emotionen hervorrufen. Dominant sind für die Konstellation

-
- 3 Exemplarisch Derrida, der schreibt, das »Monstrum« sei »etwas, das zum ersten Mal auftaucht und folglich noch nicht erkannt oder wiedererkannt werden« könne, es sei eine »Gattung, für die wir noch keinen Namen haben« (Derrida 1998: 390); vgl. auch Garland-Thompson (1996: 1 f.). Unbenommen davon, ob das Monster etwas vergleichsweise Konkretes bezeichnet – wie dies noch in der frühen Neuzeit der Fall war – oder ob das Monster zunehmend eine Semantik ist, deren Bedeutung sich verflüssigt – es ist immer das Andere. Dieses Andere konvergiert nicht mit dem Fremden, sondern geht über dieses hinaus. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn man Simmels *Exkurs über den Fremden* liest (vgl. Simmel 1992: 764–771). Es ist kaum vorstellbar, an dessen Stelle das Monster zu setzen.
- 4 Unter Medium werden hier in einem eher traditionellen Sinne v. a. Speicher- und Verbreitungsmedien wie Schrift und Bild verstanden. Ein avancierterer Medienbegriff, wie er u. a. von Luhmann entwickelt wurde, mag zwar für eine Diskussion des Monsterbegriffs interessant sein, für eine historische Perspektive auf Begegnungen mit Monster sind aber eher die Verbreitungsmedien relevant.

von Mensch und Monster⁵ sicherlich zwei Reaktionsmuster: Abscheu, Furcht und Angst auf der einen Seite, Faszination und Neugier auf der anderen, wobei beide nicht selten gemeinsam auftreten.⁶ Aus kulturwissenschaftlicher Sicht bedeutsam sind weniger die individuellen Verhaltensweisen, entscheidend ist vielmehr der Umstand, dass diese folgenreich sind: Insofern Monster Verkörperungen des Unverfügbaren sind, werden auf sie Ängste ebenso wie beispielsweise Erlösungshoffnungen projiziert, wodurch eine neutrale Haltung ihnen gegenüber tendenziell unmöglich ist.⁷ Dass Kontaktsituationen, deren reales Eintreten hochgradig unwahrscheinlich ist, sozial unübersehbare Effekte haben, ließe sich beispielsweise anhand eines anderen Feldes menschlicher Imagination zeigen: den Außerirdischen.⁸

- 5 Diese Konstellation lässt sich wohl prinzipiell als First-contact-Szenario verstehen. Das Monster ist immer auch unbekannt, ein Wesen, dessen ›Natur‹ sich nicht sofort erschließt. Dass dies so ist, eröffnet die Möglichkeit, den Mechanismus umzukehren und einzusetzen: Dem (oder den) als Monster bezeichneten haftet die Qualität des Unbekannten, des Nicht-zu-Verstehenden und Nicht-zu-Erklärenden an. Extrem abweichendes Verhalten (man denke an Massenmord, Kindesmissbrauch oder Inzest; alles Verhaltensweisen, die in eine Reihe zu stellen eigentlich widerstrebt, die aber eben prompt mit der Semantik des Monströsen belegt werden) oder abweichende Körperpraktiken (man denke an die Transformation des Michael Jackson) als monströs zu bezeichnen, schützt dann auch davor, diese als sozial konstituierte verstehen zu müssen.
- 6 Steven Spielbergs Film *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (Close Encounters of the third kind, USA 1977) – auf den der Titel dieses Bandes selbstverständlich, wenn auch locker, Bezug nimmt – spielt diese Reaktionsmuster der Begegnung mit dem Unbekannten (wobei die eigentliche Begegnung nur einen vergleichsweise geringen Teil des Films ausmacht, die Begegnung insofern auch hier eine weitgehend imaginierte ist), zwischen Faszination und Schrecken, virtuos durch.
- 7 Ein Mechanismus, dem sich beispielsweise die zeitgenössische Kunst bedient. Sie setzt, wie Heike Thienenkamp und Markus Brunner (in diesem Band) zeigen, darauf, dass man sich diesen Wirkungen kaum entziehen kann, wobei sie sich die Möglichkeit zunutze macht, Begegnungen in einem engeren Sinne, nämlich unter den Bedingungen räumlicher Kopräsenz von Mensch und Monster herstellen zu können.
- 8 Dass es jemals zu einem Kontakt mit Außerirdischen kommen könnte, ist – vorausgesetzt, grundlegende physikalische Gesetze stimmen – nahezu unmöglich: Sollte man wirklich Funksignale anderer Lebensformen auffangen, so wären diese wohl einige Zehn- oder Hunderttausende Jahre alt; die Unüberschreitbarkeit der Lichtgeschwindigkeit macht ob der Entfernungen, die zu überwinden wären, einen direkten Kontakt kaum möglich. Trotzdem haben sich nicht nur eigenständige Literatur- und Filmgenres entwickelt, die das Vorhandensein außerirdischen Lebens thematisieren, auch Forschungsgelder fließen in nicht geringem Maße in Projekte, in denen der Versuch unternommen wird, Funksignale zu entschlüsseln oder auszusenden etc.

Drittens schließlich wäre darauf zu verweisen, dass – zumindest unter modernen Bedingungen – der Aspekt des Artifizialen, der dem Monster anhaftet, nicht gegen den Begegnungscharakter spricht. Artificielle Welten haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts als Lebenswelten durchgesetzt und veralltäglicht,⁹ sie haben den Status einer ›zweiten Natur‹ – oder mit (Gehlen 1957: 9), wenn auch bei diesem auf die Technik bezogen, formuliert: einer ›nature artificielle‹ – angenommen. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass, wie in Debatten um Videospiele etc. immer wieder suggeriert, die Unterscheidung zwischen der Realität und artifizialen oder virtuellen Welten verloren ginge. Es bedeutet aber durchaus, dass es nicht mehr plausibel ist, dem Aufenthalt in artifizialen Welten den Realitätscharakter abzusprechen.

Defizitär wäre es aber auch, dem Monster einen Lebensraum zuzuweisen, der ausschließlich im Bereich des Imaginären zu verorten wäre. Vielmehr lassen sich auch die ›real existierenden‹ Monster verzeichnen. Lange Zeit – von der Antike bis in die Neuzeit hinein – blieb die Bezeichnung *monstra*, so sie auf existierende Menschen bezogen wurde, weitgehend für ›Missgebildete‹ reserviert. Erst etwa seit dem Ende des 18. Jahrhundert wird das Monster nicht mehr ausschließlich in Kategorien des Körperlichen gedacht; das Monster wird nun in zunehmendem Maße zu einer Semantik, mit der auf die unterschiedlichsten Formen von – üblicherweise moralischer – Devianz reagiert wird. Diesen Monstern kann (oder zumindest: könnte) man dann auch in der Realität begegnen, wobei sich dann nicht selten ein Erstaunen darüber einstellt, dass es sich hier um Menschen handelt.

Der entscheidende Grund aber dafür, warum hier am Begriff der Begegnung festgehalten wird, findet sich darin, dass die Begegnung einerseits eine relativ offene Konstellation ist – Begegnungen können flüchtig sein oder intensiv, der- oder dasjenige, dem man begegnet, kann bekannt oder unbekannt sein –, andererseits aber wird damit ein besonderer Aspekt betont: Der Begegnung (das Wort ›gegen‹ ist der entscheidende Bestandteil) eignet immer etwas Widerständiges, allgemeiner gesagt, die Begegnung stellt immer ein Verhältnis her.

Siehe dazu allgemein Schetsche/Engelbrecht (2008) und zu den Kontakt-situationen Schetsche (2008).

- 9 Siehe dazu z. B. Makropoulos (2007), der nicht zuletzt darauf rekurriert, dass – wie im Anschluss an Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* behauptet werden kann – moderne Massenmedien wie der Film für die Einübung in den Umgang mit artifizialen Welten entscheidend waren.

(Medien-)Monster – Monster in Medien

Dass selbst ›nichtreale‹, also ›rein‹ mediale Kontakte mit Monstern effektvoll sind, indem sie die Imagination und die Wahrnehmung stimulieren, zeigt u. a. das historisch wirkmächtige (literarische) Verhältnis der griechischen und römischen Antike zu den wundersamen indischen (bzw. äthiopischen) Völkern. Ausgehend von den Schriften von Ktesias und Megasthenes, insbesondere aber von der *Naturalis Historia* von Plinius d. Ä. entfaltete sich ein Diskurs über die *Marvels of the East* (Wittkower 1942), dessen Ausläufer sich bis ins 16., teilweise gar bis ins 17. Jahrhundert erstrecken (vgl. dazu neben Wittkower u. a. Friedman 2000 und Neumann 1995: 35–39). Dieser Diskurs manifestiert sich nahezu ausschließlich in Schrift und Bild. Er beruht auf fiktiven Begegnungen und Reisen ans ›Ende‹ der Welt, den Osten bzw. – aber eher selten – den Norden; ›reale‹ Kontakte beeinflussen die Diskussionen nur marginal. Die vorgestellten und diskutierten Völker bilden einen Katalog der physiologischen, aber auch sozialen Wunderlichkeiten: Menschen, die ihr Gesicht auf der Brust tragen (die Blemmyae), kleinwüchsige (die Pygmäen) oder hunds-köpfige Menschen (die Cynocephalen), Kannibalen (Anthropophagen) oder Menschen, die in Höhlen leben und der Sprache kaum mächtig sind (die Troglodyten). Die konstruierten Differenzen zu den Griechen sind enorm, nicht nur wird die absonderliche körperliche Erscheinung diskutiert, sondern auch die fremden sozialen Sitten. Die körperlichen Abweichungen betreffen einzelne Gliedmaßen, die als zu groß oder als zu klein angesehen werden, und/oder Organe, die zu viel oder zu wenig sind. Schaut man etwas genauer, zeigt sich, dass die besonderen Charakteristika dieser Völker meist auf die Tier/Mensch-Unterscheidung bezogen sind. Dies lässt sich auch mit Blick auf die angeführten Sitten und Gebräuche dieser Völker konstatieren; auch in Bezug auf diese wird oftmals die Tierhaftigkeit akzentuiert – ob es sich nun um die bevorzugte Nahrung (Menschenfleisch) handelt oder ob es um die spezifischen Lebensbedingungen (das Hausen in Höhlen etc.) geht. Die Völker, die in diesem Diskurs als monströs bezeichnet werden, sind also – pointiert gesagt – die, die den Seh-Gewohnheiten der Europäer nicht entsprechen und deren soziale Praktiken von denen der europäischen Völker abweichen; kurz: Sie sind im physiologischen, sozialen, aber auch im geografischen Sinne »creatures of the extreme« (Friedman 2000: 34). Auffallend ist in diesem Zusammenhang sicherlich, dass die Differenz der Griechen zu diesen Völkern sich kaum mit der für die Antike bedeutenderen zwischen Griechen und Barbaren überlagert. Zwar wird auch hier mitunter auf die Sprache – wenn auch eher auf ihre Absenz als auf ihre Andersartigkeit – abgehoben, aber im Mittelpunkt steht vielmehr die Frage nach dem Status dieser Völker: Gehören sie zu den Tieren oder kann man sie als Menschen

bezeichnen? Und eben diese Frage – und nicht die nach ihrer Existenz – macht diesen Diskurs so anschlussfähig, dass er auch – trotz zunehmender Begegnungen mit indischen (bzw. äthiopischen) Völkern durch Kaufleute, Kreuzritter oder Missionare – im christlichen Europa bis weit in die frühe Neuzeit hinein bedeutsam bleibt.

Aber nicht nur in der scholastischen Diskussion spielen diese Völker eine bedeutende Rolle. Auch in der epischen Literatur des Spätmittelalters wird auf sie Bezug genommen.¹⁰ Im Medium der Literatur werden Reisen unternommen, die es den Protagonisten wie den Rezipienten erlauben, mit faszinierenden, aber oftmals auch schrecklichen, weil gewalttätigen Kreaturen in Kontakt zu kommen. Dabei muss unterschieden werden zwischen der diegetischen Begegnung, die dem Protagonisten widerfährt, also einer Begegnung im Medium, und der Rezeption der diegetischen Begegnung, also einer Begegnung mit der Begegnung im Medium. Den Rezipienten wird durch die Narration ein (weitestgehend ungefährlicher) Kontaktraum eröffnet, in dem das Potenzial der Monsterfiguren ausgelotet werden kann – im positiven Sinne z. B. ihre Funktion als Figuren der Vermittlung¹¹ oder der Vorbildlichkeit, im negativen Sinne beispielsweise als Figuren, die das absolut Böse repräsentieren. Dabei ist auffällig, dass Monster bzw. monströse Figuren nahezu ausnahmslos als Grenzfiguren fungieren. Sie können zwischen dem durch die Grenzen Differenzierten vermitteln, als Wächter der Grenzen dienen, aber auch die Grenze bedrohen, wenn sie diese überschreiten – dann müssen sie in der Regel zurückgeschlagen werden, um die Ordnung wiederherzustellen. Die narrativen Möglichkeiten sind entsprechend vielfältig. Aber auch das Spektrum der Quellen für die Monsterfiguren in diesen Texten ist sehr groß; sie beschränken sich selbstredend nicht nur auf die antike Überlieferung, vielmehr wird sich aus den verfügbaren kulturellen Archiven und der Imaginationskraft bedient. Neben den etwa 50 indischen ›Rassen‹ wird die mittelalterliche Literatur von den unterschiedlichsten Hybrid- und/oder Fabelwesen wie Drachen, Einhörnern oder Zwergen und Riesen bevölkert.¹²

Freilich hat nicht nur die Literatur des Spätmittelalters für die Verbreitung von Figuren mit anormaler oder gar fantastischer Erscheinung gesorgt. Vielmehr wird der Topos des Monsters in der Li-

10 Ein Beispiel hierfür sind sicherlich die Kranichschnäbler im *Herzog Ernst*; vgl. zu diesen den Beitrag von Leila Werthschulte und Šeila Selimović in diesem Band; vgl. ferner zur Popularität der Kranichmenschen als Flugblattmotiv bis ins 17. Jahrhundert hinein Wittkower (1942: 193 f.).

11 Als Vermittlerfigur kann, wie der Beitrag von Constanze Geisthardt in diesem Band zeigt, beispielsweise der ›aventür hauptman‹ in Johans von Würzburg *Wilhelm von Österreich* gesehen werden.

12 Für Beispiele vgl. in diesem Band die Beiträge von Constanze Geisthardt, Simone Schultz-Balluff sowie Leila Werthschulte und Šeila Selimović.

teratur im Allgemeinen immer wieder bemüht – man denke nur an Dantes *Divina Commedia*, an Bram Stokers *Dracula*, den klassischen Vampirroman, und Romane wie Mary Shelleys *Frankenstein* oder H. G. Wells *The Island of Dr. Moreau*, in denen von Menschen geschaffene Monsterfiguren thematisiert werden. Solche ‚gemachten‘ Monster sind Explikationen des eingangs erwähnten (unsicheren) Verhältnisses von Verfügung und Unverfügbarem: Sie sind Produkte des Menschen durch Herstellung und Benennung, entwickeln dann aber ein Eigenleben, das sie wieder der Sphäre des Unverfügbaren zuführt.

Monstern kann man aber auch an den Kapitellen und am Gesims romanischer und gotischer Kirchen begegnen. Sie sind ein immer wiederkehrendes Sujet in der klassischen wie in der modernen Malerei und Grafik; wobei man auch hier beobachten kann, dass sie zu verschiedenen Zwecken eingesetzt werden – z. B. als Anzeichen (also der einen Seite ihrer etymologischen Bestimmung entsprechend) etwa der Apokalypse (klassische Beispiele sind Dürers Holzschnitte zur Offenbarung Johannis oder die apokalyptischen Visionen Hieronymus Boschs und Pieter Brueghels d. Ä.), als Portraits, die auf den ersten Blick wirken, als ginge es darum, die dargestellten Figuren auf ihre Bildwürdigkeit zu prüfen (man denke etwa an Velázquez' Kleinwüchsigen- und Hofnarrengemälde), oder aber als Manifestation eines spezifischen Bildprogramms (man denke beispielsweise an die ‚Myth Makers‘ und insbesondere an Mark Rothkos surrealistisch anmutende Malerei Anfang der 1940er Jahre).¹³ Und nicht zuletzt treten Monster in den vielfältigsten – sowohl traditionellen wie auch neuen – Ausprägungen als Antagonisten oder gar als Protagonisten in den neuen Medien des 20. Jahrhunderts auf: im Kino, im Fernsehen, in Computerspielen, in Comics etc.¹⁴

Die kulturellen Speicher- und Verbreitungsmedien haben, das sollte dieser kurze Überblick zeigen, eine faszinierende Vielfalt an Monstern bzw. von als monströs angesehenen Figuren hervorgebracht und der Nachwelt erhalten – und sie produzieren nach wie vor solche Figuren. Die (Medien-)Monster sind historisch außerordentlich persistent.¹⁵ Gerade aufgrund ihrer Vielfalt ist es möglich, die unterschiedlichsten Begegnungsszenarien medial durchzuspielen und den Rezipienten zu präsentieren. In der Literatur, im Film oder in den Künsten kann es auf diese Weise zu Kontakten mit dem kommen, was eigentlich als nichtmenschlich bzw. als nicht-mehr-menschlich

13 Freilich betrifft dies nicht nur die Malerei und die Grafik, auch in den anderen Kunstformen werden Monster bzw. Monstrositäten als Sujets genutzt; vgl. für die zeitgenössische Kunst etwa die Installationen von Patricia Piccinini, die Heike Thienenkamp in ihrem Beitrag in diesem Band diskutiert.

14 Zu den (Medien-)Monstern des 20. und 21. Jahrhunderts siehe weiter unten.

15 Zu einzelnen Monsterfiguren und ihrer Geschichte vgl. die Beiträge in Wunderlich/Müller (1999).

angesehen wird. Und dementsprechend fungieren die (Medien-)Monster v. a. als Spiegel- oder Zerrbilder des Menschlichen und zwingen zur Reflexion und zur Selbstvergewisserung über die eigene Position.

›Missgeburten‹ und Missbildungen – außergewöhnliche Körper

Angesichts dessen, dass die bis hier angesprochenen Beispiele Begegnungen im Modus des ›Als-ob‹¹⁶ – die Monsterfiguren bleiben im Medium gebannt; nur so sind ›Kontakte‹ möglich – funktionieren, könnte man versucht sein zu sagen, dass diese (Medien-)Monster bloße Ausgeburten der Fantasie seien. Doch wie weit reicht eine solche Behauptung? Zwar ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Monster teilweise so extrem gezeichnet sind, dass es schwer fällt, sie sich als real möglich vorzustellen. Doch gleichzeitig ist es denkbar, dass es sich um bloße, wenn auch extreme Überzeichnungen von real vorfindlichen Phänomenen handelt. So versucht beispielsweise John Block Friedman, die Charakteristika der indischen Völker auf Fehlwahrnehmungen bzw. selektive Charakterüberzeichnungen zurückzuführen (vgl. Friedman 2000: v. a. 24). Zu fragen ist aber auch, inwieweit die seit der ›Entdeckung der Welt und des Menschen‹ (Jacob Burckhardt) in der Renaissance zunehmend stärker akzentuierte Unterscheidung zwischen real bzw. empirisch beobachtbaren und fiktiven bzw. fantastischen Phänomenen für die Historiografie der Monster haltbar ist. Für die Antike und für das europäische Mittelalter scheint diese Unterscheidung zumindest keine so große Rolle gespielt zu haben, vielmehr galten fantastische Geschöpfe als ebenso wirklich wie real beobachtbare (vgl. z. B. Wunderlich 1999: 16f.). Aber auch in der frühen Neuzeit bis mindestens ins 19. Jahrhundert hinein werden, wenn es um Monster und Monstrositäten geht, immer wieder exakte Beobachtungen von Phantasmen überlagert.

Trotz dieser Überlegungen scheint es analytisch sinnvoll zu sein, eine solche Unterscheidung für die Zwecke dieser Einleitung anzulegen – denn ›Monster‹ gab und gibt es ›wirklich‹, auch wenn Medien an ihrer Konstruktion entscheidend beteiligt waren und sind. Schon in der griechischen und römischen Antike wird von missgebildeten Kindern berichtet, die als ›terata‹, also als Wunderzeichen bzw. Schreckbild bezeichnet wurden und als solche eine besondere Behandlung

16 Was sich allerdings ändern kann, ist der Grad, in dem das Monster als ›real‹ erscheint. Und dies scheint vor allem davon abzuhängen, inwiefern das jeweilige Medium die menschlichen Sinne anspricht und stimuliert. Es ist entsprechend wenig überraschend, dass das Kino und das Fernsehen, die die Rezipienten sowohl visuell wie auch akustisch ansprechen, im 20. Jahrhundert zu Leitmedien der Monsterbegegnung wurden.

erfahren.¹⁷ Ihre Existenz wurde auf göttlichen Zorn zurückgeführt. Angesichts von menschlichen Verfehlungen würden, so die Vorstellung, die Götter den Menschen mittels der missgestalteten Körper dazu auffordern, auf den ›rechten Pfad‹ zurückzukehren.

Diese Tradition hielt sich bis in die Neuzeit. Medial vermittelt und verstärkt durch Flugschriften, die zudem in gelehrten Kompendien gesammelt wurden, wurden diese ›Wundergeburten‹ als Warnzeichen gelesen, die Ereignisse apokalyptischen Ausmaßes ankündigten (vgl. dazu den Beitrag von Rosa Costa in diesem Band). Diese prinzipielle Deutungslinie war aber auch der Grund dafür, dass die Wundergeburten als eine Art ›Superzeichen‹ für die verschiedensten Zwecke eingesetzt werden konnten. Gerade in den Zeiten der großen religiösen Auseinandersetzungen und Verwerfungen waren sie willkommene Anlässe, um den eigenen Glauben und die eigenen Institutionen zu stärken und die jeweils andere Seite als Ursache des angekündigten Unheil zu diskreditieren. Sie konnten als Legitimationsgrundlage für die Propagierung gesellschaftlicher Neuerungen instrumentalisiert werden, aber auch dazu dienen, Reformen als illegitim zu bekämpfen. Entsprechend vielfältig waren die Ansätze, die Wundergeburten zu erklären: Es lassen sich ebenso rein religiöse Erklärungen beobachten wie auch protowissenschaftliche, astrologische oder solche, die auf Aberglauben¹⁸ zurückgeführt werden können.

Entscheidend für den historischen Zusammenhang war der Status der Monster; sie galten als außernatürlich, teilweise gar als widernatürlich; indem sie aber Botschaften Gottes verbreiteten, gehörten sie gleichsam zur natürlichen Ordnung oder waren zumindest dazu auserkoren, diese zu stabilisieren. Dieser Status bzw., aus einer modernen Perspektive betrachtet, dieser Nichtstatus veränderte sich im 17. und 18. Jahrhundert. Monster bzw. Monstrositäten wurden in diesem Zeitraum langsam in die Ordnung der Natur eingegliedert; sie wurden ›natürlich‹.¹⁹ Damit verloren sie auch zunehmend ihre escha-

17 Auch wenn sich letztendlich nicht genau klären lässt, was mit ihnen jeweils geschehen ist, lässt sich doch sagen, dass einige ausgesetzt, teilweise auch getötet worden und andere aufgrund ihrer Missbildungen eines frühen Todes gestorben sind (vgl. Neumann 1995: 24).

18 Hierzu zählt insbesondere die populäre Vorstellung, dass Monstergelburtun auf Visionen, Gesichte oder (gar) Begegnungen zurückzuführen seien, die die Mutter bei der Zeugung erlebt habe.

19 Dieser Prozess vollzog sich freilich nicht geradlinig; so liest man beispielsweise im Zedler unter dem Eintrag *MONSRA [sic] oder Monstrum*: »Monstrum heißt in denen Rechten überhaupt alles dasjenige, was wider die Natur ist oder gebohren wird, oder welches gleichsam den wahren Ursprung seiner Geburt durch Annehmung einer fremden Gestalt verläugnet, oder verändert.« (Zedler 1739: 1220) Demgegenüber ist eine *Mißgebur*t »eigentlich eine natürliche Gestalt, die auf einige Weise von der Ordnung und Gestalt ihrer Gattung abweicht« (ebd.: 486). Auch wenn sich der erste Eintrag

tologische Bedeutung. Ihren Zeichencharakter aber verloren sie nicht. Vielmehr kann man davon sprechen, dass sie im Laufe dieses Prozesses der Naturalisierung von eschatologischen bzw. außernatürlichen zunächst zu natürlichen Zeichen wurden. Es wurde so möglich, dass eine spezifische Wissenschaft entstehen konnte, die sich missgestalteter Körper als ihres Gegenstandes annahm: Gemeint ist selbstredend die Teratologie, die sich im 19. Jahrhundert ausbildete und schon am Anfang des 20. Jahrhunderts – nach einer nur sehr kurzen Blütezeit – in der Bedeutungslosigkeit verschwand. Mit den vitalistisch konzipierten Vorarbeiten zu einer Lehre der Missbildungen im späten 18. Jahrhundert, die im Kontext der Abgrenzung zur mechanistischen Medizin der Präformisten standen, und den v. a. mit den Namen Geoffroy und Isidore Saint-Hilaire verbundenen Gründungsarbeiten und -schriften in den 1830er Jahren, die auf eine Institutionalisierung der Teratologie zielten, wurden aus den vormals außernatürlichen Warnzeichen gar epistemische Zeichen (vgl. Zürcher 2004: 63). Missgestaltete Körper sollten – so die Grundkonzeption – dabei helfen, das normale Funktionieren der Natur und des menschlichen und tierischen Lebens zu erforschen. Der Blick richtete sich also ausgehend von der Abweichung auf die Regel.

Das 19. Jahrhundert kann man aber nicht nur im Hinblick auf die wissenschaftliche, sondern auch auf die populäre bzw. öffentliche Beschäftigung mit dem Monster und mit monströsen Absonderlichkeiten als Hochzeit der Monsterbegegnungen bezeichnen. Mit den Freak Shows in den USA und in Europa entwickelten sich hoch frequentierte Unterhaltungsinstitutionen. Die Freak Show kann man als eine institutionalisierte kulturelle Form bezeichnen, die den Blick des Zuschauers systematisch auf die Absonderlichkeiten des Schauobjekts lenkt. Dies diente freilich gleichzeitig der Reflexion auf die eigene Identität; durch die scharfen Kontraste zwischen Publikum und Schauobjekt – die Schauobjekte sollten möglichst extreme Charakteristika aufweisen, schließlich ging es um Unterhaltung auf der einen Seite und für die Betreiber auf der anderen Seite v. a. um die Wahrung ihre kommerziellen Interessen – konnten sich die Besucher ihrer Normalität versichern; angesichts des Publikums der Freak Shows, das sich v. a. aus marginalisierten Bevölkerungsgruppen (Migranten und Arbeiter, die um das Überleben kämpften) zusammensetzte, spricht Rosemarie Garland-Thompson (1996: 5) gar von der – zumindest im Hinblick auf die USA – »most democratizing institution«. Auch die Teratologie griff

offensichtlich auf eine rechtliche Figur bezieht und ›Natur‹ zumindest ambivalent – nämlich einerseits im Sinne der Ordnung der Natur und andererseits im Sinne einer ›wahren Natur‹ eines Individuums – zu lesen ist, zeigt die Diskrepanz des Status doch deutlich, dass der Prozess der Naturalisierung der Monster nicht unproblematisch verlief; das Monster bzw. der Begriff des Monsters war hierfür nicht eindeutig genug.

spezifische Beobachtungsformen auf, die den wissenschaftlichen Blick auf das Monster bzw. die Monstrositäten fokussierten: Vorlesungen mit Schauobjekten, Vorführungen von besonders seltenen Exemplaren für die Fachkollegen, Sektionen von missgebildeten Körpern etc. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es dann zu immer offensichtlicheren Überschneidungen zwischen den populären und den wissenschaftlichen Formen der Zurschaustellung. Wissenschaftliche Befunde wurden zunehmend für die Narrative genutzt, die den Schauobjekten den Status des Freaks zuschrieben; den Wissenschaftlern wiederum wurde das Recht zugestanden, die Schauobjekte exklusiv zu untersuchen.²⁰ So entstand ein ›schaumedizinischer Raum‹, in dem sich der populäre Zugang vom wissenschaftlichen kaum mehr unterscheiden ließ (vgl. zu Begriff und historischem Zusammenhang Zürcher 2004: insb. 264).

Unbeeindruckt vom Schauregime, das Wissenschaft und Unterhaltungsinstitutionen näher aneinanderrücken ließ, vollzog sich im 19. Jahrhundert im Rahmen der Entstehung der Strafmedizin ein Prozess, der langsam dafür sorgte, dass sich die Monstrositäten vom Körper, also von der mehr oder minder sichtbaren Oberfläche, ablösten und ungreifbarer wurden. War es noch das Ziel der Teratologie, ausgehend von den sichtbaren Abweichungen die Entwicklungsgesetze des organischen Lebens zu entschlüsseln, zielen die Überlegungen im Kontext dieser Entwicklungen insbesondere auf den Schutz des sozialen Verbandes vor extremen Ausprägungen der ›inneren Natur‹ von Individuen, vor Verbrechen oder sexuellen Exzessen. Foucault verbindet diesen Prozess mit dem Auftauchen eines ganz neuen Typus von Monster: dem des ›rechtlich-moralisch[en] Monster[s]‹ (Foucault 2008: 104), das als Gefährdung der Integrität der Gesellschaft angesehen wird und entsprechend bekämpft werden muss. Im Zuge des 19. Jahrhunderts entwickelt sich ein engmaschiges Netz von strafmedizinischen Regelungen und Institutionen, in dem auffällig gewordene Individuen durch spezifische Straf- und Machtmechanismen vor sich selbst geschützt und von der Gesellschaft abgeschottet wurden. Auffallend an den theoretischen Konzepten, die im Rahmen des sich herausbildenden strafmedizinischen Dispositivs formuliert wurden, ist, dass die Monstrosität gewissermaßen von außen nach innen ›verschoben‹ wird, vom Körper – von fehlenden oder überzähligen Extremitäten und Organen etc. – in die inneren Gründe des Individuums. Dabei stellte sich insbesondere das Konzept des Triebs (›instinct‹) als bedeutend heraus. Der Trieb wurde zum entscheidenden ›Erkenntnisraaster‹, zum Erklärungsmuster für die moralischen Verfehlungen eines Individuums; mithilfe dieses Konzepts gelang es, die juristischen,

20 Zu einer der populärsten Figuren ist hier Julia Pastrana zu zählen, die als ›ugliest woman in the world‹ bezeichnet wurde; vgl. dazu Garland-Thomson (1997: 70ff.) und den Beitrag von Birgit Stamberger in diesem Band.

die administrativen und die medizinischen Institutionen zu einem neuen Machtmechanismus zusammenschließen, der Normalisierungsmacht, die sich fortan auf die Bevölkerung richtete (vgl. ebd.: 178–214). Damit einher ging auch eine entscheidende Transformation, die bis in die Abgründe des 20. Jahrhunderts ausstrahlt: Die große, singuläre Figur des Monsters wird aufgelöst, stattdessen verbreitet sich die Monstrosität gewissermaßen über die gesamte Bevölkerung. Mit dem Triebkonzept ist jeder ein potenzielles Monster. Ablesbar bzw. sichtbar ist die Monstrosität nicht mehr am Körper, sondern vielmehr an den Handlungen bzw. Taten des Einzelnen;²¹ und diese selbst sind nicht monströs, sondern amoralisch; das Monströse liegt im Kern des Individuums, in seiner ›inneren Natur‹ eingeschlossen.²²

Der von Foucault beschriebene Prozess ist einer der entscheidenden Gründe dafür, dass der Monster-Begriff seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so fluide geworden ist, dass er an nahezu jeden einigermaßen extremen ›Auswuchs‹ angeheftet werden kann. Das Monster ist durch die Ablösung vom Körper zu einer Semantik geworden, die relativ kontingent für die eigenen Zwecke instrumentalisiert werden kann.

Monster heute: zwischen ›Medienstar‹ und politischem Instrument

Die zunehmende Fluidität des Monsterbegriffs ist die Voraussetzung für die beiden großen Entwicklungen, die sich für das 20. Jahrhundert ausmachen lassen: seine verstärkte Medialisierung einerseits und seine Politisierung andererseits.²³ Beide Tendenzen sind nicht

21 Allerdings gibt es im 19. Jahrhundert auch prominente und wirkmächtige Versuche, die monströse, amoralische Tat nach wie vor auf den Täter und dessen äußere Gestalt zurückzuführen. Vgl. z.B. das Diktum Karl Rosenkranz' in seiner *Ästhetik des Häßlichen*: »Das Böse ist das ethisch Häßliche, und dies Häßliche wird auch das ästhetisch Häßliche zur Folge haben«. (Rosenkranz 2007: 65) Ein weiteres einflussreiches Beispiel ist Cesare Lombrosos Kriminologie, wie Iris Mendel und Nora Ruck in diesem Band zeigen.

22 Das heißt aber nicht, dass es nicht auch wiederum auf den Körper zurückgestrahlt werden könnte. Die Stereotypisierungen des Körpers der jüdischen Bevölkerung durch die Nationalsozialisten dürften hierfür ein treffendes Beispiel sein. Eingesetzt wurden Stereotypisierungen aber auch gegen die Nationalsozialisten, wie sich an Karikaturen in der alliierten Presse zeigen ließe, in denen die Nazis als Gorillas – der Gorilla ist eine topische Monsterfigur insbesondere des 19. Jahrhunderts – abgebildet wurden. Und auch die Bolschewiki wurden als Gorillas dargestellt – man sieht, wie universell einsetzbar Topoi des Monströsen sind.

23 Damit wird nicht behauptet, dass der Körperbezug im 20. Jahrhundert verschwinden würde, aber er ist nicht mehr das primäre Kriterium.

neu, sondern setzen vielmehr vorhandene fort. Neu ist auch nicht, dass nicht selten beide ineinander greifen. Jedoch liegt man sicherlich nicht falsch, wenn man konstatiert, dass einerseits die imaginären Monster, gewissermaßen im ›Gleichschritt‹ mit der Entwicklung der Medientechnologie, in bislang ungekannten Quantitäten auftreten, und dass sich andererseits neue strategische ›Einsatzgebiete‹ für die ›realen‹ Monster ergeben.

Von der medientechnischen Entwicklung bleibt auch das Monster nicht unberührt. Bücher, Comics, Zeitungen und Zeitschriften, das Kino und später das Fernsehen, interaktive Medien wie das Internet und Computerspiele werden von den unterschiedlichsten Monstern bevölkert, und zwar zum Teil derart, dass sie sich als Hauptakteure ganzer Genres – Fantasy, Mystery, aber auch Science Fiction etc. – etabliert haben. Die primär visuellen Medien setzen dabei nicht selten weiterhin auf den Körper als Markierung und produzieren eine Reihe von fabelhaften Wesen; andererseits aber kommt auch – man denke beispielsweise an Hannibal Lecter – das moralische Monster nicht zu kurz. In diesem Sinne erweist sich der Film als geradezu traditionell,²⁴ nicht zuletzt auch insofern er über die Figuren hinaus auch erzählstrategisch an z. B. mittelalterliche Narrative anknüpft.²⁵

Weitaus mehr als in den Filmen aber wird in den Printmedien – in denen es um die Markierung von ›real existierenden‹ Menschen als Monster geht – auf das moralische Monster gesetzt. Siamesische Zwillinge haben zwar noch Nachrichtenwert, jedoch ihren Status als Monster verloren, auch Fabelwesen hätten es schwer, in die Nachrichtenspalten zu gelangen. Jedoch lässt sich das Monster hervorragend

24 Dies zeigt sich auch darin, dass das Kino einen spezifischen Modus der Monsterbegegnung aufnimmt, der v. a. im 19. Jahrhundert eine besondere Rolle spielt: nämlich das Schauen und Beobachten. Das Kino steht in der Tradition der systematischen Ausrichtung des Blicks der Rezipienten – v. a. in der Freak Show und in der wissenschaftlichen Beobachtung im Rahmen der Teratologie – auf die zur Schau gestellten Absonderlichkeiten, und dies wird im Film mitunter selbstreflexiv thematisiert. Ein besonders gelungenes Beispiel hierfür ist David Lynchs *Elephant Man* (1980), in dem nahezu alle im 19. Jahrhundert bedeutenden Schau›bühnen‹ ins Bild gesetzt werden: Jahrmarkt, Klinik und Theater. Der sogenannte Elefantenmensch ist in all diesen Institutionen der Fluchtpunkt aller Blicke; und dies sorgt gerade in der Szene im Theater für eine hochinteressante Dynamik: Er tritt dort als Rezipient des Stückes auf, lenkt aber durch seine Erscheinung die Aufmerksamkeit des Publikums vom eigentlichen Gegenstand, dem Theaterstück, weg und wird selbst – unfreiwillig – zum Ein-Mann-Stück. Zum Film und zur Selbstreflexivität im *Elephant Man* vgl. Shelton (2008: 191–198); zur Selbstreflexivität des Horror- bzw. Monsterfilms aus einer medientheoretischen Perspektive vgl. Meteling (2006).

25 Siehe dazu auch den Beitrag von Leila Werthschulte und Šeila Selimović in diesem Band.

als Strategie zur Skandalisierung abweichenden – eben monströsen – Verhaltens einsetzen: Inzesttäter, Serienmörder, aber selbst der Finanzmarkt²⁶ lassen sich zu Monstern erklären. Darüber hinaus wird dabei auch die politische Dimension sichtbar: Es sind nicht selten Diktatoren oder anderweitige Gegner (aber selbstverständlich nicht die politischen Gegner im Rahmen der die Feindschaft einhegenden parlamentarischen Demokratie), die als Monster bezeichnet werden. Nicht nur geht es in diesen Fällen um die Stigmatisierung sozial abweichenden Verhaltens, sondern um Grenzziehungen und die Etablierung von Großgruppenidentitäten. Den Feind als Monster zu bezeichnen, markiert ihn nicht nur als etwas existenziell anderes, sondern nimmt ihm auch seine menschlichen Qualitäten.²⁷

Die Politisierung des Monsters nimmt aber auch eine andere Richtung. Komplementär zu den Filmmonstern, in deren Marginalisierung und Ausschluss sich letztlich die Monstrosität des aufgeklärten (?) menschlichen Handelns zeigt, werden auch die ‚realen‘ Monster als Reflexionsfiguren wissenschaftlicher und/oder politischer Strategien der Unterdrückung erkannt. Dass das Monster die paradigmatische Figur des Ausschlusses ist, lässt es zum prädestinierten Analysator von Exklusionsprozessen und in der Folge – gewissermaßen als counter-strategy – zu einer Leitfigur emanzipatorischer Politiken werden.²⁸

Trotz aller Faszination durch das Monster stellt sich die Frage, warum sich der Mensch überhaupt etwas schafft, vor dem er Furcht empfindet – was also wäre die Funktion des Monsters? Wenn es stimmt, dass das Monster das kategorial Ungreifbare – und damit das Unverfügbare – bzw. dessen Repräsentation ist, dann kommt dem Akt des Bezeichnens selbst schon eine besondere Bedeutung zu: Er eröffnet überhaupt erst die Möglichkeit, dem Unverfügbaren habhaft zu werden, es greifbar zu machen. Die Bezeichnung bannt, zumindest partiell, den Schrecken, der nicht aus der Schrecklichkeit des Monsters, sondern aus der Schrecklichkeit des Unbenannten/ des Unbenennbaren entsteht. Die Benennung ist der erste Schritt,

26 »Jetzt muss«, so der deutsche Bundespräsident Horst Köhler im Mai 2008, »jedem verantwortlich Denkendem in der Branche selbst klar geworden sein, dass sich die internationalen Finanzmärkte zu einem Monster entwickelt haben, das in die Schranken verwiesen werden muss.« (Vgl. http://www.welt.de/finanzen/article1993153/Koehler_bezeichnet_Finanzmaerkte_als_Monster.html)

27 Solche Strategien lassen sich durch andere semantische Varianten ersetzen oder auch ergänzen. Exemplarisch führt Sarasin dies anhand der Semantik des Schädlings im Kontext des 11. September 2001 aus; vgl. Sarasin (2004: 160 ff. und passim).

28 Siehe dazu auch die Beiträge von Sarah Dellmann, Iris Mendel und Nora Ruck sowie Birgit Stammberger in diesem Band.

um überhaupt ein Verhältnis etablieren zu können²⁹ – also, um die anfangs eingeführte Idee der Begegnung wieder aufzunehmen: um aus dem bloßen Zusammentreffen (das sich nicht immer vermeiden lässt) eine Begegnung werden zu lassen –, und indem man eine Benennung findet, die zwar nicht zwingend eine Wertung enthält, aber eben mehr als nur eine einfache Kennzeichnung einer Differenz ist, schafft man schon eine Erklärung, auch wenn diese nichts erklärt.³⁰

Insofern das Monster eine Repräsentation des Anderen ist, ist es selbstverständlich ein Identitätsgenerator. Das Eigene, das sich anhand des Monsters stabilisieren lässt, kann überaus verschiedenartige Formen annehmen; und als strategischer Einsatz kann das Monster – historisch, sozial und kulturell kontingent – auf die unterschiedlichsten Weisen funktionieren. Das Monster kann – wie in der frühen Neuzeit und dann insbesondere in der Reformation – als göttliches Zeichen, als Hinweis auf die Verderbtheit der Welt bzw. der Menschen fungieren; es war im Zuge des Aufstiegs der Humanwissenschaften an der ›Erfindung des Menschen‹ beteiligt und bleibt bis heute eine Reflexionsfigur, mit der in den Diskussionen um eine Cyborgisierung oder um die Gentechnik die Grenzen des Menschlichen sichtbar gemacht werden; es ist der Einsatz sowohl in einer Politik der radikalen Exklusion wie auch – als Gegenbewegung – in einer, die sich, emanzipatorisch gesinnt, der Aufdeckung der Kontingenz solcher Zuschreibungen, ihres ideologischen Charakters und der damit verbundenen Effekte verschrieben hat.

29 Ähnlich bei Derrida (1998: 391 f.; Herv. im Orig.): »Sobald man aber in einem Monstrum ein Monstrum erkennt, beginnt man damit, es zu zähmen, aufgrund des ›als‹ – man erkennt es *als* Monstrum – beginnt man, es mit den Normen zu vergleichen, es zu analysieren, folglich zu beherrschen, was diese monströse Gestalt an Entsetzlichem haben konnte.«

30 Dies lässt sich schon für die mythischen Monster behaupten; vgl. z. B. Wunderlich (1999: 13), der meint, dass die Monster das erklären bzw. visualisieren würden, was der Logos nicht erfassen könne. Allerdings ist fraglich, welche Erklärungskraft der Bezeichnung ›Monster‹ zukommen kann. Sicherlich lässt sich das Monster – als Figur der Abweichung *par excellence* – strategisch einsetzen, um zu erklären, dass etwas nicht zu verstehen ist. Indem man jemand als Monster bezeichnet, ist scheinbar alles erklärt. Was aber passiert, ist eher eine Verschiebung des Unerklärlichen (des Verbrechens, des Amoralischen, des Bösen etc.) auf eine Platzhalterfigur, die zwar der Bezeichnung dient, dabei aber einerseits merkwürdig leer bleibt bzw. mit jeder Verwendung ihren Sinn verändert, andererseits jedoch hinreichend affektiv besetzt ist, um eine ebenso einfache wie klare Positionierung zu ermöglichen – eine Funktionsweise, die sich mit Laclaus Konzept des ›leeren Signifikanten‹ (s. dazu u. a. Laclau 2002) fassen ließe. Darauf, dass es sich hierbei um einen Mechanismus handelt, der vor weiteren Fragen schützt, ist schon hingewiesen worden.

Diese Funktionalität des Monsters und seine vielfältige Einsatzfähigkeit macht es wohl, soweit absehbar, bis auf Weiteres unwahrscheinlich, dass man auf das Monster würde verzichten wollen. ›Monstern‹ begegnet man heute allerorten. Die durch Aufklärung und Rationalisierung ›entzauberte Welt‹ hat uns also mitnichten von den Monstern ›befreit‹. Vielmehr werden uns in Zeitungen und Büchern jeden Tag neue Monster präsentiert – und wer nicht lesen will, der geht eben ins Kino.

Zu den Beiträgen in diesem Band

Im ersten Beitrag dieses Bandes widmet sich CONSTANCE GEISTHARDT den Monsterfiguren in Johanns von Würzburg 1314 vollendetem Roman *Wilhelm von Österreich*. Unter Rückgriff auf die Argumentation der Negativen Theologie, die davon ausgeht, dass die Schöpfung und Gott nur im ästhetischen Erleben, und hier insbesondere im Erleben des ästhetisch Hässlichen, fassbar werden, wird sichtbar, dass den (Text-)Monstern eine semiotische Funktion zukommt, die über die Funktion im Narrativ hinausgeht. Um diese Funktion genauer bestimmen zu können, wird auf die Medium/Form-Unterscheidung Bezug genommen, die Niklas Luhmann in Auseinandersetzung mit Fritz Heider theoretisch ausgearbeitet hat. So wird einerseits sichtbar, dass dem Roman als Ganzem eine implizite Poetologie als mediales Substrat zugrunde liegt, die die konkrete textuelle Ausgestaltung, die Form, rahmt. Andererseits ist dieses mediale Substrat in den Monstergestalten, und hier insbesondere in der Figur des ›aventür hauptman‹, semiotisiert. Die Monster machen mithin die Poetologie für die Rezipienten, aber auch für den Protagonisten, Wilhelm von Österreich, fassbar und decodierbar; und das heißt dann auch, dass sich der Roman nur von den Begegnungen und den Auseinandersetzungen mit den Monsterfiguren aus erschließen lässt.

Begegnungen von Protagonisten mit Monsterwesen in literarischen Texten sind auch der Gegenstand von SIMONE SCHULTZ-BALLUFF. In ihrem Beitrag werden anhand von vier epischen Texten – der *Älteren Edda*, dem *Beowulf*, dem *Nibelungenlied* und Gottfrieds von Straßburg *Tristan* – Drachenkämpfe untersucht. Dabei lassen sich konzeptuelle Linien herausarbeiten, die die jeweiligen Erzähltexte übergreifen und das Motiv der Drachenbegegnung bzw. des Drachenkampfes hinsichtlich der mentalen wie physiologischen Konstitution und der Motivation des Protagonisten sowie hinsichtlich des Ausgangs und der Konsequenzen des Kampfes organisieren. Unter anderem wird so deutlich, dass der jeweilige Held schon vor der Begegnung mit dem Monster außergewöhnliche Charakteristika aufweisen muss, um überhaupt für würdig befunden zu werden, in einen Kampf mit dem Drachen ziehen zu können. Die Begegnung stellt sich also letztlich als eine heraus,

in der ein mit monströsen Zügen gezeichneter Protagonist mit einer monströsen Kreatur kämpft.

Den vielfältigen und – aus einer modernen Perspektive – widersprüchlichen Erklärungsversuchen für die ›Wundergeburten‹ in der frühen Neuzeit geht ROSA COSTA in ihrem Beitrag nach. Wundergeburten, so konstatiert sie, konnte auf verschiedene Weise beigegeben werden. Auch wenn sich letztlich eine Dominanz religiöser Deutungsansätze verzeichnen lässt, finden sich doch in den entsprechenden Berichten, die hauptsächlich über das Medium des Flugblattes zirkulierten, astrologische oder auch naturkundliche Ansätze, die jeweils in unterschiedlicher Weise für religiöse Zwecke oder für Reformbestrebungen instrumentalisiert werden konnten. Am Beispiel des Flugblattes von Jakob Ruf über die Schaffhauser Wundergeburt – es handelt sich um Zwillinge, die am Rumpf miteinander verwachsen waren – werden diese unterschiedliche Erklärungsebenen herausgearbeitet. Dabei zeigt sich, dass gerade angesichts der naturkundlichen Ansätze, die sich in dem Flugblatt von Ruf, aber auch in vergleichbaren Wundergeburtenberichten beobachten lassen, die in der Historiografie des Monströsen oftmals vertretene teleologische These der Naturalisierung der Wunder durch den zunehmenden wissenschaftlichen Zugang problematisiert werden sollte.

Die sich um 1800 ereignende Transformation der Diskursregister, die sich auf die Hermaphroditen beziehen, zeichnet MAXIMILIAN SCHOCHOW in seinem Text nach. Waren Hermaphroditen vormals vor allem ein juridischer Gegenstand, dem spezifische Rechte, aber auch entsprechende Pflichten zugeschrieben wurden – die bei Hermaphroditen zentrale Geschlechterfrage wurde mithin durch das Recht geklärt –, mussten mit der Neukonzeption der Natur als fehlerhafter, die sich u. a. in Diderots *Enzyklopädie* zeigt, neue Strategien und Praktiken entwickelt werden. Dem zunehmenden Bedeutungsverlust der juridischen Bestimmungen hinsichtlich der Hermaphroditen wird um 1800 die Kunst der Chirurgie gegenübergestellt. Mit chirurgischen Interventionen am hermaphroditischen Körper war es nunmehr möglich, geschlechtlich eindeutige Körper zu produzieren. Dass das Ziel der Ermöglichung der sexuellen Reproduktion dabei im Vordergrund stand, lässt – bedenkt man das Ideal der bürgerlichen Familie oder auch, auf einer abstrakteren Ebene, das von Foucault beschriebene Konzept der ›Bevölkerung‹ – sichtbar werden, dass es darum ging, mithilfe der Chirurgie aus Hermaphroditen Bürger zu machen. Eine Konsequenz aus dieser Transformation des Diskurses ist, dass sich im seit 1900 rechtlich bindenden BGB keine juridischen Regelungen mehr finden lassen, die sich auf Hermaphroditen beziehen.

Dass das Monster nicht nur als reale oder fiktive Figur interessant sein kann, sondern auch als Analysekategorie, die Einsichten über Stigmatisierungsprozesse und Exklusionsbewegungen ermöglicht, hat – unter Rückgriff auf Foucault – nicht zuletzt die feministische

Wissenschaftskritik in den letzten Jahren zu zeigen versucht. IRIS MENDEL und NORA RUCK greifen diesen Ansatz in ihrem Beitrag auf, indem sie Foucaults analytische Überlegungen zum Monster einer Relektüre unterziehen. Dabei zeigt sich, dass die Kategorie des Geschlechts in Foucaults Analyse des Monsters erstaunlich unterbelichtet bleibt. Dies erweist sich aber gerade im Hinblick auf das 19. Jahrhundert, mithin den Zeitraum, auf den sich Foucaults Untersuchungen zu den Anormalen beziehen, als zu kurzfristig, ist doch, das zeigen die Autorinnen am Beispiel von Cesare Lombrosos Kriminologie, das Monster geschlechtlich, rassistisch, aber auch bezüglich der Klassenkategorie codiert. Entsprechend plädieren sie dafür, dass diese Codierungen in den Blick genommen werden, um das Monster als Analyse-kategorie für eine Kritik von Stigmatisierungen und Exklusionen fruchtbar machen zu können.

Das Kino ist im 20. Jahrhundert, wie bereits erwähnt, einer der bedeutendsten Orte, an dem sich Begegnungen mit Monstern oder außergewöhnlichen Körpern ereignen. Mit Tod Brownings frühem Tonfilm *Freaks* von 1932 unterzieht SARAH DELLMANN in ihrem Beitrag einen der Klassiker der kinematografischen Auseinandersetzung mit der kommerziellen Unterhaltungsinstitution der Freak Show einer Analyse der visuellen Mittel, mit denen die Freaks im Film in Szene gesetzt werden. Da der Film, wie in den Kadrierungsanalysen gezeigt wird, in weiten Teilen die Perspektive der Freaks einnimmt, ist es für das ›normale‹, nicht behinderte Publikum unmöglich, einen Standpunkt einzunehmen, der seinen Sehgewohnheiten entspricht. *Freaks* schafft es so, seine behinderten Protagonisten in ein Verhältnis zu seinen nicht behinderten zu bringen, und verfolgt damit eine Bildpolitik, die geeignet ist, die Kategorie der Normalität zu untergraben, die sonst als Exklusionsgenerator für das Monster, den Freak bzw. Menschen mit außergewöhnlichen Körpern fungiert.

Dass das Publikum im Kino nicht nur auf der Ebene der Protagonisten monströsen Kreaturen begegnet, sondern dem Filmbild selbst monströse Züge zukommen können, wird von LUKAS GERMANN in Auseinandersetzung mit Bildern der Gewalt im Film gezeigt. Seit den 1960er Jahren lässt sich im Kino ein Naturalismus der Gewalt beobachten, der Gewalt so radikal und ›real‹ ins Bild setzt, dass die entsprechenden Bilder eine schockierende und das Publikum ergreifende Wirkung zeitigen können. In dem Beitrag werden die entsprechenden Ausformungen dieses Naturalismus der Gewalt – von den Frühformen bei Georges Franju über die Splatterfilme der 1960er Jahre (George A. Romero, Wes Craven u. a.) bis hin zum revolutionären Kino (insbesondere das Cinema Novo Glauber Rochas) – herausgearbeitet und das spezifische Potenzial der Gewaltbilder ausgelotet. Dabei zeigt sich, dass insbesondere diesen naturalistisch anmutenden Bildern der Gewalt das – von Siegfried Kracauer dem Filmbild im Allgemeinen

attestiert – Vermögen eignet, das Publikum mit der Wirklichkeit zu konfrontieren und zu einer Auseinandersetzung mit dieser anzuregen.

Der zeitgenössischen Kunst und ihren monströsen Ausprägungen widmen sich in ihren Beiträgen HEIKE THIENENKAMP und MARKUS BRUNNER. HEIKE THIENENKAMP beschäftigt sich mit dem hyperrealistischen plastischen Werk der australischen Künstlerin Patricia Piccinini. In ihren Arbeiten, so wird im Beitrag am Beispiel der Figurengruppe *The Young Family* (2002/03) deutlich, greift Piccinini Dichotomien wie menschlich/tierisch auf und unterläuft diese, indem beide Seiten der dichotomen Unterscheidung in den jeweiligen Figuren sichtbar werden. Die monströs erscheinenden hybriden Figuren vermögen es, bei den Rezipienten von Abscheu über Faszination und Neugier bis hin zur Aktivierung des Kindchenschemas die unterschiedlichsten Reaktionen hervorzurufen. Da die Werke im Kontext biotechnologischer Entwicklungen verortet werden können, eröffnet sich auf diese Weise ein ganz konkreter Zugang zur komplexen Thematik der Biotechnologien. Haptisch und visuell erfahrbar stehen die Figuren, die man als Darstellungen von im Labor produzierten Lebewesen lesen kann, für mögliche Konsequenzen der technologischen Entwicklung und veranlassen die Rezipienten derart, eine (emotionale) Position zu beziehen.

Eine ganz andere Funktion hat die Kunst im Werk von Stelarc, wie MARKUS BRUNNER herausarbeitet: Es geht bei Stelarc nicht mehr nur darum, in gesellschaftliche Debatten eine neue Perspektive einzubringen, vielmehr wird die Kunst dazu genutzt, die Debatte über den Cyborg, die bislang nur in theorieaffinen Kreisen geführt wurde, gesellschaftlich wirksam (und provokativ) zu lancieren. Im Zeitalter der zunehmenden globalen technologischen Vernetzung, so die Grundannahme Stelarc, würde der Mensch (sein Körper und seine mentalen wie kognitiven Kapazitäten) zunehmend obsolet; er müsse sich entsprechend neu programmieren und mit seinen Maschinen vernetzen, so könne ein neuer, bislang kaum abschätzbarer Möglichkeitsraum erschlossen werden. In der konsequenten Umsetzung dieser posthumanistischen Vision hat Stelarc, flankiert von seinen theoretischen Überlegungen, seinen Körper seit dem Ende der 1960er Jahre in Performances erforscht und sukzessive erweitert. Allerdings löst sich diese Vision, so die These des Beitrages, im künstlerischen Werk Stelarc nicht ein; vielmehr werden in den als monströs rezipierten Performances die Rezipienten – wie die Reaktionen deutlich machen – auf ihre Körperlichkeit zurückgeworfen. In Rekurs auf Horkheimer und Adorno lässt sich dann auch entgegen Stelarc's Intentionen ein gesellschaftskritisches Potenzial in seinem künstlerischen Werk ausmachen: Stelarc macht, indem er gesellschaftliche Entwicklungen konsequent weiterdenkt, die ›Dialektik der Aufklärung‹ deutlich.

Den vorliegenden Band schließen zwei Beiträge ab, die eine Vergleichsperspektive einnehmen. Zunächst widmet sich BIRGIT STAMMBERGER mit Julia Pastrana und Michael Jackson, dem kürzlich ver-

storbenen ›King of Pop‹, zwei illustren Figuren des 19. bzw. 20. Jahrhunderts. Dabei wird der Wandel des Monster-Begriffs deutlich, ein Stigma, das beiden anhaftete. Bei Julia Pastrana, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einerseits in Freak Shows exponiert wurde, andererseits ein zentraler Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses war, zeigt sich, dass der Monster-Begriff als Semiotisierung extremer körperlicher Auswüchse – Pastrana litt unter Hypertrichose – funktionierte. Die sichtbaren Abweichungen vom ›normalen‹ Körper waren zudem der Anlass für die weitreichenden Stigmatisierungsprozesse des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Demgegenüber zeigt gerade das Beispiel Michael Jacksons, dass sich spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Monster-Begriff zunehmend von den körperlichen Bezugspunkten gelöst hat. Jacksons Monstrosität liegt vielmehr, und das lässt sich auch an den jüngsten Nachrufen ablesen, in der zwar am Körper sichtbaren, aber eben nicht mehr auf diesen reduzierbaren Unbestimmtheit der Identität. Hierin liegt dann auch das Befreiungspotenzial, das dem Monster-Begriff in den jüngeren Theoretisierungen vor allem von feministischen Positionen aus zugesprochen wird.

Abgeschlossen wird der Band von LEILA WERTHSCHULTE und ŠEILA SELIMOVIĆ, die in ihrem Beitrag der Ambivalenz des Monsters nachgehen und dabei eine Traditionslinie von mittelalterlichen Erzähltexten wie *Herzog Ernst* oder dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach zu den zeitgenössischen TV-Mystery-Serien *Buffy the Vampire Slayer* und dessen Spin-off *Angel* ziehen. Bei diesem Vergleich wird deutlich, wie vielfältig Monsterfiguren in Narrativen eingesetzt und welche Funktionen ihnen jeweils zugedacht werden können. Das Spektrum reicht von extrem unmenschlichen Monstern, die das absolut Böse repräsentieren, bis hin zu Monsterfiguren, bei denen sich, wenn überhaupt, das Monströse einzig in der Körperlichkeit zeigt und die zutiefst human handeln. Auch wenn die zeitgenössischen TV-Produktionen anders als die mittelalterlichen Texte, in denen mittels der Monsterfiguren vor allem die Grenzen des Höfischen reflektiert werden, mit der Ambivalenz insbesondere Identitätskonflikte thematisieren, zeigen sich doch in beiden medialen Kontexten, dass Monsterfiguren extrem vielschichtig sein und gar als Vorbilder fungieren können – demgegenüber können Menschen mitunter monströser sein als Monster.

Literatur

- Derrida, Jacques (1998): »Übergänge – vom Trauma zum Versprechen. Gespräch mit Elisabeth Weber«. In: ders., *Auslassungspunkte. Gespräche*, Wien: Passagen Verlag, S. 377–398.
- Foucault, Michel (2008): *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Friedman, John Block (2000): *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, New York: Syracuse University Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie (1996): »Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity«. In: dies. (Hg.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: NYU Press, S. 1–19.
- Garland-Thomson, Rosemarie (1997): *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Gehlen, Arnold (1957): *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt.
- Laclau, Ernesto (2002): »Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?«. In: ders., *Emanzipation und Differenz*, Wien: Turia + Kant, S. 65–78.
- Makropoulos, Michael (2007): *Theorie der Massenkultur*, München: Fink.
- Meteling, Arno (2006): *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript.
- Neumann, Josef N. (1995): »Der mißgebildete Mensch. Gesellschaftliche Verhaltensweisen und moralische Bewertungen von der Antike bis zur frühen Neuzeit«. In: Michael Hagner (Hg.), *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen: Wallstein, S. 21–44.
- Rosenkranz, Karl (2007): *Ästhetik des Häßlichen [1853]*. Hg. u. mit einem Nachwort v. Dieter Kliche, Stuttgart: Reclam.
- Sarasin, Philipp (2004): »Anthrax«. *Bioterror als Phantasma*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schetsche, Michael (2008): »Auge in Auge mit dem maximal Fremden? Kontaktsszenarien aus soziologischer Sicht«. In: ders./Marin Engelbrecht (Hg.), *Von Menschen und Außerirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript, S. 227–253.
- Schetsche, Michael/Engelbrecht, Marin (Hg.) (2008): *Von Menschen und Außerirdischen. Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript.
- Shelton, Catherine (2008): *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript.

- Simmel, Georg (1992): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (= Gesamtausgabe, Bd. 11), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wittkower, Rudolf (1942): »Marvels of the East. A Study in the History of Monsters«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Nr. 5, S. 159–197.
- Wunderlich, Werner (1999): »Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe«. In: ders./Ulrich Müller (Hg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen: UVK. S. 11–38.
- Wunderlich, Werner/Müller, Ulrich (Hg.) (1999): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen: UVK.
- Zedler, Johann Heinrich (1739): Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 21, Mi–Mt, Leipzig/Halle: Verlegts Johann Heinrich Zedler.
- Zürcher, Urs (2004): Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von den Missbildungen 1780–1914, Frankfurt a. M./New York: Campus.

Die Potenzialität des Monströsen.
Zum medialen Verhältnis von impliziter Poetik
und Text im *Wilhelm von Österreich* von
Johann von Würzburg

CONSTANZE GEISTHARDT

Das Monströse erscheint im Mittelalter oft als Form, in der etablierte Ordnungsschemata in ihren Übertretungen sichtbar werden (vgl. Daston/Park 2001: 14). So sind Riesen und Zwerge für Isidor von Sevilla ebenso monströs (Isid. orig. XI, 3,7) wie ein von einer Stute geborener, aber sonst nicht weiter auffälliger Fuchs (Isid. orig. XI, 3,5), wie Hermaphroditen (Isid. orig. XI, 3,11) oder Säuglinge, die mit Zähnen geboren werden (Isid. orig. XI, 3,9). Plinius d. Ä. führt neben den klassischen monströsen Völkern wie Kynocephali (Menschen mit Hundeköpfen) und Blemmyae (Menschen ohne Kopf, die ihr Gesicht auf der Brust tragen) auch Amazonen und Kannibalen als Monster auf, sowie Völker, die sich ausschließlich von Fisch ernähren, in Höhlen leben oder Fremden ihre Frauen zur Verfügung stellen (vgl. Friedman 1981: 9–21). Die vormoderne Minimaldefinition von Monstrosität erscheint somit stark kontextabhängig. Sie ist an eine ethnische, kulturelle, topografische, religiöse, moralische, anatomische oder allgemein kategoriale Devianz oder Alterität gebunden (vgl. ebd.: 22–36). Der Ort des Monsters spiegelt seine Exzentrizität wieder; es ist häufig der – gemeinhin östliche – Rand der Welt (vgl. Wittkower 1942: 159–167) oder es handelt sich, wie es in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters wiederholt zu beobachten ist, um die Grenzgebiete zwischen bekannten und unbekanntem Bereichen. Das Zusammentreffen mit Monstern kann ihrer Alterität entsprechend beim Gegenüber Staunen, Verwunderung, Neugier oder Angst auslösen.

Im Fokus der folgenden Untersuchung steht weder das Charakteristikum der Monstrosität an sich noch die durch sie ausgelösten Affekte, sondern die Einbindung des monströsen, devianten, hybriden Körpers in Kontexte des Verweisens.

Monster bzw. *monstra* werden im gelehrten Schrifttum des Mittelalters in Fortsetzung der antiken Tradition oft als Zeichen verstanden. In Isidors *Etymologie* aus dem 7. Jahrhundert sind Monster prophetische Zeichen (Isid. orig. XI, 3,4). Sie verweisen, meist mahnend und warnend, auf zukünftiges Geschehen. Entsprechend führt Isidor die geläufigen lateinischen Bezeichnungen für Monster, *portenta*, *ostenta*, *prodigia* und *monstra*, auf die Verben *portendere* (ankündigen, prophezeien), *ostendere* (vor Augen halten, versprechen, ankündigen), *porro dicere* (im Voraus sagen) und *(de)monstrare* (hinweisen, zeigen) bzw. *monere* (warnen) zurück (Isid. orig. XI, 3,3).

Auch bei Augustinus – rund zwei Jahrhunderte vor Isidor – werden Monster als Zeichen in die apologetische Argumentation des *Gottesstaats* einbezogen. Die im Rahmen der Theodizee relevante Frage, warum es unter den Menschen einzelne ›monströse‹ Geburten gebe, wird mit deren Verweiskfunktion beantwortet. Allerdings prophezeien sie nicht zukünftiges Übel, sondern haben eine anagogische Aufgabe. Sie sollen den Menschen zum uneingeschränkten Glauben führen. Einzelne monströse Geburten in bekannten Gegenden verweisen, so argumentiert Augustinus, auf die an den Rändern der Welt angesiedelten monströsen Völker. Die Einzelfälle und die ›Randerscheinungen‹ bestätigen und legitimieren einander wechselseitig dadurch, dass die jeweilige Existenz des Anderen Fehler im göttlichen Schöpfungsplan ausschließt, die angesichts der devianten Gestalt naheliegen könnten. Zweifel an der Allmacht Gottes und der Perfektion der Schöpfung werden so ausgeräumt, mehr noch, Gott eröffnet dem Menschen durch einzelne monströse Geburten den Blick auf die Schöpfung in ihrer Gesamtheit (Aug. civ. XIV, VIII).

Nicht immer lassen sich mittelalterliche Monster so problemlos wie bei Isidor und Augustinus in Semiosen einbinden. In diesem Beitrag soll eine andere Funktionsweise von Monstern in deutschsprachigen Texten des Mittelalters in den Blick genommen werden, bei der sie nicht mehr bezeichnen, sondern, indem sie zu konstitutiven Teilen von Medienvorgängen werden, vermitteln.

Am Beispiel des spätmittelalterlichen Romans *Wilhelm von Österreich* soll gezeigt werden, wie monströse Gestalten im poetologischen Diskurs eingesetzt werden können. Die Reflexion über Literatur findet in der deutschen Dichtung des Mittelalters immer innerliterarisch statt. Dichtungslehren, Poetiken oder rhetorische Anleitungen sind in dieser Zeit ausschließlich im gelehrten lateinischen Schrifttum überliefert. In volkssprachlichen Texten ist die selbstreflexive poetologische Perspektive Teil des Werks selbst. Der metaliterarische Diskurs tritt meist in der exponierten Stellung von Prologen, Epilogen oder poetologischen Exkursen am deutlichsten hervor. Er wird oft mit Metaphern, Allegorien oder Personifikationen ausgestaltet, wobei die verwendeten Tropen und Termini von Text zu Text unterschiedlich sind. Im *Wilhelm von Österreich* ist es eine monströse allegorische Gestalt, ›aventür

hauptman« genannt, die für die Vermittlung der im Werk angelegten poetologischen Reflexion eine zentrale Rolle spielt. Die besondere Form des monströsen Körpers, seine scheinbar kontingente Regellosigkeit, seine Hybridität und die Grenzüberschreitungen, die sich in ihm realisieren, werden in der Selbstausslegung der allegorischen Figur zu Chiffren für den Text. Das Monster auf der Figurenebene ermöglicht den Zugang zur Ebene der Textreflexion, da sich in der scheinbar formlosen Gestalt das formgebende Prinzip des Romans materialisiert.¹

Eine implizite Poetik als eine durch literarische Mittel im literarischen Werk selbst codierte und das Werk reflektierende zusätzliche Bedeutungsebene kann somit einerseits nur über den Text erschlossen werden, sie dient andererseits aber auch dazu, diesen zu erschließen. In dieser zirkulären Struktur steht der »aventür hauptman« an der Schnittstelle zwischen Lektüre und Reflexion, zwischen Rezeption und Produktion. Er ist als allegorische Figur in ein komplexes Netzwerk von Verweisen eingebunden, das sich nicht mit einfachen Zeichenkonzepten beschreiben lässt. In dieser Arbeit soll mit dem Medienbegriff nach Fritz Heider und Niklas Luhmann eine Analyse der Funktionsweise des »aventür hauptman« als Vermittler zwischen Text und Metatext geleistet werden. Mithilfe dieses Medienverständnisses lassen sich, so soll gezeigt werden, die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen literarischen Ebenen beschreiben, ohne das Werk durch ein hermeneutisches Verfahren determinierend einzuschränken.

Eine Voraussetzung für die historisch adäquate Untersuchung einer impliziten Poetik anhand einer medialen Deutung des »aventür hauptman« ist, dass im geistigen Horizont der Entstehungszeit des *Wilhelm von Österreich* ähnliche Verweisfiguren bekannt sind. Die augenscheinlichsten Analogien zur modernen Medientheorie finden sich im philosophisch-theologischen Spektrum des Mittelalters in der Negativen Theologie nach Pseudo-Dionysius Areopagita und Johannes Scotus Eriugena. Allerdings erschöpft sich das Potenzial der Negativen Theologie für die gegenwärtige Arbeit nicht in der historischen Absicherung der modernen Überlegungen. Die Funktion, die das Monster im Zusammenhang der mittelalterlichen Argumentation einnimmt, kann, wie gezeigt werden soll, auch für die aktuelle Mediendiskussion fruchtbar gemacht werden.

1 Monster werden, so die These meines Dissertationsprojekts, in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters oft als poetologische Allegorien gesetzt. Häufig – wie auch im Fall des »aventür hauptman« – geschieht dies in selbstbewusster Abgrenzung von der gelehrten Tradition wie z. B. der *Ars Poetica* des Horaz, in der die monströse Gestalt noch für den missglückten Text steht (vgl. Michel 1986; Gersch 2004).

»der aventür hauptman«

In Johanns von Würzburg im Jahr 1314 vollendeten Roman *Wilhelm von Österreich* wird das Leben des gleichnamigen Helden² geschildert, der, um seine Geliebte Agly zu gewinnen, eine Reihe von Äventiuren³ bestehen muss.

Wilhelm trifft kurz nach Beginn seiner Abenteuerfahrt auf ein seltsames Wesen. Es wird wie folgt beschrieben:

»sölt in ein maister male,
er hiezze in ein wunderlich gestalt.

er was snel und da bi balt,
mit menschen antlütze,
dar uf ein chrone nütze
von ainem rubin was gemaht;
sin augen warn struzes slaht,
der halz stark helfenbain im was,
sus sagt diu schrift do ich ez las;

im stünden an den ahseln sin
zwen flûgel viderin
gevider daz was flûcke;
dar under schupen dicke
stünt der lip nach visches art.
so wunderlich kain man nie wart
gesehen uf der erden hie:
die fûzz da mit er do gie,
warn als ains wilden lewen fûzz.«

Sollte ihn ein Meister malen,
dann würde er ihn eine seltsame Gestalt nennen.

Er war kühn und tapfer
und hatte ein menschliches Antlitz,
darauf trug er eine wirkmächtige Krone aus einem Rubin;
seine Augen waren wie die eines Straußens, sein Hals war aus festem Elfenbein, dies behauptet die Schrift, in der ich [die Geschichte; C. G.] las.

An seinen Schultern hatte er zwei gefiederte Flügel, die Federn waren zum Flug bereit; darunter lag sein Rumpf, der wie bei einem Fisch mit vielen Schuppen besetzt war. So ein wunderlicher Mensch wurde hier auf der Erde niemals gesehen: die Füße, auf denen er lief, waren wie die Füße eines wilden Löwen.

(WvÖ 3142–3159)⁴

-
- 2 Wilhelm trägt in großen Teilen des Romans das Pseudonym Ryal. Hier wird er der Einfachheit halber immer mit seinem ursprünglichen Namen bezeichnet.
 - 3 Der Äventiurebegriff, von dem sich das nhd. »Abenteuer« ableitet, ist für die erzählende höfische Literatur des Mittelalters ein ebenso zentraler wie vielschichtiger Begriff. »Äventiure« bezeichnet u. a. die Geschichte oder Erzählung selbst sowie die Quelle einer Geschichte und das die Erzählung bestimmende, ordnende und ihr Sinn gebende Prinzip. Außerdem die ritterliche Bewährungsprobe, den Zufall und das Schicksal (vgl. Schnyder 2002; Ehrismann 1995: bes. 22–27).
 - 4 Alle Übersetzungen aus dem Mittelhochdeutschen wurden von mir selbst angefertigt. Sie sollen lediglich dem Verständnis dienen und sind deshalb möglichst wortgetreu formuliert und nicht an stilistischen Maßstäben orientiert.

Die Erzählinstanz führt die Gestalt als »der aventûr hauptman« (WvÖ 3140), also als den Gewährsmann der Âventiure ein. In dieser Funktion wird »der wunderliche« (WvÖ 3185) dem jungen Helden nicht nur einen Spürhund schenken, der diesen durch die Erzählung von einer Âventiure zur nächsten führt, sondern ihm, und damit auch dem Leser, anhand einer Auslegung seines hybriden Körpers das literarische Universum des Textes erschließen.⁵

Die Rubinkrone steht für den hohen Mut derjenigen, die nach Âventiure⁶ suchen. Deren Herzen sind es auch, die wie die Straußenaugen des wunderlichen Wesens nach Tugend brennen sollen. Ihre Gesinnung muss so rein und makellos sein wie der elfenbeinerne Hals (WvÖ 3264–3280). Das Elfenbein steht zudem für die »sterke« (WvÖ 3282, die allumfassende Macht) der Âventiure, der Geschichte und ihres Gestaltungsprinzips selbst. Die Flügel bezeichnen die Art und Weise der Rezeption: »Ich flüege durch maniges hertzen tor« (WvÖ 3286, ich fliege durch das Tor vieler Herzen). Die Rezipienten werden in diesem Zusammenhang ebenfalls aufgelistet: Es handelt sich um »vogel, lûte und tier« (WvÖ 3287, Vögel, Menschen und Tiere). Fischschuppen und Löwenfüße schließlich bezeichnen den Ort der Erzählung, die sich sowohl »nach visches art in wazzers grunt« (WvÖ 3291, nach Art der Fische in der Tiefe des Wassers) als auch »in der wilde« (WvÖ 3296, in der Wildnis) ereignen kann.

Am Schluss der Selbstallegorese wird die zu Beginn anhand von Rubinkrone, Straußenaugen und Elfenbeinhals vorgenommene Einschränkung der Âventiuresuchenden auf die Tugendhaftesten relativiert: Da der »aventûr hauptman« alle vier Typen der Humoralpathologie in sich vereint – er ist gleichzeitig Sanguiniker, Choliker, Phlegmatiker und Melancholiker (vgl. WvÖ 3299–3327) – muss er allen nach Âventiure Strebenden unabhängig von ihrer moralischen Eignung dienen:

»[...] so bin ich der do mûz gewern
der vier complexione leben:

die nach aventûren streben,
den mûz ich undertænic wesen,
si sin bôse oder uzerlesen
an tugenden und an werdikait.«

(WvÖ 3322–3327)

>[...] so bin ich derjenige,
der allen vier Temperamenten Exis-
tenz zugestehen muss:

allen, die nach Âventiuren streben,
muss ich dienen,
ganz gleich ob sie wenig oder viel
Tugend und Ehre besitzen.«

5 Zum »aventûr hauptman« vgl. Schmid (2002 sowie 2004) und Ridder (1998: 190f.); zur Tradition monströser Wesen als poetologische Allegorien sowie zur Wirkung des »aventûr hauptman« vgl. Schmid (2002) und Michel (1986).

6 Âventiuresuchende können in diesem Kontext sowohl Protagonisten der Erzählung als auch ihre Rezipienten sein.

Dass die monströse Gestalt des ›aventür hauptman‹ ein Sinnträger ist, erkennt Wilhelm schon vor der Selbstausslegung. Als er sich bei dem seltsamen Wesen nach seinem Äußeren erkundet, steht dessen Verweischarakter außer Frage:

»[...] durch din zuht, so vrage ich dich wa von mag wesen din gestalt so wunderlich und manicvalt, und doch menschlich sinne hast?	›[...] ich bitte um einen Gefallen und frage dich, wie es kommt, dass deine Gestalt so wunderlich und vielfältig ist, während du doch menschlichen Ver- stand hast?
ez ist ein zaichen daz du gast in seltsaenr wat...«	Es ist ein Zeichen, dass du ein seltsames Äußeres hast....«

(WvÖ 3218–3223)

Lediglich das von dem seltsamen Körper Bezeichnete, das Signifikat, ist Gegenstand der Erkundigungen, die der Protagonist im Anschluss an die hier zitierte Stelle in Form eines detaillierten Fragenkatalogs zu den einzelnen Gliedmaßen einholt.

Wie oben schon dargestellt, bezieht der ›aventür hauptman‹ seine Körperteile auf inhaltliche Gesichtspunkte der Erzählung (den Protagonisten, die topografische Ausformung) sowie auf Aspekte ihrer Rezeption (die Art der Rezeption, die Rezipienten) und Gestaltung (das die Erzählung bestimmende Prinzip der Äventiure). Das Signifikat des monströsen Körpers umfasst somit die Eckpunkte einer poetologischen Struktur, die den Roman konstituiert. Der ›aventür hauptman‹ wird zum Vehikel eines Metadiskurses, in dem über Literatur reflektiert wird.

Begreift man Poetik nicht im Sinne einer Regelpoetik als normative, unabhängige Vorbestimmtheit eines Werks, sondern als je textspezifisches Organ, in dem alle den Text bestimmenden Instanzen und möglichen Inhalte angelegt sind, wird deutlich, warum die semiotische Erschließung des ›aventür hauptman‹ trotz der Auslegung fragmentarisch, metaphorisch und teilweise widersprüchlich oder schlichtweg unverständlich bleibt. Eine dem Roman implizit zugrunde liegende Poetik, die sich als sein produktives Prinzip Stück für Stück in ihm verwirklicht, kann in einer kurzen Allegorese nicht ausreichend erfasst werden. So wird beispielsweise neben der kurzen Erwähnung einer Quelle (WvÖ 3150) der produktive Aspekt des Schreibens in der Auslegung des ›aventür hauptman‹ nicht berücksichtigt. Die Metapher der in die Herzen fliegenden Rezeption müsste, um verständlich zu werden, weiter ausgedeutet und das Paradox der gleichzeitigen Beschränkung und Universalisierung der Äventiuresuchenden erläutert werden. Warum außer Menschen auch Vögel und Tiere als mögliche Rezipienten angesprochen werden, bleibt ebenfalls unklar. Die scheinbar so deutlichen Verweise (im Roman werden sie häufig mit dem

Verb »betüten«, also »verständlich machen«, »auslegen« ausgeführt; vgl. WvÖ 3267, 3284, 3288) sind somit problematisch, da sie dem Denotat, einer impliziten Poetik, strukturell als Zeichen nicht gerecht werden können.

Die Bezüge zwischen der monströsen Gestalt und der Gestaltung des Romans gehen entsprechend auch weit über die in der Selbstausslegung vorgenommenen Zuordnungen hinaus. Der »aventür hauptman« wird nach seinem Auftritt nicht mehr erwähnt, doch Wilhelm trifft auf seiner Weiterreise eine Reihe von monströsen Wesen, die an die poetologische Allegorie erinnern und sie funktional ergänzen. Direkt im Anschluss an das Zusammentreffen mit dem »aventür hauptman« gelangt Wilhelm in ein Feuergebirge, wo ihn weitere Äventiure erwartet. Ein golden gefiederter Vogel mit vier unterschiedlichen, teilweise menschlichen Köpfen empfängt ihn dort (WvÖ 3598–3615). Wilhelm nähert sich diesem Wundervogel, wie er es soeben beim »aventür hauptman« erprobt hat, mit einer Frage, die seine Erwartungshaltung bezüglich weiterer poetologischer Ausführungen ausdrückt:

»sag an, bistu gehür?
pfligestu der aventür?
oder hastu kainen sin?
antwürt mir, sit daz ich bin
durch aventür her geriten!«

(WvÖ 3625–3629)

»Sag, bist du (mir) freundlich gesinnt?
Dienst du der Äventiure?
Oder hast du keine Bedeutung?
Antworte mir, denn ich bin
wegen Äventiure hierher geritten.«

Doch der Vogel bleibt stumm. Er dient auf der Handlungsebene lediglich als Grenzmarkierung und als Auslöser für die nächste Äventiure, denn als Wilhelm ihn mit seiner Lanze aufscheucht, provoziert er damit einen Kampf mit dem Wächter der Feuerberge (WvÖ 3630–3790). Die in Wilhelms Frage implizite Annahme, der Vogel werde ihm weitere Details des literarischen Universums erschließen, bewahrheitet sich somit zwar nicht für den Protagonisten, wohl aber für den Leser. Bei der Beschreibung des Vogels gerät in der sich angesichts des großen »wunder[s]« (WvÖ 3588, 3592, 3596) überschlagenden Rede des Erzählers der produktive Aspekt des Textes in den Blick. Die schriftliche Quelle, in welcher der sich als Autor stilisierende Erzähler die Geschichte gelesen haben will, wird erwähnt (WvÖ 3599). Außerdem imaginiert der Erzähler-Autor einen Schreiber, den er anweist, von dem Wunder zu schreiben und die Geschichte auszus schmücken (WvÖ 3596f.). Anlässlich der Beschreibung des Wundervogels wird der im Zusammentreffen mit dem »aventür hauptman« begonnene meta-literarische Diskurs erweitert.

Neben den textexternen Faktoren der Literatur wie Produktion und Rezeption wird auch der formale Aufbau des Textes durch Monster erschlossen. Es sind monströse Gestalten, die die unübersichtlich verschachtelte Topografie des Romans gliedern, indem sie Grenzen

markieren und bewachen. Als Grenzwächter fungiert der gerade erwähnte vierköpfige Wundervogel ebenso wie die monströsen Besetzer des Reichs Belgalgan, der Teufelssohn Merlin und ein Stier-Menschenkentaur, die Wilhelm im Laufe seiner Abenteuerfahrt besiegen muss, um das Land zu befreien (WvÖ 11677–12238). Monster können Grenzen allerdings nicht nur aufzeigen und verstellen, sondern sie machen sie auch passierbar, indem sie dem Helden als Führer dienen. Nach Belgalgan kann Wilhelm nur gelangen, indem ihm ein von einer Zauberin gelenkter Greif den Weg weist (WvÖ 11200–11282). Ebenso erfolgt zu Beginn des Romans die Überquerung des Schwarzen Meeres auf dem baumbewachsenen inselgleichen Rücken des Riesenfisches Cetus (WvÖ 940–1160).

Der Körper des »aventür hauptman« liefert über die Auslegung der bisher aufgeführten syntagmatischen Beziehungen zwischen der Selbstausslegung und dem weiteren Romanverlauf hinaus ein paradigmatisches Modell für die Lektüre des Textes. In dem zusammengestückelten Leib wird die den Roman auf den unterschiedlichsten Ebenen prägende Hybridität vorweggenommen. Diese Hybridität wird in der neueren Forschung meist schlüssig auf die intertextuelle Verfasstheit des *Wilhelm von Österreich* zurückgeführt. So wurden in dem Roman inhaltliche und strukturelle Zitate aus anderen Texten nachgewiesen, die sich auf unterschiedlichen Ebenen zeigen: z. B. in der Gesamtstruktur, in einzelnen Episoden, auf Motiv- und Figurenebene bis hin zu wörtlichen Entlehnungen (vgl. Ridder 1998: 41–44), wobei allerdings keine »dominante Quelle« (ebd.: 40) auszumachen ist. Es lassen sich die Einflüsse von über 18 Prätexten bzw. Gattungen und Traditionen im *Wilhelm von Österreich* nachweisen (vgl. Schulz 2000: 125), darunter als Einzeltexte Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Wolframs von Eschenbach *Parzival*, Rudolfs von Ems *Weltchronik* und die *Brandanlegende* und als Gattungen Minnelehren, Artus- und Brautwerbungsepik, die Chanson-de-Geste-Tradition und »gelehrtes lateinisches Schrifttum« (ebd.). Aus der starken Gattungsmischung ergibt sich ein formal und in seinen Wertungen äußerst uneinheitlicher Text. Damit einher geht die Darstellung des Protagonisten als hybrider Held: Wilhelms Auszeichnung als tugendhafter höfischer Ritter wird auch durch seine schweren Verfehlungen – er wird zum Mörder – nicht beeinträchtigt (WvÖ 4019–4145, 8382–8475, bes. 8470f.). Hybridität ließe sich in weiteren Punkten nachweisen, beispielsweise in der Gestaltung der Erzählinstanz oder im Gebrauch unterschiedlicher sprachlicher Register und Diskurse. An dieser Stelle soll aber nur Folgendes festgehalten werden: Der sprechende Name und die Selbstausslegung des »aventür hauptman« bestimmen den Referenzrahmen für seine Deutung, die implizite Poetik des Romans. Von einer eindeutigen Zeichenbeziehung zwischen den einzelnen Körperteilen des Monsters und seinem angestrebten Denotat kann keine Rede sein. Erst durch die im weiteren Verlauf der Narration realisierte prozessuale Ausfüh-

rung des poetologischen Prinzips kann die literaturtheoretische Reflexion intensiviert und ergänzt werden. Die in der Allegorese vorgenommenen Zuschreibungen dienen dabei lediglich als Ausgangspunkt. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie eine medientheoretische Analyse diesen Vorgang beschreibbar macht.

Medium nach Heider und Luhmann

Fritz Heider gelang es 1926 mit seiner zwischen Wahrnehmungsphysiologie, Psychologie und philosophischer Ontologie angesiedelten Arbeit über *Ding und Medium* (Heider 2005), die Grundlage für ein Verständnis des Medialen zu schaffen, das sich für die Medientheorie des 20. und 21. Jahrhunderts als wegweisend herausstellen sollte.

Der einflussreiche Leitgedanke besteht darin, dass sich ein Medium als ›Vielheit‹ aus kleinen, voneinander relativ unabhängigen Entitäten konstituiert (vgl. ebd.: 41–44, bes. 43). Diese Teilchen können nur durch Beeinflussung gewisser externer Objekte zu größeren »falschen Einheiten« (ebd.: 44) zusammengeschlossen werden. Allein in diesem Zustand des von außen bedingten Zusammenschlusses seiner Teilchen kann das Medium Informationen übermitteln und somit überhaupt als Medium wirken. Heiders Beispiel ist das Medium der Luft, das aus ungeordneten, nicht wahrnehmbaren Molekülen besteht. Luft wird erst als Medium aktiv und indirekt wahrnehmbar, wenn den Teilchen durch einen Gegenstand, z. B. eine schwingende Stimmgabel, eine Gestalt gegeben wird (vgl. ebd.: 41–44). Würden die von der Stimmgabel ausgehenden Schallwellen sich nicht als ›falsche Einheiten‹ im Medium der Luft realisieren, wären sie gar nicht erkennbar (vgl. ebd.: 33–35).

Der Begriff der ›falschen Einheiten‹ bezeichnet also temporäre und durch Objekte außerhalb des Mediums bewirkte Zusammenschlüsse der Teilchen zu einer »Ordnung, wie es sonst nur bei Dingen möglich ist, die voneinander abhängig sind, und nie bei echten Vielheiten« (ebd.: 45). Luhmann⁷ nennt dieses Konzept einer einheitlich bedingten ›Ordnung‹ später ›Form‹, in der sich die im »medialen Substrat [...] nur lose gekoppelten Elemente« (Luhmann 2000: 40f.) zu einer »feste[n] Kopplung« (ebd.: 41) zusammenschließen. ›Medium‹ meint bei Luhmann im Unterschied zu Heider nicht lediglich das Substrat, aus dem sich Formen bilden, sondern die Differenz zwischen Substrat und Form. Aufgrund dieses dualen Charakters kann sich das Medium selbst erneuern. Formen bestehen jeweils nur temporär, danach »werden ihre Elemente für andere Kompositionen freigegeben« (ebd.). Das Medium regeneriert und reproduziert sich somit durch Verwendung

7 Ich beziehe mich auf die prägnante Darstellung in Luhmann (2000), eine breitere Ausführung findet sich in Luhmann (1997: 190–412, bes. 190–202).

selbst. Es wird immer nur teilweise in seiner variablen Form sichtbar, selbst ist es stabil und invariant. Im medialen Substrat ist durch seine lose Struktur das Potenzial der »Varianz« (ebd.) gegeben. Als Beispiel für dieses Verständnis des Mediums kann die menschliche Sprache dienen, der ein abstraktes Regelsystem voller möglicher Kombinationen einzelner Elemente zugrunde liegt (›langue‹), das in sprachlichen Äußerungen (›parole‹) jeweils nur partiell und temporär realisiert wird. Eine Trennung von medialem Substrat und konkreter Form ist wie beim Modell von ›langue‹ und ›parole‹ nicht möglich.

Im Fall des *Wilhelm von Österreich* lässt sich, wie noch näher auszuführen sein wird, die implizite Poetik als mediales Substrat und die prozessuale Realisierung des Textes als Form verstehen.

Das Medium als Differenz zu denken, hat den Vorteil, das Spektrum unterschiedlicher Auffassungen von Medien – wie Artikulations-, Verbreitungs-, Wahrnehmungs- und Speichermedien – strukturell einheitlich beschreibbar zu machen (vgl. Khurana 1998: 113 f., für eine tiefer gehende Einschätzung vgl. Krämer 1998). Das luhmannsche Medienverständnis erlaubt es zudem, mit dynamischen Verweisstrukturen zu operieren, ohne diese in einer simplifizierenden hermeneutischen Eindeutigkeit zu determinieren.

Negative Theologie

Die Negative Theologie, eine in der Spätantike aufkommende Strömung der christlichen Schrift- und Weltdeutung, erlangte im westlichen Europa ab dem neunten Jahrhundert vor allem durch Johannes Scotus Eriugenas lateinische Übertragung des *Corpus Dionysiacum* Verbreitung. Diese ursprünglich in Griechisch verfasste Textsammlung enthält die Schriften des sich als Paulusschüler ausgebenden Pseudo-Dionysius Areopagita (Apg. 17, 34), der im sechsten Jahrhundert n. Chr. wohl in Syrien lebte (vgl. Ritter 1994: 2 f.). Ich werde meine Darstellung auf Eriugenas das *Corpus Dionysiacum* erweiternde und überarbeitende Übersetzung beschränken und das Werk des Pseudo-Dionysius lediglich kontrastiv hinzuziehen.

In der Negativen Theologie nach Johannes Scotus Eriugena werden auf der Grundlage eines christlich geprägten platonischen Weltverständnisses Zeichenvorgänge problematisiert. Die sinnlich wahrnehmbare Welt wird in strikter ontologischer Trennung von der metaphysischen Instanz des Schöpfergottes begriffen (vgl. Michel 1976: 109 f.). Daraus ergibt sich für den Christen die heilsrelevante Frage, wie der Mensch trotz dieser im Akt der Kreation vollzogenen Separation Gott erfahren kann. Die naheliegenden Lösungen, Gott entweder als unerfahrbar oder als in seiner Schöpfung greifbar zu denken, sind beide gleich unzulänglich. Die erste Annahme hätte den Agnostizismus zur Folge, die zweite einen ebenso wenig aussagekräftigen Pantheismus

(vgl. Kreuzer 2000: 57). Eriugena umgeht diese Schwierigkeit mithilfe einer prozessualen Figur. Er denkt Natur als »prozeßhafte Erscheinung eines schöpferischen Prinzips« und kann somit beide Welten, Schöpfer und Schöpfung, in einem »Prozeß des Werdens« miteinander verknüpfen: »Natur als Selbstwerdung Gottes« (ebd.).

Natur ist daher nichts abschließend Gewordenes, sondern immer eine werdende, in deren werdendem Vorübergehen sich das Prinzip des Werdens (der Schöpfer) mitteilt, ohne jemals in ihr aufzugehen: »Obwohl er [Gott; C. G.] jedoch in Allem wird, hört er doch nicht auf, über Allem zu sein« (Eriug. P. III, 20/2652f.; 336)⁸. Diese komplexe, der luhmannschen Medientheorie sehr ähnliche Denkfigur⁹ fasst Eriugena in dem Begriff der ›Theophanie‹ (z. B. Eriug. P. III, 20/2648; 336 sowie Kreuzer 2000: 64). In ihr verbindet sich die Ewigkeit und Einheit der göttlichen Ursache mit dem zeitlichen Werden und der Vielheit der irdischen Natur (vgl. Kreuzer 2000: 64 ff.).

Etwas anschaulicher lässt sich das Gottesverständnis der Negativen Theologie als das paradoxe Neben- und Ineinander von Transzendenz und Immanenz darstellen. Gott wird einerseits als ewig und allumfassend, somit die Grenzen der Welt und der Vorstellungskraft des Menschen übersteigend angesehen, andererseits aber kann der Mensch Ewigkeit und Inkommensurabilität nur in seinen irdischen Kategorien und mit seinen Vorstellungen von Zeitlichkeit überhaupt denken (vgl. ebd.: 65).

Gegenüber der Unfassbarkeit Gottes ist die menschliche Kognition notwendigerweise immer defizitär. Gleiches gilt für die menschliche Sprache, die Gott ebenfalls nicht gerecht werden kann. Kataphatische, also Gott Namen zuweisende Sprechakte (man könnte sie auch als affirmative Aussagen bezeichnen) sind unangemessen, da jede positive Aussage eines durch seine Weltgebundenheit eingeschränkten Menschen auch einschränkend im Hinblick auf Gott ist. Apophatische (Gott Namen absprechende bzw. die Möglichkeit eindeutiger Bestimmungen negierende) Sprechakte dagegen wären in ihrem semantischen Gehalt dem Verhältnis zwischen Mensch und Gott zwar angemessen, da sie Gott nicht eingrenzend determinieren. Doch bezüglich der Ausgangsfrage, wie der Mensch seinen Schöpfer erkennen kann, wären sie wiederum nicht aussagekräftig (vgl. Michel 1976: 112–114).

8 Ich zitiere in römischen Ziffern das Buch des *Periphyseon*, danach in lateinischen Ziffern Kapitel und Zeilenangabe nach der Ausgabe von Jeaneau; zum Schluss die Seitenzahl der hier verwendeten Übersetzung von Noack.

9 Wie bei der luhmannschen Medium-Form-Unterscheidung bedingen und ermöglichen sich die beiden Seiten des Prozesses der Schöpfung gegenseitig. Die Schöpfung kann nicht ohne Gott gedacht werden, umgekehrt ist Gott nicht ohne Schöpfung denkbar. Gott ist immer ein Schöpfer, der seiner Schöpfung zeitlich nicht vorgängig ist (Eriug. P. I, 73/3213–3270; 109–111).

Erst die Verbindung von positiver und negativer Aussage entspricht der Struktur der Theophanie und kann somit einer Annäherung an Gott dienen.

Pseudo-Dionysius verknüpft Affirmation, Negation und ihre Synthese zu einem Dreischritt: Zuerst glaubt der Mensch, Gott erkennen und benennen zu können. Bei eingehender Reflexion sieht er ein, dass dies unmöglich ist. In einem dritten, die beiden vorangehenden Gedanken verknüpfenden und zugleich mystisch transzendierenden Schritt begreift der Mensch, dass Gott nicht kognitiv begreifbar ist, ohne allerdings zu vernachlässigen, dass Gott ist (vgl. ebd.: 112f.). Auf dieser Abwendung vom Versuch der rationalen Annäherung an Gott beruht der Einfluss der Negativen Theologie auf unterschiedliche Vertreter und Schulen der mittelalterlichen Mystik (zur Rezeption der Negativen Theologie bis ins 15. Jahrhundert vgl. Beierwaltes 1987).

Diese zentrale Erkenntnis wird von Pseudo-Dionysius im ästhetischen Code vermittelt. Der Trugschluss, Gott sei in seiner Schöpfung fassbar, und somit die Versuchung, ihn durch unangemessene positive Aussagen zu determinieren, drängt sich dem Betrachter besonders angesichts ›schöner‹ Dinge auf. Bei ›hässlichen‹ Gegenständen besteht diese Gefahr nicht. An ›hässlichen‹ Objekten wird der Gedankengang, dass Gott zwar Schöpfer von allem ist und somit auch an allem partizipiert, während er doch grundsätzlich unerkennbar bleibt, auch für theologisch-philosophische Laien nachvollziehbar. Entsprechend sind ›hässliche‹ Dinge und Zeichen besonders geeignet, um im Sinne der Negativen Theologie einen Zugang zu Gott zu vermitteln (vgl. Roques 1975: 16–22).

›Hässlichkeit‹ lässt sich weder bei Pseudo-Dionysius noch bei Eriugena eindeutig fassen. Sie ist am ehesten mit einer Abweichung von der Norm, einer sich in der entrüsteten, erstaunten oder erschreckten Reaktion des Betrachters äußernden Auffälligkeit und einer Störung der Harmonie zu beschreiben, wie sie sich unter anderem in hybriden monströsen Gestalten manifestiert (vgl. ebd.: 16–19; vgl. ferner Michel 1976: 128–132; Kreuzer 2000: 57, bes. FN 14).

Eriugena erweitert die ästhetische Argumentation des Pseudo-Dionysius um eine semiotische Dimension, indem er die drei Schritte im Zeichen zusammenschließt. Während das Subjekt der Überlegungen bei Pseudo-Dionysius aktiv an der Negation mitwirken muss, um die Einsicht zu erreichen, dass Gott weder durch affirmierende noch durch negierende kognitive Operationen begriffen werden kann, ist bei Eriugena die Negation dem ›hässlichen‹ Zeichen eingeschrieben. Sie wird schon in der Anschauung des Zeichens vom Betrachter rezipiert (vgl. Roques 1975: 26f.). Anhand bildlicher (oder als visuell imaginierter) Zeichen lässt sich dies veranschaulichen. Durch ihre Existenz stellen diese Zeichen zwar – im logischen Status einer Proposition vergleichbar – eine Affirmation dar, doch da sie ›hässlich‹ sind, enthalten sie schon auf der Signifikantenebene ihre eigene Negation.

Der hybride Zusammenschluss von Elementen aus unterschiedlichen Sphären, wie er für Monster wie z.B. auch den ›aventür hauptman‹ typisch ist, unterbricht die Semiose bzw. macht eine problemlose und eindeutige Identifikation mit dem Signifikat eines einheitlichen göttlichen Urhebers unmöglich.

Die Potenzialität des Monströsen

Das Verhältnis zwischen Gott und Welt, wie es in der Negativen Theologie postuliert wird, kann mithilfe des oben skizzierten Medienbegriffs beschrieben werden: Analog dem medialen Substrat entbirgt sich der ewige Gott immer nur teilweise und temporär in seiner Schöpfung, die der medialen Form entspricht. Auf der Seite des Schöpfers und des medialen Substrats liegt die für meine weiteren Überlegungen entscheidende Eigenschaft in ihrer inhärenten und konstitutiven Potenzialität (vgl. Khurana 1998: 116). Es bestehen jeweils unendlich viele Möglichkeiten, Schöpfung bzw. Form zu realisieren. Luhmann hat das Medium daher auch als »Ordnung der Möglichkeiten« bezeichnet (Luhmann 2005: 16).

Die Negative Theologie veranschaulicht die unfassbare Potenzialität Gottes mithilfe monströser Gestalten. In der scheinbar regellosen Kombinatorik ihrer Form wird das kreative Prinzip angedeutet, ohne dass es aufgrund der kategorialen Differenz jemals ganz in ihr aufgehen könnte. Anders formuliert: Das Monster vermittelt in seiner Form das prozessuale Potenzial seines Schöpfers.

Analog zu dieser im theologischen Diskurs der Zeit etablierten Gedankenfigur ergibt sich eine medientheoretische Lesart des *Wilhelm von Österreich*. Das mediale Substrat, aus dessen Potenzialität sich die Narration speist, ist das dem Roman zugrunde liegende poetologische Prinzip bzw. seine implizite Poetik. Es enthält alle Möglichkeiten der Textgestaltung und lässt sich über den literaturtheoretischen Metadiskurs beschreiben. Im Roman zeigt es sich niemals vollständig, sondern scheint lediglich vorübergehend in der Textgestalt auf. Der Text wiederum ist die Form, die im Prozess der Realisierung des Gestaltungsprinzips aus der Fülle der Möglichkeiten kombiniert und komponiert wird. Implizite Poetik als mediales Substrat und Text als Form bilden somit eine durch die Differenz geschaffene Einheit des Mediums. Doch darf nicht übersehen werden, dass das poetologische Prinzip sich – ebenfalls dem Verhältnis von Schöpfung und Schöpfer vergleichbar – im gesamten Roman prozessual verwirklicht. Somit kann jede Textstelle Aufschluss über ihr Gestaltungsprinzip geben.

Der ›aventür hauptman‹ nimmt dennoch in diesem System eine zentrale Rolle ein. Als monströse Gestalt hat er auf den ersten Blick eine den Monstern in der Negativen Theologie vergleichbare Aufgabe.

Sein Körper ist eine Chiffre für die Unfassbarkeit des ihn konstituierenden Prinzips.

Entscheidend ist seine Selbstausslegung. Sie hat, wie oben gezeigt wurde, bezüglich der pragmatischen Bestimmung des denotierten Konzepts lediglich eine geringe Aussagekraft. Trotz des eindeutigen Vorhabens wird der metaliterarische Diskurs nur angerissen, wodurch der Text die Selbсталlegorese semiotisch scheitern lässt. Durch dieses Scheitern tritt der mediale Prozess des sich in der Form realisierenden Substrats in den Vordergrund – indem er gestört wird. Der gesamte Roman besteht in seiner medialen Struktur aus der Differenz des zugrunde liegenden poetologischen Prinzips und seiner je partiellen Ausformung in der Gestaltung. Dieser Prozess ist unterschwellig in der gegebenen Form der Erzählung immer vorhanden, wird aber bei einer vorreflexiven ästhetischen Rezeption nicht primär als strukturgebend wahrgenommen.

Die explizite Konzentration von poetologischer Reflexion in einer intradiegetischen Figur wie dem ›aventür hauptman‹ führt dazu, dass die den Text konstituierende Beziehung zwischen medialem Substrat und Form nachvollzogen werden muss, damit die sonst zurückbleibende Leerstelle gefüllt werden kann. Die prozessuale Struktur des Mediums wird offengelegt, und das mediale Substrat gerät unter der Prämisse, sich nicht in der wunderlichen Gestalt erschöpfend darstellen zu lassen, in den Blick. Es sprengt die Form des Monsters wie des Textes und offenbart in dieser negativen Perspektive seine Potenzialität.

Der ›aventür hauptman‹ hat zwar eine Schlüsselposition für das Verständnis des literarischen Universums inne, aber er kann das poetologische Substrat des Textes nicht vollständig erschließen. Er fungiert in erster Linie als Marker für die Möglichkeiten der Erzählung. Ihm obliegt die Evokation medialer Reflexion. Er sorgt diesbezüglich für eine Sensibilität in der Rezeption, die es ermöglicht, auch in den weniger markanten Textpassagen das zugrunde liegende poetologische Prinzip nachzuvollziehen.

Siglen

- Aug. div. = Augustinus (1965): *The City of God against the Pagans*. 7 Bde. M. e. engl. Übers. v. Eva Matthews Sanford u. William McAllen Green, London/Cambridge, Mass: Heinemann.
- Eriug. P. = Johannes Scotus Eriugena (1996 ff.): *Periphyseon*. Bücher 1–5. 5 Bde., hg. v. Edouard Jeuneau, Turnhout: Brepols [lat. Text.] (dt. Übers: Johannes Scotus Eriugena (1984): *Über die Einteilung der Natur*, übers. v. Ludwig

- Noack, 2. unveränd. Aufl. d. Ausg.n. v. 1870 u. 1874, erg. um bibl. Hinw. v. Werner Beierwaltes, Hamburg: Felix Meiner).
- Isid. orig. = Isidor von Sevilla (1982): *Etimologías*. Edición bilingüe. 2 Bde. Hg. v. José Oroz Reta u. Manuel-A. Marcos Casquero; eingel. v. Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid: B.A.C.
- WvÖ = Johann von Würzburg (1970): Wilhelm von Österreich, hg. v. Ernst Regel, unveränd. Nachdr. d. Ausg. v. 1906, Dublin, Zürich: Weidmann.

Literatur

- Beierwaltes, Werner (Hg.) (1987): *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*. Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums. Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg. 26.–30. August 1985 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1987), Heidelberg: Winter.
- Daston, Lorraine/Park, Katherine (2001): *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, New York: Zone Books.
- Ehrismann, Otfried (1995): *Ehre und Mut, Abenteuer und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, München: Beck.
- Friedman, John Block (1981): *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Mass/London: Harvard University Press.
- Gersch, Hubert (2004): *Literarisches Monstrum und Buch der Welt*. Grimmelshausens Titelbild zum *Simplicissimus Teutsch*, Tübingen: Niemeyer.
- Heider, Fritz (2005): *Ding und Medium*, hg. v. Dirk Baecker, Berlin: Kadmos.
- Khurana, Thomas (1998): »Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida«. In: Sybille Krämer (Hg.), *Über Medien. Geistes- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, S. 111–143. <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/inhalt.html> (letzter Zugriff am 02.03.2009).
- Krämer, Sybille (1998): »Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?« In: *Rechtshistorisches Journal* 17, S. 558–573.
- Kreuzer, Johann (2000): *Gestalten mittelalterlicher Philosophie*. Augustinus, Eriugena, Eckhart, Tauler, Nikolaus von Kues, München: Fink.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Luhmann, Niklas (2000): »Das Medium der Religion. Eine soziologische Betrachtung über Gott und die Seele«. In: Soziale Systeme 6, S. 39–51.
- Luhmann, Niklas (2005): »Probleme mit operativer Schließung«. In: ders., Soziologische Aufklärung, Bd. 6: Die Soziologie und der Mensch. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 13–25.
- Michel, Paul (1976): »Formosa Deformitas« Bewältigungsformen des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur, Bonn: Bouvier.
- Michel, Paul (1986): »Eine bisher unbeachtete Vorlage für das Titelpopfer des *Simplicissimus: der abenteür hauptmann*«. In: *Simpliciana* 8, S. 97–109.
- Pseudo-Dionysius Areopagita (1994): Über die Mystische Theologie und Briefe, eingel., übers. u. m. Anm. vers. v. Adolf Martin Ritter, Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Ridder, Klaus (1998): Mittelhochdeutsche Minne- und Äventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: »Reinfried von Braunschweig«, »Wilhelm von Österreich«, »Friedrich von Schwaben«, Berlin, New York: de Gruyter.
- Ritter, Adolf Martin (1994): »Gesamteinleitung«. In: Pseudo-Dionysius Areopagita, Über die Mystische Theologie und Briefe, eingel., übers. u. m. Anm. vers. v. Adolf Martin Ritter, Stuttgart: Anton Hiersemann. S. 1–53.
- Roques, René (1975): *Libres sentiers vers l'érigénisme*. Rom: Edizioni dell'Ateneo.
- Schmid, Elisabeth (2002): »Die hybride Figur«. In: Peter Wiesinger (Hg.), Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«, Bd. 5: Mediävistik und Kulturwissenschaften/ Mediävistik und Neue Philologie, Hg. v. Horst Wenzel u. Peter Strohschneider. Bern u. a.: Lang, S. 141–147.
- Schmid, Elisabeth (2004): »Johanns von Würzburg ›Wilhelm von Österreich‹. Die Chimäre als ästhetische und anthropologische Metapher«. In: Horst Brunner (Hg.), Würzburg, der Große Löwenhof und die deutsche Literatur des Spätmittelalters, Wiesbaden: Reichert, S. 67–88.
- Schnyder, Mireille (2002): »›Äventiure? waz ist daz?‹ Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters«. In: *Euphorion* 96, S. 257–272.
- Schulz, Armin (2000): Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Äventiureepik: Wilhelm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magleone, Berlin: Erich Schmidt.
- Wittkower, Rudolf (1942): »Marvels of the East. A Study in the History of Monsters«. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, S. 159–197.

Männer, Macht und Monster – Wechselwirkung und Konzeptualisierung dreier Konstituenten mittelalterlicher Erzählungen

SIMONE SCHULTZ-BALLUFF

In langen Wechselspielen von mündlich vermittelten Begebenheiten, gehörten Ereignissen und schriftlich fixierten Erzählungen entstehen schließlich Buchepen, wie sie in den Volkssprachen Mittel- und Nordeuropas erstmals im Früh- und Hochmittelalter vorliegen. Bestimmte Themen und Motive werden dabei immer wieder verwendet.¹ Zum gängigen Personal gehören außergewöhnliche Personen und Wesen, die nicht der Sphäre des Alltäglichen entstammen. Eine Unterkategorie des oft verwendeten Motivs der kämpferischen Auseinandersetzung ist der Kampf mit einem Monsterwesen. Hier wiederum ist der Kampf mit bzw. die Tötung eines Drachen ein sehr häufig verwendetes Motiv.² Neben dem monströsen Wesen zeigt das Motiv in der Regel zwei weitere Komponenten: einen Konterpart in Form eines starken und mutigen Mannes und eine materielle Komponente, meist einen Schatz. Dieses Geflecht aus Monsterwesen, Bezwinger und materiellem Bezugspunkt zeigt bestimmte Motivationen und Zielsetzungen.

Die folgende Untersuchung fokussiert anhand von vier Drachenbegegnungen³ auf die Konstellation von Drache, Protagonistenfigur und Machtgewinn bzw. -steigerung. Dabei sollen die das eng gefasste

-
- 1 Andersson führt zehn Erzählschablonen auf, die durch wiederkehrende, ähnliche Handlungselemente gekennzeichnet sind und ein szenisches Inventar bilden (vgl. Anderson 1988: 8f.).
 - 2 Zum weit verbreiteten Vorkommen der Drachenbegegnungen in der erzählenden Literatur vgl. Unzeitig-Herzog (1998; dort weitere Literatur). Zu Bezeichnung und Typologie des Drachen in der gesamten volkssprachlichen und lateinischen Literatur des Mittelalters vgl. besonders Lecouteux (1979); zu Verbreitung und Geschichte vgl. Tuczay (2006).
 - 3 Zugrunde liegt die nordische Literatur (die Ältere Edda, um 1270; im Folgenden zitiert als ÄE), die germanische Heldendichtung (*Beowulf*, um 1000, im Folgenden B, und das *Nibelungenlied*, um 1200, im Folgenden NL) sowie der Tristanroman Gottfrieds von Straßburg (1200/1220, im Folgenden T).

Motiv ›Drachenkampf‹ bzw. ›-tötung‹⁴ konstituierenden Elemente zunächst jeweils hinsichtlich ihrer Wechselwirkung beschrieben und konturiert werden. Jedes Element ist dabei für sich außergewöhnlich: das Drachwesen aufgrund von Größe und Kraft, der Bezwinger aufgrund seiner Fähigkeit, die Auseinandersetzung mit dem Drachwesen einzugehen, und letztlich der aus der Begegnung resultierende Machtzuwachs. Die einzelnen Konstituenten zeigen damit Züge, die als monströs bezeichnet werden können: Nicht nur das Monsterwesen – hier konkret der Drache – ist monströs, auch dem Protagonisten ist Monstrosität eingeschrieben, und darüber hinaus kann die abstrakte Größe der Macht ebenfalls monströs sein.

Das Ziel ist, die Konstituenten des Erzählmotivs ›Drachenbegegnung‹ zu verdeutlichen und so eine Konzeptualisierung dieses Erzählmusters herauszuarbeiten. In der vergleichenden Analyse steht die Frage nach den strukturellen und inhaltlichen Ähnlichkeiten im Vordergrund,⁵ die die Leitlinien der Konstruktion bilden und nach denen das Konzept systematisiert ist (vgl. Lakoff/Johnson 2008: 11).

Die Protagonisten

Sigurd

In der älteren Edda werden im Prosatext *Von sinfjötllis Tod* (Frá dauða Sinfjötla) die ererbten Fähigkeiten Sigurds benannt: Seine Haut ist giftresistent⁶ und er übertrifft hinsichtlich Stärke, Wuchs und Mut (bzw. Entschlossenheit) alle anderen Männer und auch seine Brüder.⁷ Mit Giftresistenz und Wuchs liegen zwei genetisch bedingte Besonderheiten vor; Stärke und Mut liegt neben einer Veranlagung vor allem die Ausbildung auf körperlicher und auf mentaler Ebene zugrunde.

4 Das Motiv ›Drachenkampf/-tötung‹ gehört in größerem Kontext zum Schema ›Ringkämpfe mit Ungeheuern‹ bzw. ›Zweikampf mit einem Drachen‹, die Theodore Andersson in Anlehnung an die Erzählschablonen ›Kampfszenen unter freiem Himmel‹ und ›Heeresschlachten‹ ansetzt (vgl. Andersson 1988: 8 ff.).

5 Vielfach setzt die Analyse von Drachenbegegnungen erst bei der kämpferischen Auseinandersetzung selbst an und erfolgt aus der Blickrichtung der Unterschiedlichkeit, was oft auch mit den zugrunde liegenden Texten zusammenhängt, so Giloy-Hirtz (1991: 167-169) oder Zutt (1980: 206). Einen grundsätzlicheren Zugang zeigt Unzeitig-Hertzog (1998: 43).

6 Sigurds Vater Sigmund wird als unempfindlich für Gift beschrieben (ÄE, *Von sinfjötllis Tod*/Frá dauða Sinfjötla Z. 11-14).

7 Die vererbten Besonderheiten werden spezifiziert und konkret auf Sigurd bezogen (ÄE, *Von sinfjötllis Tod*/Frá dauða Sinfjötla Z. 33-36).

Die Wahrnehmung Sigurds durch andere wird in der *Weissagung Gripirs (Gripisspá)*⁸ konkretisiert: Er reitet an einen ihm unbekanntem Hof, an dem er sofort erkannt wird (ÄE, *Weissagung Gripirs*, Prosa-einleitung Z. 3f.), was schließlich der Ratgeber König Gripirs, Geitir, konkretisiert: »er ist von herrlichem Aussehen« (»hann er ítarligr at álití«, ÄE Str. 4,5–6).

Mehrfach wird die Überlegenheit Sigurds – hinsichtlich Berühmtheit, Einzigartigkeit und mentaler Beschaffenheit – im Vergleich zu anderen betont, so z. B. in Gripirs Schicksalsvoraussagung:⁹

»þú munt maðr vera mæztr und sólo / oc hæstr borinn hveriom iðfri, / gjöfull af gulli, enn glöggr flugar, / ítr álití oc í orðom spacer.«	»Du wirst der berühmteste Mann un- ter der Sonne sein / Und höher gestellt jedem Fürsten, / großzügig mit Gold, aber geizig mit Flucht, / herrlich im Aussehen und klug mit Worten.«
--	--

(ÄE, *Weissagung Gripirs* Str. 7,1–8)

Beowulf

Beowulf entstammt als Neffe des Gautenkönigs einem königlichen Geschlecht und sein Status als Gefolgsmann wird mehrfach betont.¹⁰ Im Vergleich mit anderen Männern wird er über diese gehoben:

»se wæs moncynnes mægenes strengest / on þæm dæge þysses lifes, / æpele ond eacen.«	»Er war von allen Menschen der mäch- tigste an Kraft / an dem Tag dieses Lebens, / edel und großartig.«
--	--

(B V. 196 ff.)

Er besticht durch eine Fülle an Fähigkeiten und Eigenschaften, und diese werden entweder durch den Erzähler, von Beowulf selbst oder in

8 Ein wohl erst während des 13. Jahrhunderts entstandenes Überblicksgedicht über die folgenden Lieder um Sigurd.

9 Vgl. auch *Weissagung Gripirs*: »dein Name wird, solange die Welt besteht [...] berühmt sein« (ÄE, *Weissagung Gripirs* 43, 5–8); »Kein edlerer Mann wird auf die Erde kommen, unter der Sonne Sitz, als du, Sigurd, schein« (ÄE 52,5–8); *Reginnlied/Reginmål*: »der kühn gesinnte Held« (ÄE 13,3); »mehr Mut hat er als ein reifer Mann« (ÄE 13,5f.). Sigurd wird nicht nur über die jungen Männer seines Alters, sondern über alle Männer gestellt.

10 Beowulf steht in der Erbfolge hinter Hygelcs Sohn Heardréd. Beowulfs Vater war ein weithin bekannter Anführer des Volkes, jedoch kein König (B V. 262f.). Er wird als »Higelaces pegn« (»Hygelacs Gefolgsmann«, B V. 194), »Higelaces heorðgeneatas« (»Hygelacs Herdgenosse«, B V. 261), »Higelaces beodgeneatas« (»Hygelacs Tischgenosse«, B V. 342) bezeichnet.

Personenrede über ihn (in An- und Abwesenheit desselben) mitgeteilt, wie z. B. im Bericht des Dänenwächters:

<p>»Næfre ic maran geseah / eorla ofer eorþan ðonne is eower sum, / secg on searwum; nis þæt seldguma, / wæp- num geweorðad, næfre him his wlite leoge, / ænlic ansyn.«</p>	<p>»Einen Eindrucksvolleren sah ich nie, / einen Edleren auf Erden, als der eine da von euch (ist) / der Krieger in Kampf- rüstung. Das ist kein Gefolgsmann, / der so mit Waffen versehen ist, wenn sein Wesen nicht trügt, / seine einzig- artige Erscheinung.«</p>
---	---

(B V. 247–251)

Die außerordentliche Stärke Beowulfs konkretisiert König Hrothgar, indem er davon berichtet, dass Beowulf die Kraft von 30 Männern in sich trage.¹¹ Auf diese Kraft, die sich im Wesentlichen in der Stärke seines Griffs manifestiert (»ac ic mid grape sceal« (»wie ich mit dem Griff zu tun vermag«, B V. 438), wird von Beowulf selbst hingewiesen, z. B. wenn er von den in seiner Jugend vollführten Waffentaten (B V. 408 f.), seinen Seekämpfen (bei denen er fünf Personen fesselte, die Nachkommen der Riesen und ein Wasserungeheuer vernichtete) und seinem tagelangen Kräftemessen im Meer (B V. 532 ff.) berichtet. Er selbst ist es auch, der sich über alle anderen Männer stellt (B V. 532–534 und 584 ff.).¹² Die außerordentliche körperliche Beschaffenheit ermöglicht schließlich, dass sich Beowulf allein und unbewaffnet einem Monster zu stellen beabsichtigt; dies wird besonders im Zusammenhang mit dem Grendelkampf betont (B V. 424–426), gilt jedoch auch für den Kampf gegen Grendels Mutter und den Drachen. Die angestrebte formale Gleichstellung mit einem Monsterwesen lässt Beowulf der Welt der Krieger und Waffen entfernt und der Sphäre der Monsterwelt angenähert erscheinen.

Siegfried

Das erste Attribut, mit dem Siegfried von Xanten im *Nibelungenlied* eingeführt wird, ist das der Schnelligkeit (»der snelle degen guot« (»der schnelle vornehme Krieger«, NL 21,1), und damit eines, das sich auf seine körperliche Konstitution bezieht; es folgt der Hinweis auf »ellenthaften muot« (»tapfere Entschlusskraft«, NL 21,2) als mentale Qualität.

11 »ðonne sægdon þæt sælipende, / þa ðe gifsceattas Geata fyredon / pyder to pance, þæt he XXXtiges / manna mægen-cræft on his mundgripe / heaporof hæbbe« (»Überdies sagten Seefahrer einst, [...] dass dieser allein die außerordentliche Kraft von 30 Männern in seinem Handgriff habe, der Heldenmütige«) (B V. 377–381).

12 Beowulf betont gleichsam, sich mit seiner Überlegenheit nicht brüsten zu wollen (B V. 586).

Die in der 2. Aventure dicht aufeinander folgenden Beschreibungselemente betonen etwa zu gleichen Teilen körperliche und mentale Eigenschaften.¹³ Die Wahrnehmung Siegfrieds durch andere wird als positiv beschrieben (NL 22,4 und 24,2) und gipfelt in einem allgemeinen Verweis auf seine Außergewöhnlichkeit: »man mohte michel wunder von Sivrīde sagen« (»Man konnte über Siegfried viel Außerordentliches berichten«, NL 22,2).¹⁴ Wie Siegfried selbst seine mentalen und körperlichen Fähigkeiten einschätzt und deren Einsatz plant, wird in seinem Bestreben deutlich, um Kriemhild zu werben: Er richtet seine Gedanken auf »hōhe« bzw. »stæte minne« (»angemessene und beständige Liebe«, NL 47,1 und 48,2) und beabsichtigt, zunächst »friwēntliche« (»in freundschaftlicher Absicht«, NL 55,2) sein Ziel zu erreichen; sogleich droht er jedoch an, bei Ablehnung seiner Forderung Gewalt einzusetzen und von den Burgunden »liute unde lant« (»Leute und Land«) zu erzwingen (NL 55,2ff.). Hier wie auch im Folgenden betont Siegfried, sein Ziel mit eigener Hand (»mit ellen dā mīn hant«, NL 55,3 bzw. »mīn eines hant«, NL 59,1), d. h. unter Einsatz seiner Körperkraft zu erreichen.

Am Wormser Hof ist es das Äußere Siegfrieds und seiner Gefolgsleute, welches von den Burgunden als außerordentlich wahrgenommen wird¹⁵ und zu dem Schluss führt, dass es sich um »hērliche [...] recken« (»ausgezeichnete Krieger«) handeln müsse (NL 80,2). Bei seinem Identifizierungsversuch nimmt Hagen primär »geverte« (»Reisebegleiter«) und »gewant« (»Gewandung«, NL 84,3) wahr und schließt auf eine – nach seiner Einschätzung – außerordentliche mentale Verfasstheit der Fürsten oder zumindest der fürstlichen Boten (NL 85,1–4). Was genau Hagen dazu veranlasst, den Mann, »der dort sō hērlichen gāt« (»der dort so vornehm hergeht«, NL 86,4), als Siegfried zu identifizieren, den er selbst noch nie gesehen hat, bleibt unklar.¹⁶ Das zentrale Moment im Bericht Hagens ist der Verweis auf die außerordentliche körperliche und geradezu übermenschliche Stärke Siegfrieds, die sich – wie bei Beowulf – in der Hand manifestiert, sei es als Hinweis auf die Stärke und Taten mit bloßer Faust oder als Metapher für die Schwerhand bzw. das Schwert.¹⁷

13 Für Verweise auf die körperliche Beschaffenheit vgl. NL 21,3 und 22,3, für Verweise auf die mentale Beschaffenheit vgl. NL 23,2, 31,2 und 43,4.

14 Unklar bleibt, ob es sich dabei um »übermenschliche« oder »außerordentliche« Taten handelt.

15 Brünne und Gewandung (NL 79,3) sowie die Beschaffenheit der Schilde (NL 80,3) werden hervorgehoben.

16 Dennoch kennt Hagen die wichtigen Begebenheiten und Details, die er im Folgenden den Burgunden mitteilt und die das Bild, das diese bis zu seinem Tod von Siegfried haben werden, wesentlich bestimmen werden.

17 Bei der Erwähnung von Schilbunc und Nibelunc heißt es: »sluoc des heldes hant« (»schlag die Hand des Kriegers«, NL 87,2), die Teilung des Schatzes soll durch die Hand des tapferen Siegfried erfolgen (»des küenen Sivrīdes

Eine Fülle von Verweisen bezieht sich auf Siegfrieds Stärke allgemein,¹⁸ den Vergleich zu allen anderen Männern (NL 99,4) und seine mentale Verfassung.¹⁹

Tristan

Tristan – dessen Geburt im Zeichen des Leids und des Todes seiner Mutter Blanscheflur steht (vgl. T V. 1746 ff.)²⁰ – verfügt nicht über körperliche Fähigkeiten, die ihn von vornherein als »besonders« kennzeichnen.²¹ Vielmehr steht die Ausbildung, die bei einem gelehrten Mann erfolgt, Tristan in fremde Länder führt und auch »der buoche lère« (»die Lehre der Bücher«) abdeckt (T V. 2958–2063), ganz im Zeichen des höfisch-ritterlichen Ideals. Tristans Veranlagungen werden deutlich betont:

»dô leite er sînen sin dar an
und sînen flîz so sêre,
daz er der buoche mêre
gelermete in sô kurzer zît
danne kein kint ê oder sît«

(T V. 2086–2090)

»so vertete er sîner stunde vil
an iegelîchem seitspil«

(T V. 2093 f.)

»über diz allez lernet er
mit dem schilte und mit dem sper
behendeclîche rîten«

(T V. 2101 ff.)

»Da legte er sein Bestreben und zu-
dem seinen ganzen Fleiß daran, mehr
Bücher in kurzer Zeit zu lesen, als es
jemals ein Kind vor ihm tat oder nach-
her«

»er verbrachte viele Stunden mit dem
Spielen unterschiedlicher Saiteninstru-
mente«

»Darüber hinaus lernte er mit Schild
und Speer geschickt zu reiten«

hant«, NL 92,4), die Tötung der Riesen erfolgt durch Siegfrieds Hand (»durch diu Sîvrîdes hant«, NL 94,3) und schließlich heißt es: »einen lintdrachen den sluoc des helde hant« (»einen Drachen, den erschlug die Hand des Kriegers«, NL 100,2).

18 Die allgemeine Stärke betreffend vgl. NL 87,4, 90,3, 96,4; betont wird zudem, dass Siegfried seine Taten »al eine« (allein) und »ân alle helfe« (ohne jede Hilfe) vollbringt (NL 88,4).

19 »küen«, NL 92,4; »guot«, NL 93,3; »mit zorne«, NL 94,3; »vreislich«, NL 97,4; »starke vorhte«, NL 95,2. Letzteres meint entweder das, was Siegfried an den Tag legt (das, was »vorht« erregt), oder das, was bei den Leuten durch Siegfrieds Verhalten erreicht wird (»vorht« vor etwas).

20 Mehrfach wird auch Tristans Status als Waise betont (vgl. T V. 1821, 1861).

21 Dies ist umso nützlicher, da er bei Zieheltern aufwächst, die seine Herkunft – um ihn zu schützen – geheim halten.

Ferner lernt Tristan den Umgang mit dem Pferd im ritterlichen Turnier («turnieren und leisieren«, T V. 2107), Fertigkeiten im Kräfteressen und beim Zweikampf («wol schirmen, starke ringen, / wol loufen, sêre springen, / dar zuo schiezen den schaft«, T V. 2111–2113), »birsen unde jagen« (Pirschen und Jagen, T V. 2116) sowie »aller hande hovespil« (zum ritterlichen Hofleben gehörende Spiele, T V. 2119).

Die Auszeichnungen betreffen zunächst die außerordentliche Lernfähig- und -willigkeit (T V. 2098f., 2114 und 2117), hinzu treten körperliche Vortrefflichkeit und die mentale Beschaffenheit Tristans.²² Diese grundlegende Charakterisierung wird beibehalten und spezifiziert, besonders betont werden Tristans Bedächtigkeit und Bescheidenheit (T V. 2690f., 5050). Die besonderen Veranlagungen und Fähigkeiten betreffen – wie bei Sigurd und Siegfried – mentale und körperliche Aspekte (besonders hervorzuheben ist die schnelle Auffassungsgabe), die sich im Rahmen der Ausübung höfischer Künste und Verhaltensweisen entfalten und in entsprechendem Licht erscheinen.

Jeder der vorgestellten Protagonisten zeichnet sich durch vererbte körperliche Besonderheiten und (bzw. oder) erblich bedingte außerordentliche mentale und geistige Fähigkeiten aus, die diesen jeweils von allen anderen Menschen unterscheiden. Die Wahrnehmung durch andere sowie die Positionierung durch den Erzähler, die die Protagonisten in übermenschlichem Licht erscheinen lassen, verweisen auf eine Außerordentlichkeit, die geradezu monströse Züge annimmt. Und dies trifft auch auf Tristan zu, wenn auch in höfischem Sinne. Hierdurch wird die Aura mitbestimmt und – wie im Fall Siegfrieds bei der Ankunft in Worms oder den Sachsenkriegen – von anderen primär wahrgenommen. Dieser so positionierte Protagonist begibt sich nun in die Auseinandersetzung mit einem monströsen Wesen. Der Annahme, dass der Protagonist »im Kampf mit dem Drachen mythischer Vorzeit seine Identität« (Giloy-Hirtz 1991: 169) erst gewinne, kann – wie dargelegt werden konnte – nicht zugestimmt werden; ebenso greift eine Klassifizierung der Drachenbegegnung rein als »Bewährung des Helden« (ebd.: 173) zu kurz, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

22 Vgl. zur körperlichen Beschaffenheit T V. 2121–2123 und 2125. Als einschränkend verstanden wird, dass Tristan »arbeitsælic« (T V. 2128) ist, d. h., dass er sich gern Anstrengungen aussetzt. Zur mentalen Ausrichtung vgl. T V. 2260, 2261, 2268 und 2269. Tristan wird wahrgenommen als »der guote« (T V. 2783, 3041), »der höfsche« («der hofgemäß Gebildete«, T V. 2791), »der sinnesame« («der Besonnene«, ebd.: V. 3089), »der muotrîche, / der êrengire« («der von außerordentlicher mentaler Verfasstheit und nach Ehre Strebende«, T V. 4889f.).

Männer, Macht und Monster

Sigurd und Fafnir

Die erste ausführliche Tat Sigurds, von der berichtet wird, ist jene, die mit ihm im Folgendem verbunden sein wird: die Tötung des Drachen Fafnir (*Fafnirlied*/*Fáfnismál*). Sigurd wird von seinem Ziehvater Reginn dazu angestachelt, Fafnir zu töten (ÄE, *Fafnirlied* Z. 1 f.);²³ dies geschieht, indem Sigurd Fafnir von einer Grube aus mit dem eigens zu diesem Zweck angefertigten Schwert Gran ersticht (ÄE *Reginnlied* Z. 4). Sigurd entgeht durch die Positionierung in der Grube der Gefahr, das Gift einzuatmen, das von dem Drachen ausgestoßen wird. Die Entscheidung Sigurds, sich unter dem Drachen zu postieren, setzt voraus, dass Sigurd von seiner Eigenschaft weiß, giftresistent zu sein. Auf Fafnirs Frage nach dem Grund für Sigurds Tat gibt dieser Mut und Tapferkeit als Antrieb seines Handelns an (ÄE *Fafnirlied* Str. 6). Schon im Streitgespräch mit Reginn betont Sigurd seine Abscheu gegenüber dessen Feigheit (Str. 28) und den Vorrang von Mut und Tapferkeit (Str. 30). Als weiteren Beweggrund führt er an: »über einen Schatz verfügen will jeder Mensch / stets bis zu dem einen Tag« (»Fé ráða scal fyrða hvern / æ til ins eina dags«, Str. 10).

Der Drachenkampf Sigurds ist im Wesentlichen geprägt von Klugheit, Entschlossenheit und Stärke: Klugheit hinsichtlich der Tatsache, dass Sigurd die Gefährlichkeit des Drachen kennt und seine eigene Schwäche zu schützen, seine Stärken einzusetzen weiß; Mut (bzw. Entschlossenheit), sich in die Auseinandersetzung mit einem Drachen zu begeben; Stärke ist erforderlich, um den Gegner mit einem Schwerthieb zu töten.

Mut und Stärke gehören zu den Fähigkeiten, die Sigurd von seinem Vater geerbt hat. Neben diese drei Eigenschaften tritt das Streben nach Gütern, das Ziel, »des Schatzes [...] einziger Besitzer« zu sein (Str. 38). Sigurd – von den Meisen auf den Verrat Reginns hingewiesen (Str. 33 f., 37 f.) – ermordet diesen und wird alleiniger Besitzer des Schatzes. Bevor Sigurd diesen an sich nimmt, isst er Fafnirs Herz und trinkt dessen sowie Reginns Blut. Die dadurch erlangte Fähigkeit, die Sprache der Vögel zu verstehen, ist wohl nur temporär.²⁴

23 So auch schon im *Reginnlied*, ÄE Prosateil zu Str. 14, Z. 8.

24 Eine länger anhaltende Wirkung wird jedenfalls nicht erwähnt. Das Verstehen der Vogelsprache ist nicht singulär, wie z.B. auch das sogenannte *Alte Sigurdlied*/Brot af Sigurðarkviðu zeigt, in dem ein Rabe die Prophezeiung des Burgundenuntergangs verkündet (ÄE *Das alte Sigurdlied* Str. 5), über die Gunnar im Folgenden nachdenkt (Str. 13). Auch scheint Sigurd nicht der Einzige zu sein, der von Fafnirs Herz gegessen hat: »Es ist die Erzählung der

Sigurd schärft durch sein Handeln sein Profil und wird den vorausgehenden Beschreibungen weitgehend gerecht: Präferenz in seinem Handeln hat die Demonstration von Mut und Tapferkeit, neu hinzu tritt das Streben nach materiellem Reichtum. Die Tötung Fafnirs hat damit einen ideellen (durch die erblichen Anlagen Mut und Stärke) und einen materiellen (i. e. Besitzstreben) Ausgangspunkt. Dadurch, dass nun die Aussicht auf den Schatzgewinn im Vordergrund steht, tritt eine Überlagerung der Grundeigenschaften Sigurds zugunsten des Besitzstrebens ein.

Dass im Hortgewinn der Tod Sigurds verankert ist, hängt schließlich nicht mit einem Fluch zusammen, wie Fafnir darlegt: »Das klingende Gold und der glutrote Schatz, / dich werden diese Ringe töten«;²⁵ es folgt die Warnung vor Gefahren (Str. 11), die von anderen mutigen und tapferen Männern (Str. 17) ausgeht, die den Schatz ebenso wie Sigurd begehren. Fafnir ist als Schatzhüter zugleich der Hüter vor Gier und Neid und schützt die Menschen vor sich selbst. Verantwortlich für den Tod Sigurds – und schließlich weiterer Personen – ist schließlich der Besitzwille, der wiederum dazu führt, dass Eide gebrochen werden.²⁶ Der Schatz und damit Sigurds Tod gehören nicht zwangsläufig zum Drachentod, denn Fafnir selbst eröffnet Sigurd noch die Möglichkeit, den Schatz zu ignorieren und nach Hause zu reiten (Str. 20). Erst die aktive Inbesitznahme setzt die von Fafnir vorausgesagten Geschehnisse in Gang.

Die Tötung Fafnirs dient Sigurd dazu, seine mentalen und körperlichen Eigenschaften unter Beweis zu stellen. Der Sieg gegen den Drachen führt zu einer ideellen und materiellen Machtanreicherung. Sigurd selbst trennt die ideelle Ausrichtung und den bloßen Waffengebrauch und ordnet letzteren unter. Durch die Drachentötung stellt er gerade seine mentalen Fähigkeiten unter Beweis, den Sockel seiner Macht. Dies wird vor allem daran deutlich, dass es sich nicht um einen Drachenkampf handelt, sondern um eine Drachentötung: Sigurd wendet nicht allein körperliche Stärke auf und nutzt Waffen, um Fafnir zu töten; vielmehr gelingt ihm die Tötung wohldurchdacht und durch Klugheit.

Die Drachentötung dient also in erster Linie der Profilierung des Protagonisten. Eine außerordentliche, aber temporäre Fähigkeit, die dieser im Rahmen des Drachenkampfes erlangt, ist für den weiteren Erzählverlauf nicht von Relevanz. Es ist der Schatz, an den das weite-

Leute, dass Gudrun von Fafnirs Herz gegessen hatte und deshalb die Völsprache verstand« (ÄE *Gudruns Gattenklage*/Frá dauða Sigurðar Z. 12 f.).
25 »þviat einu sinni scal alda hvern / fara til heliar heðan« (ÄE *Fafnirlied* Str. 9, vgl. auch Str. 20).

26 Ebenso steht die Tötung Fafnirs schon unter dem Zeichen von Verrat und falscher Freundschaft.

re Schicksal gebunden ist und der im Zug der Drachentötung seinen Besitzer wechselt.

Das neben die außerordentlichen Fähigkeiten Sigurds tretende und diese im entscheidenden Moment überlagernde Besitzstreben kann hier als übersteigert angesehen werden. Damit wird ein kritischer Diskurs über einen Heroen angeregt, der sich nicht darauf beschränkt, mit seinen monströsen Fähigkeiten angemessen zu verfahren. Dadurch, dass ihm Monstrosität qua Geburt eingeschrieben ist, überträgt sich diese auf andere Eigenschaften, und so wird ›Streben‹ zu ›übermäßigem Streben‹ und dies letztlich zu ›Gier‹.

Beowulf und der schatzhütende Drache

Nachdem Beowulf als Gautenkönig schon 50 Jahre geherrscht hat, verwüstet ein feuerspeiender Drache das Land. Der Beweggrund für Beowulf, gegen den Drachen zu kämpfen, ist der der Rache, denn der Drache hatte zahlreiche Menschen getötet, das Land verheert und auch Beowulfs eigenes Wohnhaus verwüstet. Weitere Motive sind der Besitz des Schatzes, den der Drache behütet (B V. 2535f.), und Ruhm (B V. 2678).

Beowulf lässt sich einen eisernen Schild anfertigen (B V. 2236f.) und plant, allein gegen den Drachen zu kämpfen.²⁷ In seiner Abschlussrede vor seinen Gefährten reflektiert Beowulf die Gefahren des bevorstehenden Kampfes: Zunächst betont er seine körperliche Stärke – den Handgriff (B V. 2507) – und formuliert seine Absicht, kein Schwert tragen zu wollen (ganz so wie im Kampf gegen Grendel, B V. 2518), da er mit herkömmlichen Waffen gegen einen Drachen – der über Feuer und giftigen Gluthauch verfügt – nicht erfolgreich sein könne. Dennoch trägt Beowulf sein Schwert, und gleich zu Beginn des Kampfes zeigt sich, dass dieses (ähnlich wie bei Grendels Mutter) dem Drachen keinen Schaden zufügen kann (B V. 2577f.); gegen das Feuer schützt Beowulf immerhin der Schild. Beim zweiten Angriff des Drachen zerbricht das Schwert Nägeling (B V. 2680ff.) und beim dritten Angriff gelingt es dem Drachen, in Beowulfs Hals zu beißen (B V. 2691f.) und diesem damit eine tödliche Wunde zuzufügen. Den entscheidenden, den Drachen schwächenden Stoß versetzt schließlich Beowulfs Begleiter Wiglaf (B V. 2699),²⁸ Beowulf obliegt es allerdings, den Drachen mit einem Dolch endgültig in der Mitte durchzuschneiden (B V. 2705).

Beowulf schafft es zwar, den Drachen unschädlich zu machen und damit sein Volk zu schützen, ferner den Schatz für seine Nachfahren zu sichern, allerdings bezahlt er mit dem Leben dafür. Das Prinzip

27 »Oferhogode ða hringa fengel/ þæt he pone widflogan weorode gesohte, / sidan herge« (B V. 2346f.).

28 Möglicherweise ist hier der Bauch gemeint; wie Fafnir ist ein Drache dort verwundbar.

eines Kampfes Mann gegen Mann ist gegen einen Drachen nicht anzuwenden. Das auf körperlicher Stärke basierende Kampfprinzip Beowulfs – welches gegen Grendel und Grendels Mutter erfolgreich eingesetzt wurde – ist nicht für jeden Gegner geeignet. Letztlich scheitert Beowulf und kann sich nicht damit rühmen, einen Drachen besiegt zu haben (wie z. B. Siegfrieds Vater Sigmund (B V. 884–887) und Sigurd/Siegfried) – der Drachenkampf bedeutet, bei Rettung des Volkes und Gewinn des Schatzes,²⁹ dennoch Beowulfs Ende. In diesem Moment endet die heroische Überlegenheit des Helden und ein anderer – hier der den entscheidenden Stoß ausführende Wiglaf – tritt das Erbe an.

Die Betonung der körperlichen Stärke Beowulfs steht bei allen Kämpfen und heldenhaften Taten im Vordergrund, das primäre Ziel Beowulfs im Kampf gegen Grendel und Grendels Mutter ist die Vernichtung der Widersacher. Er hat kein Interesse am Gewinn von Schätzen, die sich im Umfeld des Monsters befinden.³⁰ Beowulfs Interesse gilt vielmehr den verabredeten Belohnungen, die ihm als ‚Tauschmaterial‘ dienen: Geschick zeigt er im Umgang mit den materiellen Errungenschaften, die ihm letztlich einen hohen und sicheren Stand im Reich König Hygelacs einbringen. Die zusätzlich erlangten personellen Bindungen und die daraus entstehenden Vorteile im Reich König Hrothgars haben eher einen ideellen Wert, da Beowulf diese in seiner Heimat nicht nutzbar machen kann.

Als Herrscher hat Beowulf hinsichtlich des Drachenkampfes vielfältigere Ziele: Rache für die Verwüstungen und das Unschädlich-Machen des Widersachers stehen im Vordergrund, hinzu kommen der Gewinn des Drachenhortes und das Streben nach Ruhm.

Die beiden ersten Monsterkämpfe profilieren den Protagonisten hinsichtlich seiner Fähigkeiten, der Drachenkampf zeigt einen fürsorglichen Herrscher auf der einen und einen erfahrenen Heroen auf der anderen Seite.

Wie Sigurd zeigt Beowulf ein außerordentlich großes Interesse an den Habseligkeiten des Drachen, jedoch ist es nicht das Besitzstreben, welches Beowulf zum Verhängnis wird, sondern der Mangel an kreativen Ideen. Für ihn, der bislang jeden Kampf durch seine übermäßige Kraft gewinnen konnte, war es nie erforderlich, Alternativen zu erproben. Insofern wird der Umgang mit heroischen Fähigkeiten diskutiert: Das nur auf Stärke basierende Kampfprinzip und damit der Umgang mit monströser Kraft wird über die Kontrastierung mit Wiglaf verhandelt, der den Drachen schließlich durch eine kreativ-listige Alternative tödlich verwundet.

29 Damit ihm das Sterben leichter fällt, möchte Beowulf den Schatz noch sehen (B V. 2747–2751).

30 Mit dem Gigantenschwert aus der Höhle von Grendels Mutter tötet Beowulf das Monster (B V. 1557–1590); den reich verzierten Griff übergibt er König Hrothgar (B V. 1676 ff.).

Siegfrieds Drachenkampf im *Nibelungenlied*

Im *Nibelungenlied* erfährt man von der Drachentötung nur mittelbar in Hagens Bericht (NL 3. Aventure, 100,1–4). Erzählt wird, dass Siegfried, ein Mann von außergewöhnlicher Stärke, in unglaublichen Konstellationen und gegen unglaubliche Wesen gekämpft hat: Siegfried besiegt die Brüder Schilbunc und Nibelunc, erschlägt zwölf Riesen und bezwingt den starken Zwerg Alberich, ferner macht er sich ein ganzes Reich allein und ohne Hilfe untertan. Dies geschieht noch vor seinem Bad im Drachenblut. Die Drachentötung bildet in Hagens Bericht den Höhepunkt; neben dem Hinweis auf das Erschlagen des Drachen, wodurch die körperliche Stärke Siegfrieds abermals betont wird, scheint hier nun der Hinweis auf das Folgende zentral: »er badet' sich in dem bluote: sin hüt wart hürnin. / des snidet in kein wäfen« (»er badete in dem Blut: seine Haut wurde hörnen. / Deshalb kann ihn keine Waffe verwunden«, NL 100,3f.). Das Zusammenspiel von Siegfrieds naturgegebener Stärke und der wundersamen Verhornung der Haut durch das Drachenblut macht deutlich, dass man – wie Hagen formuliert – Siegfried besser zum Freund haben sollte (NL 101,1–3). Abschließend fasst Hagen zusammen, Siegfried habe »mit siner krefte sô menegiu wündér getân« (»durch seine Stärke außerordentlich viele Wundertaten vollbracht«, NL 101,4), und nimmt damit das Eingangsmotiv wieder auf. Zu der vergänglichen körperlichen Stärke tritt mit der generellen, immerwährenden Unverwundbarkeit ein Aspekt, der Siegfried der Sphäre des Menschlichen entrückt und einen Hauch Übermenschlichkeit verleiht.

Ganz wesentlich wirkt sich das Wissen um Siegfried und die Drachentötung auf die Wahrnehmung Siegfrieds durch andere aus, und dies lenkt ganz entschieden den Erzählverlauf, wie im Folgenden gezeigt wird. Gleichermassen wird in Hagens Bericht den Burgunden vor Augen geführt, worin die körperlichen und mentalen Besonderheiten Siegfrieds liegen; hinzu tritt die hohe Abstammung (»er ist von edelem künne, eines rîchen küneges sun« (»er ist von hohem Geschlecht, Sohn eines mächtigen Königs«, NL 103,2), die ihn den burgundischen Herrschern weitgehend gleichstellt. Alles in allem ist Siegfried damit als überlegen ausgewiesen. Die Darstellung Hagens wirkt nachhaltig, gestützt wird das Erzählte zeitnah durch Siegfrieds Verhalten am Wormser Hof (NL 3. Aventure), aber auch bei vielen folgenden Begebenheiten, durch die immer wieder seine außerordentliche Stärke demonstriert wird, wie z. B. im Sachsenkrieg (NL 4. Aventure), bei der Brautwerbung um Brünhild (NL 7. Aventure) und bei der Jagd kurz vor seiner Ermordung (NL 16. Aventure).

Das Verhalten am Wormser Hof ist geprägt von Siegfrieds Ansprüchen, in denen sich sein Selbstbewusstsein widerspiegelt.³¹ Mit dem Angebot der Gastfreundschaft durch die Burgunden und der Annahme durch Siegfried gehen beide Parteien schließlich eine Verbindung ein, die den Friedenszustand gewährleistet.³² Damit wird die körperliche Stärke Siegfrieds, die dieser zum Zweck kriegerischer Auseinandersetzung einsetzen wollte, für die Burgunden unschädlich gemacht und kommt nun im Rahmen von »kurzewile« (Kurzweil, NL 130,1) zum Einsatz (hier wird Siegfrieds Überlegenheit deutlich demonstriert, NL 130, 2–4).

Die Burgunden, denen bislang nur in Kampfspielen Siegfrieds Stärke offenbart worden ist, bekommen im Rahmen des Sachsenkrieges die Gelegenheit, diese im Kriegszustand zu erleben. Beim Heereszug gegen die Sachsen schlägt sich Siegfried – für alle sichtbar – herausragend: Er reitet allen voraus (NL 205,1), erschlägt schließlich viele Gegner (NL 205,2 f.) und durchreitet dreimal kämpfend die feindlichen Reihen (NL 206,1 f.). Dem gegnerischen Sachsenkönig Liudeger reicht die Identifikation Siegfrieds,³³ um zu kapitulieren, als Grund hierfür wird »des küenen Sivrides hant« genannt (»die Hand des tapferen Siegfried«, NL 217,4). Im Botenbericht für Kriemhild wird Siegfrieds Überlegenheit nachdrücklich dargelegt (NL 227,1–4, 228,3 f., 236,1 ff., 237,1, 238,1–4, 239,3 f.). Abschließend sind es Siegfrieds unabhängige Haltung – er nimmt keinen Sold von Gunther an (NL 259,1 f.) – und die Anerkennung seiner Stärke durch die ihn in der Schlacht beobachtenden Burgunden (NL 259,3 f.), durch die Siegfried seine Position stärkt.

-
- 31 Zum Beispiel die Androhung der kriegerischen Aneignung des Wormser Landes (NL 110,3 f.), die Forderung nach formaler Gleichstellung und Anerkennung (NL 114,1). Siegfried fordert im Weiteren, »mit sterke« (»durch körperliche Kraft«, NL 113,4) die Besitz- und Abhängigkeitsverhältnisse zu klären, woraufhin Hagen und Gernot beschwichtigend reagieren (NL 114 und 115), indem die Rechtmäßigkeit dieses Vorgangs infrage gestellt wird (NL 116,4). Der verbalen Zurechtweisung Ortwin's entgegnet Siegfried mit einem deutlichen Hinweis auf den Standesunterschied (»ich bin ein küene rîche, sô bistu küenege man« (»ich bin ein mächtiger König, daher bist du Untertan des Königs«, NL 118,3) und seine Stärke (NL 118,4). Die Ansprüche Siegfrieds werden allgemein als Kriegs- bzw. Kampferklärung angesehen (NL 116,4, 119,1). Wiederholt unterstreicht Siegfried sein Bestreben, sich das Land der Burgunden durch Gewaltanwendung untertan zu machen, hervorgehoben werden seine Kraft (NL 122,1) und die mit seinen Händen ausgeübte Gewalt (NL 122,3 f.).
- 32 Gernot schafft es, Siegfried ein »lützel sanfter gemuot« (»ein wenig zu besänftigen«, NL 127,4) zu machen; dies gelingt ihm über das Angebot der Gastfreundschaft (NL 126,3, 127,1 ff.); Einzelaspekte sind der Willkommens-trunk (NL 126,4), das Abnehmen und die Pflege der Kleidung, die Unterkunft (NL 128,1 ff.); vgl. auch das wirt/gast-Vokabular in NL 126,4, 127,1, 128,4.
- 33 Die ebenfalls über seine Stärke erfolgt (NL 215,3 und 216,3).

Es ist die körperliche Kraft Siegfrieds, die zunächst in den Vordergrund gestellt wird, nicht so sehr die Unverwundbarkeit.³⁴ Diese wird erst wieder bei der Beratschlagung über die Ermordung Siegfrieds relevant. Der wesentliche Aspekt bei dieser ist jedoch wiederum Siegfrieds Kraft, derentwegen Gunther von dem Plan abrät.³⁵ Erst Hagens listiger Plan, von Kriemhild die verwundbare Stelle Siegfrieds zu erfahren (NL 875,4), stimmt Gunther um. Hier erst wird im Gesamtverlauf der Erzählung die Unverwundbarkeit überhaupt relevant, denn Hagen plant nicht den offenen Zweikampf, sondern einen Mord aus dem Hinterhalt. Nachdem Hagen die verwundbare Stelle von Kriemhild erfahren hat (NL 902,3), ist klar, dass der Todesstoß von hinten erfolgen muss, und dementsprechend wird das weitere Vorgehen geplant (Trinken an der Quelle, bei dem Siegfried sich vorbeugen muss, NL 981,1 f.). Hagen sorgt dafür, sämtliche Waffen aus Siegfrieds Nähe zu entfernen (NL 980,1 f.), denn er vermutet, dass der Verwundete aufgrund seiner Stärke noch immer in der Lage sein werde, im Waffenkampf stärker als sein Gegner zu sein.³⁶

Solange Siegfried im Kampf steht und agieren kann, muss er nicht unverwundbar sein, denn seine Stärke reicht aus, sich zu verteidigen. Es handelt sich damit möglicherweise nur um eine Zusatzeigenschaft aus der Welt des Wunderbaren, die erst relevant wird, wenn Siegfried in die Situation des Unterlegenen gerät – und dies befürchtet Kriemhild (NL 899,1–4, 902,1–4).

Es ist nicht explizit die Hornhaut, die Siegfried zu jenem außerordentlichen Menschen macht, vielmehr ist es die Verknüpfung seiner Stärke mit seinem aus dem Wissen um Unverwundbarkeit entstandenen Selbstbewusstsein. Die illustre Reihe bekämpfter Gegner und die Menge errungener Schätze flankieren dieses Selbstbewusstsein. Dazu trägt das ›Wundermerkmal‹ möglicherweise bei; insgesamt betrachtet jedoch scheint es mehr von ideellem Wert zu sein (anders akzentuieren Giloy-Hirtz 1980: 192 und McConnell 1999: 175, 179).

Wie auch schon bei Beowulf ist Siegfrieds körperliche Stärke in der Fremdwahrnehmung an erster Stelle zu verorten. Diese bildet

34 Dies wird kontrovers diskutiert: Giloy-Hirtz sieht in der Unverwundbarkeit das primäre und alleinige Identitätsmerkmal (vgl. Giloy-Hirtz 1991: 192); Helmut Brall-Tuchel gewichtet die Siegfried konstituierenden Elemente und kommt letztlich ganz richtig zu dem Schluss, dass primär der ›Mythos vom Drachenkämpfer‹ die Wahrnehmung prägt (vgl. Brall-Tuchel 1997: 51–53; so auch Zutt 1980: 207).

35 »ouch ist sô grimme stark der wundernküene man: / ob er sîn innen wurde, sô torste in niemên bestân« (»zudem ist der außerordentlich kühne Mann so schrecklich stark: / wer ihm begegnet, kann ihn nicht besiegen«) (NL 872,3 f.).

36 Dies deutet sich schließlich auch an, Siegfrieds Kraft reicht letztlich allerdings nicht mehr aus, um Hagen mit dem Schild zu erschlagen (NL 983,3 und 984,1–986,4).

den Ausgangspunkt, um letztlich Machtgewinn und Machtsteigerung zu ermöglichen. Die Monsterwesen oder gar durch temporäre Verschmelzung mit dem Monster (das Bad im Blut oder der Genuss von Fleisch und Blut wie bei Sigurd) errungene Monstereigenschaften bilden dabei Vehikel. Die außerordentliche Stärke Siegfrieds kann somit als das seine Monstrosität Konstituierende angesehen werden. Wo es erzählstrategisch und für die Handlung notwendig ist, tritt die wundersame (und monströse) Eigenschaft der Unverwundbarkeit in den Vordergrund.

Tristans Drachenkampf

Nachdem Tristan während seiner ersten Irlandfahrt als Tantris Isolde kennengelernt hat, erhält er – wieder zurück an Markes Hof – von Marke den Auftrag, um Isolde zu werben, und fährt ein zweites Mal nach Irland. Es setzt nun – recht unvermittelt – »das mære [...] von einem serpande« (»Die Geschichte von einem Drachen«, T V. 8906f.) ein, welches Tristan als Brautwerber im Namen Markes die Möglichkeit eröffnet, Isolde zu gewinnen.³⁷ Nach kurzer Benennung seiner Ausrüstung³⁸ wird berichtet, dass Tristan auf dem Weg vier bewaffnete Männer sieht, die offensichtlich fliehen (T V. 8948–8968), und er weiß nun, dass er auf dem richtigen Weg ist. Gemessen an der Flucht der vier Männer und dem unbeirrten Weiterreiten Tristans ist sein Mut hoch einzuschätzen. Tristan reitet direkt auf den Drachen zu, der Rauch und Wind ausstößt und Flammen speit. Es gelingt ihm, seinen Speer durch dessen Maul bis hin zum Herz zu stechen (T V. 8982f.). Aufgrund des Aufpralls, wohl aber auch durch den Atem des Drachen, stirbt das Pferd, und auch Tristan kann nur knapp entkommen (T V. 8987). Der Speerstoß fügt dem Drachen zwar Schmerzen zu, schwächt ihn aber nicht, und Tristan, der inzwischen sein Schwert gezogen hat, wird vom Drachen beinahe getötet (T V. 9005–9008); diese Bedrängnis Tristans wird mehrmals betont (T V. 9015f., 9040) und von der Aufzählung der »Waffen« des Drachen begleitet.³⁹ Schließlich erfolgt der Todesstoß, indem Tristan sein Schwert in den Drachen sticht, »zuo dem sper / zem herzen in« (»neben dem Speer, zum Herz hin«, T V. 9050f.). Der Todesschrei des Drachen lässt Tristan erschrecken (T V. 9059), hält ihn aber nicht davon ab, »mit micheler arbeit« (»mit großer Anstrengung«) dem Drachen das Maul zu öffnen und

37 Jedoch kann genau genommen der Drachenbezwinger die Tochter des Königs nur für sich selbst gewinnen, vorausgesetzt, dass dieser »edel und ritter« ist (T V. 8915 ff.).

38 Es finden sich Hinweise auf die Rüstung und Bewaffnung (T V. 8931, 8934f.) sowie das Pferd (T V. 8933).

39 Der Drache stößt Rauch, Dampf und Feuer aus, verfügt über gewaltige Schlagkraft und hat geschliffene Zähne und Krallen (T V. 9021–9028).

ihm die Zunge als Siegesbeweis herauszuschneiden (T V. 9062–9065). Nach den Anstrengungen des Kampfes möchte Tristan »sich verbergen dā, / den tac geruowen eteswā / und wider komen ze sīner maht« (»sich verbergen, einen Tag ausruhen und wieder zu Kraft kommen«, T V. 9071 ff.). Die Kampfanstrengung und die durch den Feuerhauch erlittene Verletzung schwächen Tristan nachhaltig. Hinzu kommt die Ausdünstung der Zunge, die Tristan nun bei sich trägt, die ihm wiederum Kraft entzieht, sodass er bewusstlos wird.⁴⁰

In der Vorbereitung auf den Drachenkampf erfolgt lediglich die – da die Erwähnung des Schwertes fehlt, unvollständige – Beschreibung der Ausrüstung; Hinweise auf die körperliche Verfassung oder die Gesinnung unterbleiben. Im Rahmen des Kampfes wird wiederholt darauf hingewiesen, dass Tristan dem Drachen körperlich und kräftemäßig unterlegen ist und sich am Rande des Todes befindet. Die körperliche Versehrtheit verschlimmert sich nach dem Tod des Drachen und Tristans Bewusstlosigkeit hält an.

Inzwischen hat der Truchsess den toten Drachen gefunden, ihm den Kopf abgeschlagen, diesen dem Hof vorgeführt und fordert nun die Hand Isolde. Isolde jedoch will den Truchsess nicht heiraten und ihre Mutter vermutet, dass der Truchsess nicht der rechtmäßige Drachentöter ist (T V. 9315 f.). Dies bestätigt sich, als eine kleine Gesellschaft aufbricht, den wahren Bezwinger zu finden, und an dem toten Drachen vorbeikommt. Der Anblick des Ungeheuers disqualifiziert den Truchsess für die Tat (T V. 9353 ff.), d. h., über das Ausschlussprinzip steht fest, wer den Drachen nicht getötet hat. Beim Anblick des bewusstlosen Tristan ist Isolde schließlich sicher, den Drachentöter gefunden zu haben (»ich wāne, den wir suochen, / daz wir den haben funden« (»ich glaube, den gefunden zu haben, den wir suchten«), T V. 9390 f.). Es ist die Aura bzw. die Ausstrahlung, die Tristan als Drachentöter ausweist.

Durch den Drachenkampf ist Tristan so sehr geschwächt, dass er ohne fremde Hilfe – das Entfernen der noch immer ausdünstenden Zunge und das Einflößen des Heiltrankes durch Isolde Mutter – sterben würde und damit nicht in der Lage wäre, den Lohn für seine Tat entgegenzunehmen. Der Drachenkampf dient hier also nicht dazu, die körperliche Stärke und Gesinnung des Bezwingers – die durchaus vorhanden sind, aber nicht expliziert werden – hervorzuheben und damit die Figur des Helden zu konturieren. Vielmehr dient gerade die anhaltende Schwäche und damit verbunden die Notwendigkeit der Hilfe von außen dazu, der gegenseitigen Verpflichtung von Tristan und Isolde den Weg zu ebnet.⁴¹ Sehr eindeutig und sich von den

40 Vgl. die jeweils sehr ausführliche Darstellung in T V. 9076–9081 und 9090–9096.

41 Die Lebensrettung durch Isolde und die Bewahrung Isolde vor der Hochzeit mit dem Truchsess bereitet die gegenseitige Verpflichtung der beiden Prota-

zuvor fokussierten Drachenkämpfen abhebend dient der Verlauf des Kampfes dazu, den Gang der Erzählung in einem wichtigen Detail, der Verbindung von Tristan und Isolde, zu unterstützen. Der Kampf von Mann und Monster zielt hier also auf eine Machtlosigkeit des Protagonisten, die erzählstrategische Relevanz besitzt.

Tristans Tat wird inhaltlich vom Ergebnis her beurteilt: Er hat den Drachen eigenhändig getötet und damit das Recht erworben, die Königstochter zu ehelichen. Tristan kann durch seine Tat einen Machtzuwachs verbuchen: Er, der in Irland keinen rechtsverbindlichen Status besitzt, erlangt diesen, da er Isolde nun rechtmäßig und standesgemäß heiraten könnte.⁴²

Tristans Brautgewinn ist als Sieg über mehrere Etappen anzusehen: Das mit König Marke verabredete Ziel erreicht er, indem er zunächst durch Einsatz von Willensstärke und körperlicher Kraft den Drachen bezwingt, anschließend in bewusstlosem Zustand über die Ausstrahlung eines Drachenbezwingers verfügt und letztlich als Lohn für seine Tat einen Status zugesprochen bekommt, der es ihm ermöglicht, die Königstochter zu ehelichen. Tristans Außerordentlichkeit manifestiert sich also in einem Zusammenspiel mehrerer Komponenten (vgl. Beowulfs stufenweise erfolgenden Status- und Machtgewinn im Land König Hrothgars).⁴³

Sigurd, Beowulf, Siegfried und Tristan verfügen jeweils schon vor ihrer Drachenbegegnung über eine deutlich konturierte Identität, die sich in jedem Fall (aber mit unterschiedlicher Gewichtung) als außerordentlich bezeichnen lässt. Es ist nicht erst der Kampf bzw. die Tötung eines monströsen Gegners, die dem Bezwingen seine Identität verschafft (so Giloy-Hirtz 1991: 169, 192). Aus der Perspektive der Figurenkonzeption des Protagonisten wird deutlich, dass bestimmte Themen über die Drachen-Begegnung verhandelt werden – der Besitzwillen Sigurds, die fehlenden alternativen Ideen Beowulfs oder das Selbstbewusstsein Siegfrieds –, die eines gemeinsam haben: eine außerordentliche, geradezu monströse Dimension. Diese kann letztlich für Missverhältnisse (der Bruch des Eides Sigurd gegenüber), Missverständnisse (die un-

gonisten vor, die schließlich zu einem ›triuwe‹-Verhältnis führt (T V. 9557-9569).

- 42 Damit lässt sich die Beobachtung von Herta Zutt, dass der Drachenkampf »weitreichende Wirkungen auf das Schicksal des Helden« (Zutt 1980: 210) gezeitigt habe, noch weiter konkretisieren: Tristan erwirbt sich durch die Drachentötung (kalkuliert) einen Rechtsanspruch auf die Hand Isolde.
- 43 Die Signalwirkung des Drachenkampfes spiegelt die bildliche Umsetzung wider: Sowohl in der Münchner Tristanhandschrift (München, BSB, 2. H. 13. Jh., cgm 51, fol. 68') als auch beispielsweise im Runkelsteiner Freskenzyklus (um 1410) ist das Herausschneiden der Drachenzunge abgebildet und zeigt damit den Protagonisten in einem überlegenen Moment.

eindeutige Beziehung zwischen Siegfried und Gunther), das Scheitern (Beowulf kann den Drachen nicht allein töten und überlebt den Kampf nicht) und den Tod des Protagonisten mit verantwortlich gemacht werden. Es ist nicht nur die Tatsache, dass ein Protagonist monströse Fähigkeiten besitzt (Tristan hilft seine Außerordentlichkeit zunächst in seinem Vorhaben),⁴⁴ sondern die Frage des Umgangs damit, die diskutiert wird.

»Monstrosität« als Konzept

Der Entstehung epischer Großtexte, denen wohl mündliche Erzählformen vorausgehen,⁴⁵ liegt eine aus einem festen Repertoire stammende Verwendung und Zusammensetzung erzählerischer Versatzstücke zugrunde.⁴⁶ Im Rahmen der fortschreitenden Episierung lässt sich für einen größeren Zusammenhang, beispielsweise für ein Motiv, welches sich wiederum aus mehreren Komponenten zusammensetzen kann, ein konstanter Kern ausmachen. Bei der Übertragung in einen schriftliterarischen Zusammenhang größeren Umfangs, kommt es zum Ausbau bzw. zur Ausschmückung des Motivs (vgl. Andersson 1988: 7f.).⁴⁷ Im recht beschränkten szenischen Inventar lassen sich dabei bestimmte Erzählschablonen beobachten, die wiederkehrende, ähnliche Handlungselemente aufweisen.

Die Frage nach dem Zusammenspiel der Grundelemente innerhalb eines Motivs unter Berücksichtigung der Handlungsmotivationen und der erzählstrategischen Relevanz sollte nicht der Feststellung der Unterschiede verhaftet sein (vgl. Zutt 1980: 210; Unzeitig-Herzog 1998: 54),⁴⁸ sondern über Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten die

-
- 44 Ob und inwiefern – angesichts dessen, dass Tristan als Bezwinger der rechtmäßige Ehemann Isoldes ist (und nicht Marke; vgl. hierzu das Dilemma zwischen Siegfried, Gunther und Brünhild im Nibelungenlied) – das gesamte Dilemma der Liebe zwischen Tristan und Isolde im Drachenkampf angelegt ist, kann hier nur perspektivisch formuliert werden; vgl. Unzeitig-Herzog (1998: 54).
- 45 Dies wird insbesondere für die germanische Heldendichtung angenommen, kann aber auch für den Tristanstoff gelten.
- 46 Zu Formelhaftigkeit, Motivik und Erzählschemata vgl. Andersson (1988), zur Rolle des Sängers bzw. Erzählers im Prozess der Episierung vgl. Müller (1996), zur erneuten Diskussion um Improvisation und Memorieren vgl. Haferland (2004: 134–172).
- 47 Soweit entspricht Anderssons Darstellung der Anschwellungstheorie Andreas Heuslers (1922: 220–232).
- 48 Unzeitig-Herzog (1998: 54) fasst zusammen: »Bei aller Diversität der [...] Drachenkämpfe bleibt eine recht banale Feststellung zu treffen: [...] der Held der Erzählung besiegt den Drachen«; und sie macht zwei Funktionen aus: »Weltentlastung« und »Weltdeutung bzw. Welterfassung«.

Konstruktion des Motivs und das zugrunde liegende Konzept sichtbar machen.

Anhand der vier untersuchten Drachenbegegnungen lässt sich das aus konstanten, teilvariablen und variablen Elementen zusammengesetzte Konstrukt zunächst wie folgt konturieren:

Begegnung mit dem Drachen			
konstant	außerordentliche körperliche und mentale Konstitution des Kontrahenten		
variabel	Motivation: Rache, Ruhm, Reichtum, Brautgewinn		
variabel	Drachentötung	Drachenkampf	
teilvariabel	Drache mit Schatz	Drache ohne Schatz	
	↓	↗	↘
	Schatz + materieller Gewinn	immaterieller Gewinn	kein Gewinn

Der Bezwinger des Drachen zeigt schon vor der Begegnung eine außerordentliche körperliche und mentale Konstitution. Variabel ist die Ausformung der Begegnung als (Drachen-)Tötung oder als (Drachen-)Kampf. Ob der Drache über einen Schatz verfügt oder nicht, hat mit der Art der Bezwingung nichts zu tun. Die Art der Bezwingung ist für die jeweilige Erzählung relevant, da vom Ergebnis des Kampfes her ein Diskurs über den Einsatz der außerordentlichen, ›monströsen‹ Eigenschaften ermöglicht zu werden scheint. Hinzu kommt die Teilvariable ›Schatz‹, woran sich wiederum die Form des Gewinns knüpfen kann.

Besonders vielfältig erscheint die jeweilige Motivation: Bei Sigurd ist es zunächst Rache, dann Streben nach dem Schatz; Beowulf kämpft aus Rache, daneben treten das Streben nach dem Schatz und nach Ruhm; Tristan kämpft, um schließlich Isolde für Marke zu erwerben. Neben dem Einsatz naheliegender Motivationen (Schatz, Rache) erfolgt die (möglicherweise) zeitgenössische Einpassung in den großen Erzählverlauf, wie im Fall der Brautwerbung durch Tristan.

Der Kern des Erzählmotivs besteht aus mehreren Komponenten: Drache, Drachenbezwinger und Motivation. Das diesem Konstrukt Gemeinsame ist das Außerordentliche: Mit dem Drachen als per se monströsem Wesen und einem Bezwinger mit übermenschlichen Fähigkeiten stehen zunächst zwei monströse Komponenten nebeneinander. Die Verknüpfung erfolgt über die Motivation: Qualität und

Quantität des materiellen (der Schatz) und immateriellen Gewinns (die Unverwundbarkeit) gehen weit über ein normales Maß hinaus. Die im Erzählmotiv zusammenwirkenden Komponenten sind über die stabile Größe ›Außerordentlichkeit‹ miteinander verbunden und bilden eine Gestalt, einen sogenannten prototypischen Kern.⁴⁹ Diese hier in einem Erzählmotiv miteinander korrespondierenden Einzelkomponenten, d. h. stabile und variable Elemente, lassen sich der Ordnungskategorie des Kerns (›Außerordentlichkeit‹) zuordnen und bilden schließlich insgesamt das Konzept ›Monstrosität‹ ab. Umgekehrt manifestiert sich Monstrosität als Konzept über die Größe ›Außerordentlichkeit‹ in einem Erzählmotiv; möglicherweise kann sogar angenommen werden, dass es ein Erzählprinzip ›Monstrosität‹ gibt, welches dann greift, wenn außerordentliche Erzählkomponenten aufeinander treffen.

Über die Herausarbeitung der Ähnlichkeiten und die Untermauerung mithilfe eines kognitiv verankerten Konzeptes erhält das Motiv ›Drachenbegegnung‹ bei aller Diversität (Zeit, Raum und ›Textgattung‹ betreffend) eine stärkere Konturierung. Aufbau, Funktion und Einsatz des Motivs erhalten durch die Rückbindung an das abstrakte Konzept ›Monstrosität‹ einen anderen, erweiterten Verstehenshorizont: Es ist weniger das »offenkundige Bedürfnis der Menschen nach dem Monströsen« (Giloy-Hirtz 1991: 209), welches sich literarisch in einer »Angleichung an die wilde Vorwelt« (Brall-Tuchel 1997: 57) erschöpft. Durch die vergleichende Analyse konnte gezeigt werden, dass es sich vielmehr um die sinntragende Konzeptualisierung von Komponenten, die mit dem Attribut ›außerordentlich‹ bzw. ›monströs‹ versehen werden können, im Dienst der Einbettung und Verortung eines alten Erzählmotivs in den Gesamtzusammenhang einer je eigenen Prämissen folgenden Episierung eines Erzählstoffes handelt.

Die vorliegende Untersuchung hat damit den Versuch unternommen, unter Verzicht auf etablierte Kategorien wie ›Mythos‹, ›Höfisch-Archaisch‹, ›Entgrenzung/Grenzüberschreitung‹ einen kognitiven Ansatz zu erproben.

49 Lakoff und Johnson betonen, dass es sich bei diesem Kern nicht um ein unzerlegbares Element handelt, sondern dass der Kern als ›Gestalt‹ zu begreifen ist, die sich aus mehreren Komponenten zusammensetzen kann (vgl. Lakoff/Johnson 2008: 91).

Siglen

- ÄE = Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. Hrsg. von Gustav Neckel. Vierte, umgearbeitete Auflage von Hans Kuhn. Heidelberg 1962: Winter.
- T = Gottfried von Straßburg: Tristan. Hrsg. von Karl Marold. Unveränd. 5. Abdruck nach dem 3., mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verb. kritischen Apparat, besorgt und mit einem erweiterten Nachwort versehen von Werner Schröder. Berlin/New York 2004: de Gruyter.
- NL = Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von Helmut de Boor. 22., revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage. Mannheim 1988: Albert.
- B = Swanton, Michael: Beowulf. Edited and Translated. Manchester, New York 1979: Manchester University Press.

Literatur

- Andersson, Theodore (1988): »Die Oral-Formulaic Poetry im Germanischen«. In: Heinrich Beck (Hg.), Heldensage und Heldendichtung im Germanischen, Berlin u. a.: de Gruyter, S. 1–14.
- Brall-Tuchel, Helmut (1997): »Drache, Held und Vorwelt. Sagengeschehen und höfische Ordnung im Nibelungenlied«. In: Klaus Zatloukal (Hg.), Heldendichtung in Österreich – Österreich in der Heldendichtung. 4. Pöchlerner Heldenliedgespräch, Wien: Fassbender, S. 41–62.
- Giloy-Hirtz, Petra (1991): »Begegnung mit dem Ungeheuer«. In: Gert Kaiser (Hg.), An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters, München: Fink, S. 168–209.
- Haferland, Harald (2004): Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Heusler, Andreas (1922): Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos, 2., umgearbeitete Auflage, Dortmund: Ruhfus.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (2008): Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern, 6. Aufl., Heidelberg: Carl-Auer.
- Lecouteux, Claude (1979): »Der Drache«. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur (ZfdA), S. 13–31.
- McConnell, Winder (1999): »Mythos Drache«. In: Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Hg.), Dämonen – Monster – Fabelwesen, St. Gallen: UVK, S. 171–183.

- Müller, Jan-Dirk (1996): »Der Spielmann erzählt. Oder: Wie denkt man sich das Entstehen eines Epos?« In: Harald Haferland/Michael Mecklenburg (Hg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene des Narrativen in Mittelalter und früher Neuzeit*, München: Fink, S. 85–96.
- Tuczay, Christa (2006): »Drache und Greif – Symbole der Ambivalenz«. In: *Mediaevistik* Bd. 19, S. 169–211.
- Unzeitig-Herzog, Monika (1998): »Vom Sieg über den Drachen: alte und neue Helden«. In: Trude Ehlert (Hg.), *Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter*. Festschrift für Xenja von Ertzdorff, Göppingen: Kümmerle, S. 41–61.
- Zutt, Herta (1980): »Drachenkämpfe«. In: Günter Schnitzler (Hg.), *Bild und Gedanke*. Festschrift für Gerhart Baumann, München: Fink, S. 206–217.

**Fremde Wunder oder vertraute Fehler?
Jakob Rufs Flugblatt zur Schaffhauser
Wundergeburt im Spannungsfeld
von Prodigien- und
naturkundlicher Erklärung**

ROSA COSTA

Menschen mit außerordentlichen Körpern erfuhren im Europa der Frühen Neuzeit, einer Zeit, in der außergewöhnliche Naturphänomene als Wunderzeichen auf den Willen Gottes verwiesen, eine besondere Aufmerksamkeit. Als Wundergeburten oder *monstra* verkörperten sie eine göttliche Botschaft und als solche entwickelte sich eine rege Publikationstätigkeit um sie. In medizinischen und theologischen Schriften, aber auch auf illustrierten Flugblättern und in Prodigienbüchern wurde die Nachricht der Wundergeburten verbreitet. Sie wurden auf verschiedenste Weisen interpretiert und erklärt, bestaunt und gefürchtet, politisch und wirtschaftlich vermarktet. Sie waren Zeichen einer göttlichen Kritik an lasterhaftem Verhalten, politische Omina, aber auch apokalyptische Vorboten (vgl. Ewinkel 1995; Hsia 2004). In der zeichenhaften Welt des 16. Jahrhunderts versinnbildlichte der außergewöhnliche menschliche Körper die Unordnung der Welt. Die Wunderzeichen wurden meist mithilfe der mittelalterlichen Bedeutungslehre des ›vierfachen Schriftsinns‹ ausgelegt. Mit dieser hermeneutischen Methode wurden beide Bücher Gottes – die Bibel und die Natur – auf einer materiell-literalen, einer allegorischen, einer tropologischen und einer anagogischen Sinnebene interpretiert. Insofern waren *monstra* außergewöhnliche Ereignisse, korrespondierten mit dem wahrgenommenen Verfall der Christenheit, der moralischen Verfehlung der einzelnen Gläubigen und waren auch eschatologische Zeichen (vgl. Ewinkel 1995: 68f.).

In diesem Beitrag zeige ich anhand eines 1543 von Jakob Ruf erstellten Flugblatts über eine in Schaffhausen zur Welt gekommene Wundergeburt die vielfältigen, scheinbar widersprüchlichen Zugän-

ge zu *monstra* in der Frühen Neuzeit auf. Der illustrierte Einblatt-druck Rufs wurde in der *Wickiana* überliefert, der größten erhaltenen Sammlung von Wunderzeichenberichten, die vom Zürcher Chorherren Johann Jakob Wick im Zeitraum von 1559 bis 1588 erstellt wurde (vgl. Harms/Schilling 1997: 2005). Rufs Flugblattbericht fand Eingang in fast alle bedeutenden Prodigienbücher des folgenden Jahrhunderts. Die Schaffhauser Zwillinge tauchen in Lycosthenes' Prodigien-sammlung *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* (1557), in Christoph Irenäus' *De Monstris* (1585), in Schenk von Grafenbergs *Wunder-Buch von menschlichen unerhörten Wunder- und Mißgeburten* (1610) sowie in Fortunio Licetis' *De Monstris* (1665) auf (vgl. Steinke 2008: 420). Auch Ruf erwähnte sie in seiner eigenen Wundergeburten-sammlung, im *Trostbüchlein*, einem Hebammenlehrbuch, das neben klassischen Geburtshilfethemen wie Zeugung, Schwangerschaft und Geburt auch die Berichterstattung von überlieferten Wundergeburten beinhaltet.

Jakob Rufs Wundergeburtenbericht gilt neben Ambroise Parés' *Des Monstres et prodiges* als Beginn der neuzeitlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Monster und dem außergewöhnlichen menschlichen Körper. Ruf vereint in seinem Flugblatt naturkundliche wie religiöse Erklärungsansätze für Wundergeburten. Wie ich zeigen werde, kann er eben deshalb noch nicht als Vertreter einer wissenschaftlichen Herangehensweise an *monstra* gesehen werden. Vielmehr sind seine Texte symptomatisch für die Gleichzeitigkeit verschiedener, scheinbar widersprüchlicher Denkweisen in der Frühen Neuzeit.

Zunächst werde ich kurz den Wundergeburten-diskurs des 16. Jahrhunderts skizzieren und dabei meinen Fokus insbesondere auf die Debatte um die Tauffähigkeit der *monstra* richten, welche die Kontinuität des Monsters als Abgrenzung des Menschlichen verdeutlicht. Anschließend bespreche ich die gesellschaftspolitische Verwendung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern als Prodigien im Reformationsstreit. Mit Rekurs auf die Untersuchung von Lorraine Daston und Katherine Park zur Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Natur- und Wissensordnungen in der Frühen Neuzeit (Daston/Park 1998) problematisiere ich hierauf die scharfe Abgrenzung der frühneuzeitlichen Wahrnehmung als Wunder zur modernen Konzeption des Monsters als Fehler der Natur. Auf diesen Überlegungen zur Geschichtsschreibung von *monstra* aufbauend analysiere ich schließlich Jakob Rufs Wundergeburtenbericht und arbeite die vielfältigen, verschränkten Kausalitäten heraus, die er für die Entstehung des *monstrum* verantwortlich macht.

Die Menschlichkeit der *monstra*?

Die intensive Auseinandersetzung mit Wundergeburten muss vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Umwälzungen im 16. Jahrhundert betrachtet werden. Im Zuge der Reformation, des Humanismus und der Verbreitung des Buchdrucks wurden die Konzepte des Menschen, der Natur und der Gesellschaft neu verhandelt. Diese Entwicklungen können anhand der Monstraflugblätter nachgezeichnet werden, in denen neben religiösen und gesellschaftspolitischen Fragen auch die Grenzen des Menschlichen ausgelotet wurden. Das Menschliche war schon in der Frühen Neuzeit eine ›fragile Kategorie‹ und hatte »no sharp or evident frontier and is for its existence in constant need of contrasting border-figures, partly human« (Fudge et al. 2002: 2). Die Konstrastfiguren, die dem Menschlichen seine Konturen gaben, waren oftmals außergewöhnliche, ›monströse‹ Körper. Indem er die Grenzen des Menschlichen repräsentiert, so Rosemarie Garland-Thompson (1996: 1), ist »the extraordinary body [...] fundamental to the narrative by which we make sense of ourselves and the world«.

Monster bevölkern in der abendländischen Imagination die Randbereiche, die den Menschen vom Göttlichen, Maschinellen oder Animalischen trennen, und nehmen dabei je nach historischem und kulturellem Kontext unterschiedliche Formen an. Die *monstra* der Frühen Neuzeit waren göttliche Prodigien, die den Menschen eine Botschaft vermittelten. Das heutige Verständnis des Monsters stammt zwar von diesen *monstra* ab, verweist aber auf andere Wesen. Die Monster der Moderne entstammen meist dem Reich der Fantasie und der Moral. Menschen mit außergewöhnlichen Körpern sind dagegen medizinische Probleme geworden. In der Frühen Neuzeit aber gehörten beide der gleichen Welt an: Sowohl Menschen mit körperlichen Behinderungen als auch fiktive Gestalten galten als *monstra* bzw. Wundergeburten.

Im Wundergeburtendiskurs der Renaissance wurde die Abgrenzung des Menschlichen vom Monströsen anhand der Frage der Tauffähigkeit der *monstra* diskutiert (vgl. Ewinkel 1995: 212ff.). Die Menschlichkeit einer neugeborenen Wundergeburt wurde durch verschiedene Faktoren bestimmt: durch den Zeitpunkt der Beseelung, die Anzahl der Gliedmaßen sowie die Lokalisierung der Seele. Jacob Horst, ein Theologe des späten 16. Jahrhunderts, argumentierte gegen die kreationistische Ansicht, wonach der Akt der Beseelung bei jedem Lebewesen erneut von Gott vollzogen werde, und behauptete, die Beseelung aller Menschen sei schon beim ersten Menschenpaar geschehen. Somit müsse die Seele beim Akt der Empfängnis anfangen zu existieren, was für Horst bedeutete, dass auch Wundergeburten eine Seele besitzen und getauft werden müssten. Für den Rechtsmediziner Fortunatus Fidelis waren die Gliedmaßen das relevante Element bei der Bestimmung der Menschlichkeit der *monstra*. Da-

bei reichten mangelhafte oder deformierte Ansätze von Gliedern aus, um Wundergeburten zu taufen. Wichtig sei das Vorhandensein eines menschlichen Kopfes, da Fidelis dort, der platonischen Lehre folgend, den Sitz der Verstandesseele annahm. Andere Gelehrte folgten hingegen der aristotelischen Vorstellung, dass die Seele im Herzen verortet sei.

Die Lokalisierung der Seele hatte praktische Auswirkungen auf die Taufpraxis von zusammengewachsenen Zwillingen. Die Taufe der *monstra* wird häufig auf Flugblattberichten erwähnt und verweist darauf, dass diesen Kindern, trotz der Bezeichnung als *monstrum*, die Menschlichkeit nicht abgesprochen wurde. In ihrer umfassenden Untersuchung der deutschsprachigen Monstraflugblätter konnte Irene Ewinkel zeigen, dass im Zweifelsfall lieber zu oft als zu wenig getauft wurde (vgl. ebd.: 219f.). Man wollte vermeiden, unschuldige Kinder in den *limbus puerorum*, die Vorhölle für ungetaufte Kinder, zu schicken. Die Sorge um die Erlösung der menschlichen Wundergeburten zeigt sich auch in der Frage der angemessenen Bestattung der toten Kinder, da diese die Voraussetzung für den Aufstieg in den Himmel war. Klagen über eine fehlende Beerdigung der Wundergeburten wurden immer wieder laut, da schon im 16. Jahrhundert die toten Körper der *monstra* mitunter für wissenschaftliche oder schaustellerische Zwecke konserviert und seziiert wurden. Diese wenigen überlieferten Hinweise auf den gesellschaftlichen Umgang mit den Wundergeburten lassen darauf schließen, dass diese meist wie andere Kinder getauft, beerdigt und wahrscheinlich auch betrauert wurden.

Gesellschaftspolitische Funktion der *monstra* im 16. Jahrhundert

Neben der Abgrenzung des Menschlichen erfüllten die Monstraflugblätter auch eine weitere gesellschaftskonstituierende Funktion. Die Wundergeburten legitimierten die protestantischen Ordnungsansprüche, indem sie den göttlichen Zorn über den Verfall der Christenheit symbolisierten. Die etymologische Herkunft des Begriffs *monstra* vom lateinischen Verb *monstrare* (zeigen) bzw. vom Verb *monere* (mahnen) verweist auf das vorherrschende Verständnis der *monstra* als warnende Wunderzeichen, als Prodigien. Im Zuge der Reformation kam es zu einer Erneuerung der antiken Prodigienlehre, die in außergewöhnlichen Naturphänomenen wie Himmelserscheinungen, Naturkatastrophen oder eben auch Wundergeburten göttliche Zeichen sah, die auf kommende, unheilvolle Ereignisse verwiesen. Lorraine Daston zeichnet in ihrem Artikel *Wunder, Beweise und Tatsachen* die theologischen Diskussionen um außergewöhnliche Naturphänomene nach, in denen alles als *praeter naturae ordinem* definiert wurde, was außerhalb des Laufs der Natur, manchmal auch wider die Natur

geschah. Die außernatürlichen Wunder erfolgten zwar nicht direkt durch Gottes Einwirken, übermittelten aber dennoch seine Botschaft (vgl. Daston 2003). Die Prodigien bildeten so eine eigene ontologische Kategorie des Außernatürlichen, die stets instabil war und zwischen den beiden Polen des Natürlichen und Übernatürlichen schwankte. Dabei betonten Daston und Park, dass der Widerspruch zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen einer modernen Sichtweise verpflichtet ist: »The more nuanced ontology of the early modern period did not treat natural and supernatural causes as mutually exclusive.« (Daston/Park 1998: 192)

Die Protestanten betonten in Abgrenzung zur katholischen Wundergläubigkeit und Heiligenverehrung, welche sie als Ablenkung vom wahren Glauben kritisierten, die Bedeutung der außernatürlichen Wunder als direkte Zeichen Gottes (vgl. Ewinkel 1995: 29 ff.). Im protestantischen Prodigien glauben sandte Gott den Menschen mit den außernatürlichen Wundern eine Mahnung, zum richtigen Glauben und zu einer christlichen Lebensführung zurückzukehren. Die Exegese der Wunderzeichen war ein heiß umkämpftes politisches Terrain, und die Flugblätter wurden zu einem wichtigen Austragungsort des Glaubensstreits. Die Reformatoren prangerten darin die religiösen wie gesellschaftlichen Missstände an und sahen die Konzentration von Wunderzeichen in den protestantischen Ländern als göttliche Bestätigung ihres Glaubens. Die Katholiken ihrerseits kritisierten die reformierten Lehren und betonten das vermehrte Auftreten »echter« Wunder in den katholischen Gebieten. Der Großteil der Monstraflugblätter berichtet von Zwillingsbildungen bei Neugeborenen, die von beiden Seiten als göttliche Kommentare zur Kirchenspaltung gelesen und so manchmal auch als positive Zeichen wahrgenommen wurden. Der gesamte Wundergeburtendiskurs kann, wie auch Po-Chia Hsia (vgl. 2004: 72) deutlich macht, als ein Ausdruck der Glaubenskämpfe gesehen werden.

In den meisten Fällen wurden Prodigien als göttliche Warnung vor einem unheilvollen, zukünftigen Ereignis und als Mahnung verstanden, rechtzeitig Buße zu tun. Die Dringlichkeit der Bußaufforderungen auf den Flugblättern wird erst vor dem Hintergrund der damals herrschenden und durch die Prodigienliteratur genährten Endzeitstimmung verständlich (vgl. u. a. Cunningham/Grell 2000). Die eschatologische Auslegung der Wunder unterstützte die reformatorischen Erneuerungspredigten, indem sie die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen und religiösen Kehrtwende unterstrich. Während in den frühen Flugblätter mit der Methode des vierfachen Schriftsinns *monstra* auf ihre individuelle Bedeutung hin ausgelegt und die Körper als konkrete Zeichen für politische Ereignisse und gesellschaftliche Missstände gedeutet wurden, verschob sich das Interesse an den Prodigien im Laufe des 16. Jahrhunderts zugunsten einer Lesart als allgemeine apokalyptische Vorboten. Ab den 1550er Jahren erschienen zudem

zahlreiche Prodigienbücher, welche die verschiedenen Wunderzeichen zusammenstellten und sie dadurch in einen eschatologischen Bedeutungszusammenhang einordneten (vgl. Spinks 2008).

Vom Wunder zum Fehler?

Die politische Verwendung des Monsters als religiöses Wunderzeichen im Reformationsstreit wird von der historischen Forschung als grundlegender Kontrast zur modernen Wahrnehmungsweise des außergewöhnlichen menschlichen Körpers als Fehler der Natur eingeschätzt. Im Zuge der Aufklärung im 18. Jahrhundert verloren demnach die *monstra* ihre göttliche Zeichenhaftigkeit und ihnen wurde ein Platz in der Teratologie, der Lehre von den menschlichen Missbildungen, zugewiesen. Im Rahmen der naturwissenschaftlichen Erfassung des Menschen wurden ›Missgeburten‹ zum Inbegriff des Anormalen (vgl. Knoppers/Landes 2004: 7f.; Dederich 2007: 85f.). Michael Hagner (2005) zeigt, wie in den naturphilosophischen Schriften des 18. Jahrhunderts das Monströse kategorisiert, pathologisiert und als Fehlentwicklung in die moderne Konzeption der Natur eingeordnet wurde. Rosemarie Garland-Thomson (1996: 3) beschreibt die Entwicklung der kulturellen Wahrnehmung des außergewöhnlichen Körpers »as a movement from a narrative of the marvelous to a narrative of the deviant. [...] In brief, wonder becomes error.«

Die *monstra* des 16. Jahrhunderts gelten in dieser Lesart als radikal andere Entitäten, die einer fremden, religiösen und zeichenhaften Welt angehören. So gesehen waren die frühneuzeitlichen Wundergeburten keine anormalen Fehlentwicklungen, sondern außergewöhnliche, gottgewollte Erscheinungen. Die gesamte Natur wurde in der Frühen Neuzeit, wie es Daston und Park (1998: 14) formulierten, als »an order of nature's costumes, rather than nature's laws« imaginiert. Henri-Jacques Stiker (2001: 65) betont, dass im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit »the disabled, the impaired, the chronically ill were spontaneously part of the world and of a society that was accepted as being multifaceted, diversified, disparate. [...] Normality was a hodgepodge, and no one was concerned with segregation, for it was only natural that there should be malformations.« Erst als im 18. Jahrhundert die Vorstellung eines normalen Menschen entstand, konnten Menschen mit außergewöhnlichen Körpern als anormal wahrgenommen werden.

Teil dieses Narrativs der Naturalisierung der Wunder ist die Annahme, dass im Zuge des Säkularisierungsprozesses die Natur zunehmend Gott als Erklärungsinstanz abgelöst habe und damit einhergehend immer bessere Erklärungen der vormals verwunderlichen, mysteriösen Welt entwickelt worden seien, die zu einer zunehmenden ›Entzauberung der Welt‹ (Max Weber) geführt hätten (vgl. u. a. Goertz

2004: 41 ff.). Mit Michel Foucault wird dabei ein fundamentaler epistemischer Bruch im 18. Jahrhundert angenommen, durch den die Welt nicht mehr durch die dynamische Struktur der Ähnlichkeiten, sondern durch ein Tableau von Identitäten und Differenzen erkannt werde (vgl. Foucault 1966). Die Verwissenschaftlichung des Menschen und die Einordnung der Monster in die Teratologie waren hierfür wichtige historische Entwicklungen.

Die Erzählung von der Naturalisierung der Wunder war jedoch, wie die Wissenschaftshistorikerinnen Lorraine Daston und Katherine Park (1998: 176) argumentieren, selbst eine identitätsstiftende Erfindung der Moderne: »We argue that the march toward the naturalization of marvels was an illusion, created by an unanimity among intellectuals in the late seventeenth century.« *Monstra* wurden aber auch schon im 16. Jahrhundert als Fehlentwicklungen wahrgenommen und waren nicht nur religiöse Zeichen, wie Daston und Park in ihrem Buch *Wonder and the Order of Nature* zeigen. Darin schreiben sie eine Geschichte des Wissens vom 12. bis zum 18. Jahrhundert, die keine klar unterscheidbaren Episteme kennt, sondern durch Bewegungen strukturiert ist, die »undulatory, continuous, sometimes cyclical« (ebd.: 17) sind. Sie verdeutlichen die scheinbar widersprüchliche Gleichzeitigkeit von vormodernen religiösen und modernen naturkundlichen Denkweisen in der Frühen Neuzeit und analysieren, wie die verschiedenen Natur- und Wissensordnungen neben- und miteinander bestanden. Ihre Untersuchung exemplifizieren sie an den verschiedenen emotionalen und intellektuellen Zugängen zu *monstra*. Dabei machen sie eine analytische Trennung der Wahrnehmung von *monstra* als furchterregende Prodigien, als lustvolle Sensationen und als abscheuerregende Fehler. Die Wundergeburten als Prodigien ordnen Daston und Park einer zeichenhaften, göttlichen Natur zu, die von Strukturen der Ähnlichkeit und Analogie bestimmt war. Die sensationellen *monstra* der Flugblätter, Jahrmärkte und Wunderkammern verstehen sie als Teil einer als spielerisch verstandenen Natur, die mit außergewöhnlichen Wundern ihre kunstvollen Fähigkeiten demonstrierte. »Missgeburten« als Fehlentwicklungen der Natur und naturkundliche Forschungsobjekte hingegen seien charakteristisch für eine von Gesetzen und Normen geprägte Naturvorstellung. In Daston und Parks Untersuchung wird der üblichen Erzählung widersprochen und stattdessen argumentiert, dass beide Wahrnehmungsweisen, jene als Wunder und jene als Fehler – zudem zeigt sich mit der Sensation noch eine dritte Wahrnehmungsweise, auf die ich hier aber nicht weiter eingehen kann –, gleichzeitig vorhanden waren (vgl. ebd.: 176 ff.).

Jakob Rufs Flugblatt über die Schaffhauser Wundergeburt

Wie sich alle drei Wahrnehmungsweisen der *monstra* als Wunder, Sensation und Forschungsobjekt ergänzen können, werde ich im Folgenden anhand eines Flugblattberichts von Jakob Ruf darstellen. 1543 verfasste der Zürcher Chirurg Jakob Ruf ein lateinisches Flugblatt, in dem er die Geburt von Zwillingen beschrieb, die am Rumpf zusammengewachsen waren. Ruf zieht naturkundliche Zeugungstheorien, religiöse Deutungen, astrologische Berechnungen sowie praktische gesundheitspolitische Überlegungen heran, um die Entstehung der Wundergeburt zu verstehen. In der Rezeption des Flugblatts wird Rufs detaillierte Erläuterung des Phänomens jedoch nicht wiedergegeben, stattdessen werden nur die äußeren Umstände der Geburt zitiert, wie dies bei Prodigienbüchern häufig der Fall war. In der Regel rahmte eine allgemeine Deutung der Wunderzeichen im Einleitungstext die nüchterne Aufzählung der wundersamen Ereignisse. Übernommen wurde, oftmals wortwörtlich, der Text der Überschrift:

»Im Jahre 1543 nach Christi Geburt, am 6. Februar, zur fünften Morgenstunde und ebensovielen Minuten, sind in Schaffhausen in der Schweiz zwei Kinder geboren worden, beide weiblichen Geschlechts, mit zwei Köpfen, vier Armen und ebensovielen getrennten Beinen, doch mit einem einzigen Rumpf vom Hals bis zum Bauchnabel, von dem eine Nabelschnur herunterhing, wie die beigefügte Abbildung zeigt. Der Vater, ein Bürger dieser Stadt, trägt den Namen, Johannes Duner, die Mutter Elizabeth Hügelin.«¹ (Rueff 1543)

Die Überschrift mit den genauen Orts- und Zeitangaben und der detaillierten Beschreibung der Form der Zwillinge muss, wie Hubert Steinke im Kommentar zur Edition des rufischen Flugblatts anmerkt, im Kontext der Flugblattliteratur als Mittel zur Authentisierung des Berichts gelesen werden (vgl. Steinke 2008: 429).

Entgegen der üblichen Verwendung der Landessprache auf illustrierten Einblattgedrucken verfasste Ruf das Flugblatt auf Latein. Dies lässt darauf schließen, dass der Bericht an ein gelehrtes Publikum gerichtet war. Wer die Leser-/innen- und Hörer-/innenschaft tatsächlich war, lässt sich jedoch nicht vollends klären. Die Flugblattfor-

1 »Anno a Christo nato 1543. sexto Februarij matutina hora quinta, eademosque minuta, Scaffhusiae Helvetiorum nati sunt infantes dua, uterosque foeminei sexus, caitibus duobus, brachijis quatuor, totidemque pedibus disiunctis, uno vero solido corpore a collo ad umbilicum usque, umbilici subtu vinculo propendente, ut apposita figura repraesentat. Patri autem cui eius urbis lonnes Duner, matri vero Elizabetha Hügelini nomen est.« Die in diesem Beitrag genutzte Übersetzung ins Deutsche stammt von Keller (2008: 426).

schung geht von einer weiten Verbreitung der illustrierten Einblattdrucke in der frühneuzeitlichen Kultur aus und charakterisiert sie als ein frühes ›Massenkommunikationsmittel‹ (vgl. Schilling 1990: 11 ff.). Durch die vormoderne Praxis des ›lauten Lesens‹ erreichten die Flugblätter, die häufig an öffentlichen Plätzen vorgelesen und aufgehängt wurden, auch illiterate Menschen. Hinsichtlich der Reichweite der Flugblätter ist außerdem zu bedenken, dass viele Menschen über zumindest spärliche Lateinkenntnisse verfügten, die es ihnen erlaubten, die Überschrift zu entziffern (vgl. Burke 1990). Die illustrierten Flugblätter trugen so zur Propagierung von reformatorischen Ideen wie zur Konstituierung einer ›reformatorischen Öffentlichkeit‹ bei (vgl. Scribner 1981; Wohlfeil 1984).



Abbildung 1: Jakob Rueff (1543) Anno a Christo nato ...
(Zentralbibliothek Zürich, PAS II 15/27)

Auf eine stärker naturkundliche Ausrichtung des rufsches Flugblatts verweist zudem die für Monstraflugblätter recht ungewöhnliche Illustration. Ewinkel beschreibt die üblichen Darstellungen der *monstra* als lebende, friedliche Kleinkinder, die sich dem bzw. der Betrachter/-in gleichsam präsentieren (vgl. Ewinkel 1995: 7 ff.). Im Gegensatz

dazu sind die Schaffhauser Kinder tot dargestellt, wie die nach hinten hängenden Köpfe, die geschlossenen Augen und offenen Münder andeuten. Rufs Flugblatt kann aufgrund des Darstellungsstils, der gewählten Sprache und des komplexen naturkundlichen Inhaltes, auf den ich noch ausführlicher eingehen werde, als gelehrtes Kommunikationsmittel verstanden werden. Gleichzeitig diente der Einblattdruck im Kontext der Reformation nicht nur dem fachlichen Austausch, sondern auch der religiösen Propaganda und politischen Zwecken. Das Format des illustrierten Einblattdruckes und das politisch brisante Motiv des Wundergeburtenberichts legen auch ein popularisierendes Vermittlungsinteresse nahe. Diese Spannung verweist auf Rufs Beweggründe, sich einerseits trotz seiner handwerklichen chirurgischen Ausbildung als Gelehrter zu etablieren, andererseits die protestantische Prodigendeutung zu verbreiten.

Die spezielle soziale Position eines gelehrten Chirurgen erklärt sich durch die komplizierten Verhältnisse der heilkundlichen Berufe in der Frühen Neuzeit. Verschiedene Berufsgruppen mit unterschiedlichen Ausbildungen und sozialen Positionen sorgten mit sehr unterschiedlichem Wissen und verschiedenen Praktiken für die medizinische Versorgung der Bevölkerung. Die Abgrenzung zwischen den praktisch arbeitenden Chirurgen, die für äußere Krankheiten zuständig waren, und den akademischen Ärzten, die innere Krankheiten behandelten, wurde in der Praxis ständig unterlaufen. Häufig übernahmen Chirurgen, wie auch der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Jakob Ruf, ärztliche Aufgaben (zu Rufs Biografie vgl. Keller 2006). Im Zuge der reformatorischen Wirren in Zürich und aufgrund des Ärztemangels nach dem Ersten Kappler Krieg bekam Ruf die hoch angesehene Stelle als Stadtschnittarzt. Die spezialisierten Chirurgen bemühten sich, durch Gelehrsamkeit und Kompetenz in die Nähe der akademischen Medizin zu rücken und die damit einhergehende finanziell und sozial privilegierte Position einzunehmen. Mit ihrer nach oben und unten unklaren Grenze war die Chirurgie, so Nancy Siraisi, eine Brücke zwischen der akademischen und der handwerklichen Welt (vgl. Siraisi 2003: 52). Rufs intermediäre Position als gelehrter Chirurg erklärt, so Hubert Steinke, die Spannung zwischen Gelehrsamkeit und Popularisierung in Rufs Texten (vgl. Steinke 2006: 103). Auch das von Ruf 1554 gleichzeitig auf Deutsch und Latein veröffentlichte Hebammenlehrbuch, das *Trostbüchlein*, bezeugt diese Ambivalenz, indem es sich einerseits mit medizinischen Zeugungstheorien an ein gebildetes Publikum richtete und andererseits in den praktischen Anleitungen zur Geburtshilfe alle – auch ungebildete – Frauen ansprach.

In Rufs Texten wird der Anspruch der Wissensvermittlung und der protestantischen Aufklärung deutlich. Im *Trostbüchlein* expliziert er sein Selbstverständnis als göttlicher Wissensvermittler:

»alle die so von Gott etwas geheimnussen der naturen durch eröffnung oder erfahrung überkommen habend, die zů gütem anderen menschen ouch offnind vnnd an tag bringend.« (Rueff 1554: Bl. aa ii)

Rufs Ansprache eines breiten Publikums zieht sich durch seine schriftstellerische Tätigkeit und speist sich aus dem reformatorischen Ideal der Laienbildung. Ruf war ein überzeugter Protestant der ersten Stunde, dem die Verbreitung der Reformation am Herzen lag, wie auch die von ihm verfassten religiös-politischen Theaterstücke eindrücklich zeigen.

Verschränkte Kausalitäten

Im humanistischen Stil beginnt Ruf den Text des Flugblatts mit einem Vergleich aus der Natur: So wie die Rahmschicht der Milch, wenn sie einmal zerstört worden ist, nicht mehr zu Butter geschlagen werden könne, so könne auch der sensible Samen, wenn er einmal gestört wurde, nicht mehr wiederhergestellt werden. Auch im *Trostbüchlein* nimmt Ruf diesen Vergleich fast wortwörtlich auf und theoretisiert ihn mit antiken Zeugungs- und Missbildungstheorien. Ruf folgt dabei Galens Zweisamentheorie, die von der Existenz von männlichen und weiblichen Samen ausging, deren Vermischung in der Gebärmutter die Zeugung bewirke. Ruf erklärt die physiologische Entstehung der Wundergeburten im *Trostbüchlein* durch die schlechte Qualität des bzw. die fehlende Menge an Samen. Dabei macht Ruf dezidiert beide Elternteile verantwortlich, indem er wiederholt das Entstehen von *monstra* auf die »zerstörten / zerbrochenen/ überflüssigen oder mangelhaften Samen/ beyder Manns unnd Weibs« (ebd.: 104) zurückführte. Es könne aber auch vorkommen, dass der Embryo erst im Mutterleib durch verschiedene Vorfälle in seiner Entwicklung gestört werde. Dies sieht Ruf auch als eine Entstehungsursache der Schaffhauser Zwillinge an, wenn er am Anfang des Textes erklärt, wie der heikle Prozess des Substanzwandels vom Samen zum Fötus »infolge von Schrecken, Furcht, plötzlicher Freude oder durch andere Vorfälle sowie durch unterschiedliche Eigenschaften der Arzneien«² gestört werden könne. Jakob Ruf greift hier auf die Imaginationslehre, eine in gelehrten wie auch populären Diskursen verbreitete Vorstellung, zurück, die den Gemütsbewegungen, aber auch Gedanken, Einbildungen und Begehren der schwangeren Frau direkte Einwirkungen auf die Leibesfrucht zusprach. Die mütterliche Einbildungskraft bzw. die *imaginatio* wurde im Wundergeburtsdiskurs oftmals als Erklärung für die Entstehung von *monstra* herangezogen (vgl. Ewinkel 1995: 161 f.). Mit Rückgriff auf

2 »[...] Pavore, metu & gaudio repentino, varijsque casibus, naturis item medicinarum diverrsimodis [...]«.

die Imaginationslehre wurden zahlreiche Verhaltensregeln für Frauen begründet, die auch Jakob Ruf im *Trostbüchlein* anführt und die dazu beitragen, das durch die Reformation propagierte Hausmutterideal festzuschreiben (vgl. Rueff 1554: 38 f.; vgl. auch Simon 1993). Die Verdrängung der Frauen aus der Öffentlichkeit wurde, so Irene Ewinkel, mit Verweis auf die zahlreichen Gefahren, die vor allem außerhalb des Hauses auf schwangere Frauen lauerten, argumentativ untermauert (vgl. Ewinkel 1995: 154). Im Flugblatt hält sich Ruf mit Schuldzuweisungen an die Mutter aber zurück, da solche den Blick auf die gesamtgesellschaftliche Verantwortung für die Wundergeburt und damit für die protestantischen Bußaufforderungen verstellen würden.

Wegen der störenden Ereignisse, welche die gewöhnliche Entwicklung des Samens aus der Bahn wüfen, leitet Ruf in dem Flugblatt »die zwingende Notwendigkeit« der Entstehung eines »monstrums oder einer prodigiösen Geburt« ab. Hier wird die Verwobenheit der religiösen und der naturkundlichen Erklärungen der Wundergeburten sichtbar: Die Wundergeburt ist eine notwendige Folge der gestörten natürlichen Entwicklung des Samens, und trotzdem ist sie göttlichen Ursprungs. Oder noch pointierter: Gerade wegen dieser (außer-)natürlichen Ereignisse entstand ein göttliches Zeichen. Rufs Erklärung, die zwischen natürlicher und übernatürlicher Kausalität oszilliert, verdeutlicht die von Daston konstatierte ontologische Ambivalenz des Begriffs des Außernatürlichen. Die religiöse Interpretation der außernatürlichen Wunder und die wissenschaftliche Erklärung der natürlichen Missbildungen schlossen einander nicht aus. Die Wunderzeichen erhielten ihre gesellschaftspolitische Funktion in der Reformationszeit, indem sie als Folge der allgemeinen Verfehlung interpretiert wurden. Neben der Allmacht Gottes konnte den natürlichen Prozessen somit nur eine zweitrangige Wirkung für die körperlichen Formen der Zwillinge zugesprochen werden. Teilweise wurde von kirchlicher Seite Kritik an naturkundlichen Erklärungsversuchen geübt, da diese die gesamtgesellschaftliche Verantwortung negieren würden. Doch Irene Ewinkel (vgl. ebd.: 143) konnte zeigen, dass eigentlich alle naturkundlichen Autoren die Prodigieendutung als übergeordnetes Erzählmuster für die Berichte der Wundergeburten anerkannten.

Auch Ruf versäumt es nicht, auf die göttliche Botschaft der Wundergeburt zu verweisen, und deutet die Schaffhauser Geburt »als väterliche Ermahnung aus Gottes reiner Gnade, Busse zu tun für das frühere Leben (andernfalls werden uns durch die vorgesehene Strafe die Augen geöffnet).«³ Ruf legt die Wundergeburt nicht detaillierter aus, sondern begnügt sich mit dieser knapp gehaltenen Prodigieendutung. Die formelhafte Bußaufforderung in Rufs Flugblatt zeugt aber nicht von einer Zweitrangigkeit der religiösen Erklärung, son-

3 »[...] ex mera Dei gratia paternam admonitionem, ut poenitentiam agamus vitae prioris, quod nisi fiat, iuxta poenam praeparatam videamus [...]«.«

dern ist charakteristisch für die Flugblätter der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich zunehmend einer detaillierten Exegese der Wunderzeichen enthielten und sie als allgemeine Zeichen Gottes interpretierten. Vor dem Hintergrund der Zürcher Reformation wäre es fast einer Blasphemie gleichgekommen, die prodigiöse Geburt nur als natürliche Entwicklungsstörung zu erklären. Zürich war schließlich einer der Brennpunkte der Reformation im 16. Jahrhundert (vgl. Goertz 1988; Greyerz 2000). Durch die frühe Zusammenarbeit der Zürcher Stadtregierung mit dem humanistischen Reformator Zwingli profilierte sich Zürich als eine reformierte Vorzeigestadt mit einem neuen Armen-, Gesundheits- und Schulwesen. Auch Sittengesetze und eine neue Ehegerichtsordnung wurden im Sinne einer reformatorischen Erneuerung der Gemeinde verabschiedet. Die Zürcher Reformation verband Gottesgehorsam mit Obrigkeitshörigkeit wie auch mit sozialer Wohlfahrt und setzte ihren Ordnungsanspruch mit Verweis auf die nahende Apokalypse durch (vgl. Scribner 1997: 79f.). Vor dem Hintergrund dieser Stimmung unterstützten die Schaffhauser Zwillinge den eschatologischen Diskurs der Reformation.

Mit astrologischen Ausführungen zieht Jakob Ruf noch eine dritte Erklärungsebene für die Entstehung der Wundergeburt heran. »Aus welchem Grund aber ein solches Kind geboren wird, dafür legt die Geburtsstunde selbst [...] ein ganz natürliches Zeugnis ab.«⁴ Nach längeren Erläuterungen der Planetenkonstellation zum Zeitpunkt der Geburt bestimmt Ruf schließlich den Mars als Verantwortlichen für das *monstrum*, da er »den empfangenen und [zu zwei Embryonen] geschiedenen Samen erschüttert [hatte], so dass die Zwillingsempfängnis in der Gebärmutter zusammenfloß und so die zwei Körper zu einem zusammenwachsen«⁵. Der Saturn sorgte jedoch dafür, dass die Kinder lebend auf die Welt kamen und noch rechtzeitig getauft werden konnten. Kurz darauf nahm der Jupiter der Wundergeburt aber das Leben. Obwohl die Astrologie im Mittelalter und der Frühen Neuzeit in Politik, Medizin und Wirtschaft eine zentrale Rolle einnahm, befand sie sich immer in einer gefährlichen Nähe zur dämonischen Magie. Die subsidiäre Wirkung der Gestirne wurde neben der Allmacht Gottes, welcher als alleiniger Beweger der Welt galt, bei der Verteidigung der Astrologie stark hervorgehoben (vgl. Müller-Jahnke 1985: 29). Auch Ruf betonte in seinen astrologischen Ausführungen den Willen Gottes, der der eigentliche Verursacher der Wundergeburt sei. Sonne und Mond hätten der Wundergeburt zwar die Weiblichkeit und das Leben gegeben, doch Ruf hält fest, dass dieses aus Gott hervorging.⁶

4 »Qua porro ratione talis foetus editus, naturale testimonium suppepit ipsa partus hora [...].«

5 »[...] conceptum et distinctum semen commovit, ut gemini existentes in matricis domicilio confluerent et sic duo corpora in unum coalescerent.«

6 »[...] vita a Deo profecta [...].«

Jakob Ruf beendet seinen Bericht über die Schaffhauser Zwillinge mit einer gesundheitspolitischen Forderung nach einer besseren Ausbildung der Geburtshelfer/-innen. Die Regierungen sollten sich nach guten Ärzten und Hebammen umsehen, damit sie den gebärenden Frauen helfen können. Als Stadtarzt, der bei schwierigen Geburten helfend einsprang, wurde Ruf auch mit dem Leid der Eltern und der Kinder konfrontiert. Trotz der naturkundlichen, religiösen und astrologischen Behandlung der Wundergeburt vergaß Ruf das Wohlergehen seiner Patientinnen nicht. Die Forderung Rufs nach besserer geburtshilflicher Versorgung muss aber auch im Zusammenhang mit der Geschichte der Geburtshilfe und der zunehmenden Vereinnahmung des Hebammenwissens durch gelehrte männliche Ärzte gelesen werden (vgl. Flügge 2000). In diesen Prozess, der in Zürich mit der Einführung der neuen Hebammenordnung im Zuge der Reformation seinen Anfang nahm, war auch Jakob Ruf als Hebammenprüfer involviert. Auch das *Trostbüchlein* wurde als Hebammenlehrbuch in weiten Teilen des deutschsprachigen Raumes verwendet und verbreitete so ein gelehrtes ›männliches‹ Geburtshilfswissen.

Die ärztliche Sorge um das Wohlergehen der Mütter erscheint zunächst als menschliche Beschäftigung Rufs mit der Wundergeburt im Gegensatz zur sonstigen Reduktion der betroffenen Menschen auf religiös-politische Zeichen und naturkundliche Forschungsobjekte. Auch wenn Ruf die Menschen hinter den Wundergeburten in den Vordergrund rückt, verbindet er gleichwohl ihre Wahrnehmung mit Worten der Abscheu und des Leides. Den Müttern müsse geholfen werden, da sie sich, so Rufs Formulierung, »durch eine solche Missgeburt von den schlimmsten Schrecken bedroht sehen.«⁷ Die negative Bewertung der Geburt der Zwillinge und die Abscheu gegenüber dem ›missgebildeten‹ menschlichen Körper ist eine charakteristische Reaktion der modernen Wahrnehmung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern, die aber eben auch schon im 16. Jahrhundert vorhanden war.

Rufs Flugblattbericht verdeutlicht die Gleichzeitigkeit fremder wie vertrauter Zugänge zu Menschen mit außergewöhnlichen Körpern in den Monstraflugblättern des 16. Jahrhunderts. Jakob Ruf zieht verschiedene Erklärungsebenen heran, um das Entstehen der Schaffhauser Zwillinge zu verstehen. Naturkundliche Erklärungen, religiöse Interpretationen und astrologische Berechnungen spielen bei der Erfassung des Phänomens ebenso eine Rolle wie gesellschaftspolitische Überlegungen, die ärztliche Sorge und wirtschaftliche Interessen. Jakob Ruf vereint in seinen Schriften alle drei Komplexe, die Daston und Park als konstitutiv für den Wundergeburtendiskurs der Frühen Neuzeit charakterisieren: Wundergeburten sind bei ihm gleichzeitig Prodigien, Sensationen und Forschungsobjekte. Anhand von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern und ihren fiktiven Verwandten

7 »[...] quibus hoc monstrum supra modum dira minatur [...].«

verdeutlicht Ruf die potenziellen Probleme im Zeugungsprozess. Zudem benutzt er das menschliche Leiden, um die mangelnde Gesundheitsversorgung zu kritisieren, und zieht politisches Kapital aus der breit gefächerten Erläuterung des außergewöhnlichen Phänomens. Die Wundergeburten fungieren gleichzeitig als faszinierende Verkaufsschlager, was der Verbreitung seiner Schriften freilich entgegenkam. Neben all dem bleiben sie stets Zeichen des göttlichen Zorns über die menschlichen Sünden und fördern die Etablierung der Reformation. Ruf geht von unterschiedlichen Kausalitäten aus – die Wundergeburt ist bei ihm eine natürliche Entwicklungsstörung, die auf den zerstörten Samen, den Willen Gottes und auf die Sternenkonstellation zurückzuführen ist. Als Konsequenz fordert er eine reformatorische Kehrtwende und eine Verbesserung der Gesundheitsversorgung. Diese Kausalitäten scheinen sich in unserem Verständnis zu widersprechen, weshalb wir sie gern unterschiedlichen Denkräumen und Epochen zuordnen. Doch hier finden sie sich zur gleichen Zeit bei einer Person und in einem Text. Sie stehen nicht nur nebeneinander, sondern erhalten ihre volle Erklärungskraft erst durch die gegenseitige Verschränkung der Kausalitäten.

Jakob Ruf – ein Teratologe?

Jakob Ruf lässt sich nicht *einem* Schema der Wahrnehmung zuordnen. Er bleibt eine ambivalente Figur zwischen Prodigendeuter und Teratologe, jemand, der religiösen, politischen, medizinischen und wirtschaftlichen Interessen verpflichtet ist. Darin ist er ein typischer Vertreter seiner Zeit, die von der Gleichzeitigkeit scheinbar widersprüchlicher Denkweisen geprägt war. Mit Robert Scribner (1997: 90) sehe ich die »ability of early modern people to inhabit multiple mental worlds simultaneously« als ein wichtiges Element frühneuzeitlicher Mentalität. Die oftmals gegensätzlichen Weltansichten wurden ohne Rücksicht auf logische Stringenz synkretisiert. Der Wundergeburtenbericht Rufs ist Ausdruck der epistemischen Ordnung des 16. Jahrhunderts, in der divergierende, aus heutiger Sicht unvereinbare Ebenen bei der Naturerkenntnis zusammenwirkten (zur Verstrickung von religiösen und naturkundlichen Erklärungen vgl. Greyerz 2000; Feldhay 2006). Vor allem in den außernatürlichen Wunderzeichen, die göttlichen und natürlichen Ursprungs zugleich sind, wird die Gleichzeitigkeit sich scheinbar widersprechender Denkweisen sichtbar. Eine naturkundliche und eine religiöse Betrachtungsweise ist bei Ruf kein Widerspruch. Sie kann in einer Welt, in der die Natur ein »göttlicher Werckmeister« (Rueff 1554: 37) ist, auch kein solcher sein. Natur und Gott sind hier zutiefst miteinander verwoben. Dies trifft laut Jennifer Spinks (2008: 43) für die meisten Autoren von Wunderzeichenberichten zu: »Most authors writing on wonders in the sixteenth century saw

these explanatory systems as part of a continuum, of course not, as opposed alternatives.«

Jakob Ruf's Wundergeburtenberichte werden im Anschluss an einen Artikel von Grünwald aus dem Jahre 1926, der den Titel *Jakob Rueff und die Anfänge der Teratologie* trägt, manchmal als Beginn der Naturalisierung der *monstra* eingeschätzt (z.B. bei Keller et al. 2008: 661 f.; oder bei Neumann 2005: 43). Jakob Ruf wird hier als ein Vorläufer moderner Ansichten gesehen, der bereits im 16. Jahrhundert Menschen mit außergewöhnlichen Körpern mithilfe von naturkundlichen Zugängen erklärt hat, aber dennoch seiner Zeit gemäß auch eine Prodigendeutung liefert. Diese Einschätzung formuliert die Forschungsgruppe um Hildegard Elisabeth Keller am pointiertesten, wenn sie »Ruf als Pionier einer wissenschaftlichen Zugangsweise zur Monsterlehre und folglich auch – mit Grünwald – als Begründer der neuzeitlichen Teratologie« (Keller et al. 2008: 662) bezeichnet. Diese Einschätzung kann ich nach meiner Lektüre des Flugblatts nicht teilen. Zudem existierte im 16. Jahrhundert weder eine »wissenschaftliche Zugangsweise« noch die moderne Teratologie.⁸ Jakob Ruf an den Anfang einer so konstruierten langen Entwicklung zu setzen, scheint einem teleologischen Geschichtsverständnis verpflichtet zu sein, das den verborgenen Kern der zunehmenden Rationalisierung der Welt schon im 16. Jahrhundert verortet.

Trotz der verbreiteten Kritik an Fortschrittserzählungen schleicht sich ein solches Narrativ immer wieder über die These der Naturalisierung der Wunder in die Geschichtsschreibung der *monstra* ein. Die Betonung der epistemischen Differenz in der Betrachtung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern ist für eine Kritik des modernen Normalitätsdenkens wichtig, dennoch muss dieser klare Bruch von einer frühneuzeitlichen Perspektive aus aufgeweicht werden. Ein genauerer Blick, der sich von solchen Metanarrativen unbeeindruckt den Quellen widmet, offenbart, dass die Sichtweisen in der Vormoderne keineswegs so eindeutig und so anders waren, wie es die These der Naturalisierung der Wunder nahelegt. Auf den Monstraflugblättern finden sich immer wieder auch Besprechungen der natürlichen Entstehungsursachen der Wundergeburten, die als Fehlentwicklungen gesehen wurden. Auch die negative Bezeichnung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern als Missgeburten findet sich des Öfteren in der Wundergeburtenliteratur. Naturkundliche Erklärungen der *monstra* haben eine lange Tradition. Die mittelalterliche Beschäftigung mit Menschen mit außergewöhnlichen Körpern konzentrierte sich, so Philip Soergel (vgl. 2000: 289), sogar hauptsächlich auf deren

8 Der spezifische Denkstil und die kulturellen Praktiken, welche die modernen Wissenschaften ausmachen – Experimente, Beobachtung und Messbarkeit –, entstanden erst langsam im 17. Jahrhundert (zur Entstehung der Wissenschaften vgl. Shapin 2004: v. a. 5).

natürliche Entstehungsbedingungen, wogegen ihre Betrachtung als religiöse Zeichen eine untergeordnete Rolle spielte. Erst im Zuge der Reformation rückte die Wahrnehmung als Wunderzeichen durch die Erneuerung der antiken Prodigienlehre wieder in den Vordergrund.

Jakob Ruf greift bei seiner naturkundlichen Beschreibung der Wundergeburt auf eine lange Tradition medizinischer Theorien zurück und stellt sie neben eine religiöse Prodigiendeutung. Die naturkundliche Erklärung der Wundergeburt durch Ruf kann – statt als Schritt in der zunehmenden Naturalisierung der Wunder – eher mit seiner soziokulturellen Lebenswelt und den dadurch gebildeten Interessenlagen erklärt werden. Die heterogenen Zugänge zu Wundergeburten, die er vereint, zeugen von seiner Subjektposition als gelehrter, protestantischer Chirurg und auch von einer gesellschaftlichen Umbruchzeit, in der verschiedene Erklärungsweisen hinterfragt und neue ausprobiert wurden. Rufs Beispiel zeigt die Komplexität der frühneuzeitlichen Betrachtungsweisen von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern und die Problematik einer Dichotomie von religiöser Vormoderne und wissenschaftlicher Moderne.

Literatur

- Burke, Peter (1990): *Küchenlatein. Sprache und Umgangssprache in der frühen Neuzeit*, Berlin: Wagenbach.
- Cunningham, Andrew/Grell, Ole Peter (2000): *The four horsemen of the Apocalypse. Religion, war, famine and death in Reformation Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Daston, Lorraine (2003): *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine (1998): *Wonders and the order of nature. 1150–1750*, New York: Zone Books.
- Dederich, Markus (2007): *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*, Bielefeld: transcript.
- Ewinkel, Irene (1995): *De monstros. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer.
- Feldhay, Rivka (2006): »Religion«. In: Katharine Park/Lorraine Daston (Hg.), *The Cambridge History of Science. Vol. 3: Early Modern Science*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 727–755.
- Flügge, Sibylla (2000): *Hebammen und heilkundige Frauen. Recht und Rechtswirklichkeit im 15. und 16. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Foucault, Michel (1966): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Fudge, Erica/Gilbert, Ruth/Wiseman, Susan (Hg.) (2002): *At the borders of the human. Beasts, bodies and natural philosophy in the early modern period*, Basingstoke: Palgrave.
- Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.) (1996): »Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity«. In: dies. (Hg.), *Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body*, New York: New York University Press, S. 1–19.
- Goertz, Hans-Jürgen (1988): *Pfaffenhaß und groß Geschrei. Die reformatorischen Bewegungen in Deutschland 1517–1529*, München: Beck.
- Goertz, Hans-Jürgen (2004): »Von der Kleriker- zur Laienkultur. Glaube und Wissen in der Reformationszeit«. In: Richard van Dülmen/Sina Rauschenbach/Meinrad von Engelberg (Hg.), *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, Köln: Böhlau, S. 39–64.
- Greyerz, Kaspar von (2000): *Religion und Kultur. Europa 1500–1800*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hagner, Michael (2005): »Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens«. In: ders. (Hg.), *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen: Wallstein, S. 73–107.
- Harms, Wolfgang/Schilling, Michael (Hg.) (1997): *Die Wickiania 2 (1570–1588)*. Kommentierte Ausg. (= Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Band 7), Tübingen: Niemeyer.
- Harms, Wolfgang/Schilling, Michael (Hg.) (2005): *Die Wickiania 1 (1500–1569)*. Kommentierte Ausg. (= Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Band 6), Tübingen: Niemeyer.
- Hsia, Po-chia (2004): »A time for monsters. Monstrous Births, Propaganda and the German Reformation«. In: Laura Lunger Knoppers/Joan B. Landes (Hg.), *Monstrous bodies – political monstrosities in early modern Europe*, Ithaca: Cornell University Press, S. 67–92.
- Keller, Hildegard Elisabeth (Hg.) (2008): *Jakob Ruf. Leben, Werk und Studien*. Kritische Gesamtausgabe, Zürich: Neue Zürcher Zeitung.
- Keller, Hildegard Elisabeth/Kauer, Andrea/Schöbi, Stefan (Hg.) (2006): *Jakob Ruf. Ein Zürcher Stadtchirurg und Theatermacher im 16. Jahrhundert*, Zürich: Chronos.
- Knoppers, Laura Lunger/Landes, Joan B. (Hg.) (2004): *Monstrous bodies – political monstrosities in early modern Europe*, Ithaca: Cornell University Press.
- Müller-Jahnke, Wolf-Dieter (1985): *Astrologisch-magische Theorie und Praxis in der Heilkunde der Frühen Neuzeit*, Stuttgart: Steiner.
- Neumann, Josef N. (2005): »Der mißgebildete Mensch. Gesellschaftliche Verhaltensweisen und moralische Bewertungen von der Anti-

- ke bis zur frühen Neuzeit«. In: Michael Hagner (Hg.), *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen: Wallstein, S. 21–45.
- Rueff, Jacob (1554): *Ein schön lustig Trostbüchlein von den empfangnissen und geburten der menschen*, Zürich: Froschauer.
- Rueff, Jacob (1543): »Anno a Christo nato ...« In: Wolfgang Harms/Michael Schilling (Hg.) (2005), *Die Wickiana 1 (1500–1569). Kommentierte Ausg.* (= *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 6), Tübingen: Niemeyer.
- Schilling, Michael (1990): *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen: Niemeyer.
- Scribner, Robert W. (1981): »Flugblatt und Analphabetentum. Wie kam der gemeine Mann zu reformatorischen Ideen«. In: Hans-Joachim Köhler (Hg.), *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit. Beiträge zum Tübinger Symposium 1980*, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 65–76.
- Scribner, Robert W. (1997): »Reformation and Desacralisation: from Sacramental World to Moralised Universe«. In: ders./Po-chia Hsia (Hg.), *Problems in the historical anthropology of early modern Europe*, Wiesbaden: Harrasowitz, S. 75–92.
- Shapin, Steven (2004): *The scientific revolution*, Chicago: University of Chicago Press.
- Simon, Manuel (1993): *Heilige, Hexe, Mutter. Der Wandel des Frauenbildes durch die Medizin im 16. Jahrhundert*, Berlin: Reimer.
- Siraisi, Nancy G. (2003): *Medieval & early Renaissance medicine. An introduction to knowledge and practice*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Soergel, Philip M. (2000): »The afterlives of monstrous infants in Reformation Germany«. In: Bruce Gordon/Peter Marshall (Hg.), *The place of the dead. Death and remembrance in late medieval and early modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 287–309.
- Spinks, Jennifer (2008): »Jakob Rueff's 1554 Trostbüchle: A Zurich physician Explains and Interprets Monstrous Births«. In: *Intellectual History Review* 18:1, S. 41–59.
- Steinke, Hubert (2006): »Vom Schererlehrling zum Chirurgenmeister«. In: Hildegard Elisabeth Keller/Andrea Kauer/Stefan Schöbi (Hg.), *Jakob Ruf. Ein Zürcher Stadtchirurg und Theatermacher im 16. Jahrhundert*, Zürich: Chronos, S. 55–65.
- Steinke, Hubert (2008): »Flugblatt von der *Schaffhauser Missgeburt*«. In: Hildegard Elisabeth Keller (Hg.), *Jakob Ruf. Leben, Werk und Studien. Kritische Gesamtausgabe. Bd 2*, Zürich: Neue Zürcher Zeitung, S. 420.

- Stiker, Henri-Jacques (2004): A history of disability, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Wohlfeil, Rainer (1984): »Reformatorsche Öffentlichkeit«. In: Ludger Grenzmann/Karl Stackmann (Hg.), Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Stuttgart: Metzler, S. 1–54.

Aus *Monstern* Bürger machen. Chirurgische Interventionen an hermaphroditischen Körpern

MAXIMILIAN SCHOCHOW

Das *Allgemeine Landrecht für die Preußischen Staaten* (ALR), das am 1. Juni 1794 in Kraft tritt, kodifiziert im »Ersten Titel« vom »Ersten Theil« die Bestimmung zu den »Personen und deren Rechten überhaupt« (ALR 1794: 15 ff.). Hier werden unter anderem fünf Paragraphen aufgeführt, die sich auf die Rechte »der Zwitter« beziehen: »§. 19. Wenn Zwitter geboren werden, so bestimmen die Aeltern, zu welchem Geschlechte sie erzogen werden sollen. §. 20. Jedoch steht einem solchen Menschen, nach zurückgelegtem achtzehnten Jahre, die Wahl frey, zu welchem Geschlecht er sich halten wolle. §. 21. Nach dieser Wahl werden seine Rechte künftig beurtheilt. §. 22. Sind aber Rechte eines Dritten von dem Geschlecht eines vermeintlichen Zwitters abhängig, so kann ersterer auf Untersuchung durch Sachverständige antragen. §. 23. Der Befund der Sachverständigen entscheidet, auch gegen die Wahl des Zwitters, und seiner Aeltern.« (Ebd.: 19)

Einhundert Jahre später, am 1. Januar 1900, erhält das *Bürgerliche Gesetzbuch* (BGB) seine bindende Kraft und harmonisiert die unterschiedlichen Rechtsauffassungen, die auf dem Gebiet des Deutschen Reichs bis zu diesem Zeitpunkt existieren. Während vor dieser einheitlichen Kodifikation des bürgerlichen Rechts beispielsweise das *Jütische Recht* von 1241, der *Codex Maximilianeus Bavaricus Civilis* (CMBC) von 1756, das benannte Preußische ALR von 1794 oder aber das *Sächsische Bürgerliche Gesetzbuch* (Sächsisches BGB) von 1865 im Deutschen Reich rechtskräftig sind, die explizit oder implizit Rechtsvorschriften über Hermaphroditen bzw. Zwitter beinhalten, sind dem BGB derartige Rechtsvorschriften vollkommen unbekannt.¹ Kurz gesagt: »Das BGB enthält über den Zwitter keine Vorschrift.« (Wacke 1989: 869)

1 Vgl. zu den einzelnen Bestimmungen in den aufgeführten Rechtstraktaten Wacke (1989: 882 ff.).

Die Exklusion jener Personenstandsregelungen, die sich um Hermaphroditen ranken, wird von Juristen und Rechtshistorikern mit dem Kodifikationsprogramm des BGB begründet. Das Programm besagt, dass im BGB »nur die typischen Sachverhalte zu regeln« seien, denn die »Kunst der Gesetzgebung besteht im Weglassen allzu entlegener Einzelheiten; sonst geriete das Gesetzbuch unversehens selbst zu einem Monstrum« (ebd.: 869). Doch jene Argumentation, die gewiss einer modernen juristischen Rationalität gehorcht, übersieht einen radikalen Wandel innerhalb des naturgeschichtlich-medizinischen Diskurses über Hermaphroditen. Dessen Spuren finden sich erstmals im ausgehenden 18. Jahrhundert – unter anderem im Supplementband der *diderotschen Enzyklopädie*.

Im dort aufgeführten Paragrafen *HERMAPHRODITE* taucht das Schlagwort »Opération« auf, das mit folgenden Ausführungen versehen ist: »On voit par cette observation de quelle conséquence sont les ressources de la chirurgie. Si la nature s'écarte dans ses productions, elle peut être quelquefois redressée & mise dans le bon chemin par cet art capable de la ramener à elle-même, pourvu que les malades aient assez de confiance pour se prêter aux soins des chirurgiens.« (Diderot 1777: 365) Anders formuliert: Wenn die Natur in ihren Produktionen abweicht, sie also monströse Körper – *contra naturam* – produziert, dann kann sie manchmal berichtigt und auf den rechten Weg zurückgeführt werden. Dabei hilft ihr eine besondere Kunst – die Chirurgie, denn sie ermöglicht es der »Natur auf Abwegen«, sich wieder auf sich selbst zu besinnen.

Und nicht nur in den naturgeschichtlichen Wissensbeständen wird die Chirurgie gegen eine verirrte Natur in Stellung gebracht. Auch die »Künstler« selbst führen das Wort und bringen ihre chirurgischen Instrumente ins Spiel, wenn es um Hermaphroditen geht. So kommentiert beispielsweise der Chirurg Jean Jacques Louis Hoin die Rechtssache um den Hermaphroditen Anne/Baptist Grand-Jean², der wegen Schändung der Ehesakramente zu Prügelstrafe und Exil verurteilt und in zweiter Instanz freigesprochen wird, wie folgt: Er »[würde] keine Schwierigkeit [...] gefunden haben, ein Frauenzimmer, durch einen Einschnitt in das Schambändgen, daraus zu machen u.s.w.«

2 In den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts gab sich die getaufte Anne Grand-Jean den Namen Baptist und heiratete eine Frau. Diese entdeckte, dass Baptist Grand-Jean ein Hermaphrodit sei, der seinen Pflichten als Ehemann nicht nachkommen könne, und reichte die Scheidung ein. In erster Instanz wurde Grand-Jean in Lyon wegen Schändung der Ehesakramente zu Prügelstrafe und dauerhaftem Exil verurteilt. Dagegen legte Grand-Jean Berufung ein und wurde vom Pariser Parlament in zweiter Instanz freigesprochen. Zu den Quellen vgl. Champeaux (1765); Vermeil (1765); Arnaud (1777); Mauléon/Jérôme (1777). Vgl. zu den Analysen des 20. Jahrhunderts u. a. Darmon (1985); Gonzalez-Crussi (1987: 195 f.); Krimmer (2003: 39 f.).

(Hoin, zitiert nach Arnaud 1777: 108). Hoin schlägt demnach einerseits einen chirurgischen Eingriff vor, der mit dem Ziel verbunden ist, aus dem Hermaphroditen Grand-Jean eine geschlechtlich eindeutige Frau zu machen. Andererseits nimmt er mit seiner Anmerkung eine Bewegung vorweg, die aus dem juristischen Gegenstand Hermaphrodit einen medizinisch-chirurgischen macht.

Mit Diderot und Hoin, so die erste These dieses Beitrags, kündigt sich ein Wandel an, der sich im beginnenden 19. Jahrhundert vollzieht und fundamentale Auswirkungen auf die Kodifizierung des Personenstandes für Hermaphroditen hat. Er setzt in genau dem Augenblick ein, da zum einen das Phantasma des Natürlichen durch die Naturgeschichte infrage gestellt bzw. die Natur als etwas gedacht wird, was sich irren und von den eigenen Normen abweichen kann. Zum anderen wird er durch den Moment bestimmt, in dem medizinisch-chirurgische Praktiken auftauchen, mit deren Hilfe der verwirrten Natur der ›rechte‹ Weg gewiesen werden soll.

Vor diesem Hintergrund, so meine zweite These, ist das Verschwinden der Personenstandsregelungen für Hermaphroditen weniger als eine Frage des Kodifikationsprogramms des BGB zu verstehen, sondern vielmehr als Effekt jenes Wandels, der sich innerhalb des naturgeschichtlich-medizinischen Diskurses vollzieht. Dieser zeitigt drei Wirkungen: Erstens werden hermaphroditische Körper chirurgischen Eingriffen ausgesetzt, deren Interventionsziel in der Produktion von geschlechtlich eindeutigen Frauen oder Männern – sprich: Bürgern – besteht. Zweitens lassen derartig ausgerichtete chirurgische Praktiken die rechtlichen Regelungen des CMBC, des ALR oder des Sächsischen BGB obsolet erscheinen. Drittens führt der Wandel zu einer Loslösung des Gegenstands ›Zwitter‹ aus den juristischen Diskursen bzw. zu einer Koppelung des hermaphroditischen Körpers an medizinische Kontrollinstanzen.

In dem vorliegenden Beitrag soll in einem ersten Schritt danach gefragt werden, welche rechtlichen Regelungen im 17. und 18. Jahrhundert um die hermaphroditischen Körper wuchern, wie der juristische Gegenstand ›Hermaphrodit‹ bestimmt ist und was konstituierend für das Monströse der Hermaphroditen ist. Daran anschließend soll in einem zweiten Schritt die Geburtsstunde jener chirurgischen Interventionen rekonstruiert werden, die auf die hermaphroditischen Körper ausgerichtet sind. Dabei wird unter anderem der Frage nachgegangen, auf welchem Argumentationsfeld diese Praktik erstmals erscheint. Der dritte Schritt soll die Genealogie dieser Praktiken aufzeigen, die Heraustrennung der Zwitter aus den juristischen Diskursen analysieren sowie die Transformation der Hermaphroditen in einen medizinischen Gegenstand beschreiben. Schließlich wird in einem Epilog ein Ein- bzw. Ausblick auf die Effekte dieses Wandels gegeben.

I. Die rechtlichen Grundlagen im 17. und 18. Jahrhundert

Die Referenz der juristischen Traktate, die im 17. und 18. Jahrhundert den Gegenstand ›Hermaphrodit‹ behandeln, bilden medizinische und naturgeschichtliche Abhandlungen, in denen vier, in manchen Fällen fünf Formen von hermaphroditischen Körpern auftauchen.³ Diese werden unter anderem in der Abhandlung *Von Erzeugung der Menschen*, die der französische Mediziner und Chirurg Nicolai Venette im Jahr 1698 erstmals in deutscher Sprache veröffentlicht, in folgendem Tableau angeordnet.⁴ Die »ersten haben«, so Venette, »alle natürliche glieder in sehr guter gestalt, sie [...] zeugen kinder, wie die andern männer, aber mit diesem unterscheid, daß sie zwischen dem hindern und dem scroto eine sehr tiefe spalte haben, welche zu der zeugung untüchtig ist. Die andern haben ebenfalls die männlichen glieder sehr wohl gebildet, welche ihnen auch zu den verrichtungen des lebens und der zeugung dienen; dabey aber einen riß, welcher doch nicht so tief, als bey dem ersten ist [...]. Bey der dritten art siehet man gantz keine natürliche mannes-glieder, sondern beobachtet nur eine spalte [...]. Und diese art des zwitterers ist ein wahrhaftiger mann, sowohl als die beyden andern [...]. Die vierdten seyend jungfrauen, welche die clitoris viel grösser und länger haben, als die andern, und hierdurch die gemeinen leute betriegen [...]. Endlich die fünften seyend solche personen, welche weder des einen noch andern geschlechts gebrauch, und die natürlichen glieder so verwirret, auch das temperament eines mannes und einer frauen dergestalt untermenget haben, daß es mühe kostet zu sagen, welches geschlecht bey ihnen das mächtigste sey.« (Venette 1738: 502ff.)

Diese fünf benannten Formen werden durch die französische und deutsche Rechtsetzung des 17. und 18. Jahrhunderts zu drei Gruppen zusammengefasst: die männlichen Hermaphroditen, bei denen das männliche Geschlecht prävaliert, die weiblichen Hermaphroditen, bei denen das weibliche Geschlecht prävaliert, und schließlich die wah-

3 Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts existierte eine Vielzahl von Hermaphroditen, die in zahlreichen Monsterkompendien des 15. und 16. Jahrhunderts aufgelistet wurden. Vgl. hierzu u. a. Bauhin (1614); Aldrovandi (1642); Licetus (1665). Hermaphroditen wurden jedoch bis zu diesem Zeitpunkt, entweder aufgrund eines Geschlechtswechsels oder aber weil sie als Hermaphrodit angesehen wurden, mit dem Tod bestraft. Zu den historischen Quellen vgl. Venette (1738: 515); Stobbe (1882: 283); Hoefer (1870: 17); Martin (1880: 106f.). Vgl. zu den Analysen des 20. Jahrhunderts u. a. Wacke (1989: 883f.); Foucault (1998, 2003).

4 Im Weiteren wird auf eine spätere Ausgabe zurückgegriffen, die 1738 unter dem Titel *Abhandlung von Erzeugung der Menschen* erscheint.

ren Hermaphroditen, bei denen es unmöglich scheint, die Dominanz eines der Geschlechter zu bestimmen. Von den Rechten dieser drei Hermaphroditenarten zeugt einerseits Venettes Abhandlung, in der nicht nur die medizinischen, sondern auch die rechtlichen Fragen um die Hermaphroditen zusammengeführt werden. Andererseits werden sie in einem Beitrag aus Zedlers *Universal-Lexicon* deutlich, der auf Rechtstraktaten des 17. Jahrhunderts basiert.⁵ Anhand dieser Quellen soll im Weiteren geklärt werden, in welcher Form das ALR mit seinen fünf Paragraphen über die Zwitter an die französische und deutsche Rechtsauffassung des 17. und 18. Jahrhunderts anknüpft.

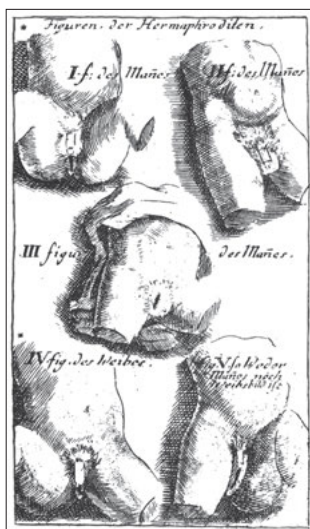


Abbildung 1: Tableau der Hermaphroditen (aus Venette 1738)

Der Paragraph 19 des ALR regelt die Frage, wer in erster Instanz das künftige Geschlecht eines Zwitters festlegt – es sind die Eltern, die bestimmen, »zu welchem Geschlecht ein Hermaphrodit erzogen werden soll« (vgl. ALR 1794: 19). Diese Festlegung durch die Eltern hat so lange Bestand, bis der Hermaphrodit sein 18. Lebensjahr vollendet habe, wie es im Paragraph 20 des ALR heißt (vgl. ebd.). Venette seinerseits benennt keinerlei Regelungen für dieses Problem – weder Instanz noch Alter werden hier angegeben. In Zedlers *Lexicon* wiederum wird folgende Va-

5 Der Artikel *Hermaphroditus, Androgynus, Zwitter, Zwey-Dorn, Frantz. Hermaphrodite* erscheint im 12. Band des *Universal-Lexicon*, das vom Verleger und Buchhändler Johann Heinrich Zedler (1706–1751) von 1731 bis 1754 zusammengestellt wurde. Der Autor bezieht sich in seinem Artikel unter anderem auf Rechtstraktate von Benedikt Carpozov dem Jüngeren (1595–1666), Paolo Zacchias (1584–1659), Samuel Stryk (1640–1710) sowie auf Heinrich Theodor Pagenstecher (1696–1752).

riante vorgestellt: »So lange aber der Zwitter noch nicht einen gewissen Sexum erwählen kan, z. B. er ist noch ein Kind; so lange wird er pro masculino gehalten, weil dieser Sexus vor jenen profector ist.« (Zedler 1935: 1724) Mit anderen Worten: Weil bis zum Zeitpunkt der Volljährigkeit alle Zwitter in die Klasse der männlichen Hermaphroditen eingeordnet werden, wird die Entscheidungsinstanz – Eltern, Priester, Mediziner, Juristen oder der Hermaphrodit selbst – nicht spezifiziert.

Einig wiederum sind sich die Verfasser des ALR, Venette selbst und der Autor des zedlerschen *Lexicon*-Artikels, wenn es um die Frage der freien Geschlechtswahl geht. Die entsprechende Bestimmung des ALR, die im Paragraf 20 ausgeführt wird, besagt, dass einem Zwitter nach dem 18. Lebensjahr die »Wahl frey [steht], zu welchem Geschlecht er sich halten wolle« (ALR 1794: 19). Venette seinerseits, der keine Altersangaben macht, führt zur Geschlechtswahl aus, dass die »weltlichen gesetze« den Zwittern auferlegt haben, »daß sie eines von beyden geschlechtern erwehlen, damit sie in dem einen dieser beyden qualitäten, des mannes oder der frauen gelegenheit haben, sich entweder mit einem mann oder frau zu vereinigen« (Venette 1738: 515). Der Autor des zedlerschen *Lexicon*-Artikels wiederum geht davon aus, dass ein Zwitter sein Geschlecht erst dann wählen kann, wenn ein gewisser Sexus zu erkennen sei: Prävaliert das männliche Geschlecht, so soll ein Zwitter den männlichen Personenstand wählen. Wenn hingegen das weibliche Geschlecht dominiert, so soll der Zwitter den Personenstand einer Frau wählen. »Wenn aber ein Geschlechte das andere nicht überwiegt, sondern ein Mensch aequaliter von beyden Geschlechtern participiret; so hat er die Macht selbst, ein gewisses Geschlechte zu erwählen.« (Zedler 1735: 1724)

Die Wahl des Zwitters, so regelt es der Paragraf 21 des ALR, bestimmt künftig seine Rechte (vgl. ALR 1794: 19). Ähnlich sieht es Venette, wenn er sagt: »Der richter kan alsdenn kühnlich über die heyrath sowohl des einen als auch der andern sprechen, auch soll der priester kein bedencken tragen, die ehe mit den zwittern zu vollziehen.« (Venette 1738: 519) Deutlicher wird es in Zedlers *Lexicon* formuliert: »Wenn aber ja nunmehr der Zwitter sich zu dem männlichen Geschlechte hält, so folget hieraus, daß er auch nunmehr die Jura des männlichen Geschlechts habe.« (Zedler 1735: 1725) Inwiefern nach der Wahl des Zwitters ein weiterer Wechsel des Geschlechts möglich ist, lässt das ALR offen. Der *Zedler* stellt diese Frage und beantwortet sie wie folgt: »Was die Natürliche Ration betrifft, so sollte man die Frage leichtlich mit ja beantworten; Weil er von der Natur der Gestalt begabet worden, daß er beyderley Geschlechte successine eine völlige Genüge leisten könne.« Doch weil »dieses in der Reipublic ein grosse Aergerniß machen könne, so ist es klüger, daß dergleichen Casum ein Magistrat nicht verstatte« (ebd.).

Darüber hinaus wird im ALR, Paragraf 22, festgelegt, dass in dem Moment, da die Rechte eines Dritten vom Geschlecht eines Zwitters

abhängig sind, eine Untersuchung durch Sachverständige beantragt werden könne (vgl. ALR 1794: 19). Die Figur des Sachverständigen findet sich sowohl bei Venette als auch im *Zedler*. Diese kommt hier, analog zum ALR, genau in dem Moment ins Spiel, da es um die Rechte Dritter geht. Als Beispiel für die zwingende Konsultation durch einen Sachverständigen führen beide Autoren die Heirat eines Hermaphroditen an. Der Priester, so heißt es bei Venette, könne »die ehe mit einem sowol als dem andern durch die trauung vollziehen [...], jedoch, daß solches mit genehmhaltung des richters geschehe, welcher zuvor von verständigen personen [...] gebühren unterrichtet seyn soll« (Venette 1738: 518). Die zedlersche Auffassung für einen solchen Fall lautet: »Wenn solche Personen zu heurathen pflegen, so ihnen nach erwählten Geschlechte gleich andern verstatet werden muß, gehet alle Mahl eine Inspectio des Physici [...] vorher.« (Zedler 1735: 1725)

Schließlich besagt der letzte Paragraf zu den Zwittern, der im ALR aufgeführt wird, dass der »Befund der Sachverständigen [...] auch gegen die Wahl des Zwittern, und seiner Aeltern« entscheidet (ALR 1794: 19). Auch diese Auffassung teilt Venette, wenn er die Richter und Priester vor den Aussagen eines heiratswilligen Hermaphroditen warnt: Sie sollen »niemals auf treu und glauben des zwittern allein, ohne die meynung eines verständigen Medici vorher anzuhören«, die Trauung vollziehen. Heiraten dürfen nur diejenigen, »welche das zeugniß der Medici« haben (Venette 1738: 519). Ähnlich ist es im *Zedler* nachzulesen: Wenn ein Hermaphrodit heiraten möchte, so müssen die »Physici ihre Meynung davon sagen«. Denn in »den Rechten wird, so ofte das Geschlechte zweifelhaft ist, so ofte ist die Person zu demjenigen zu rechnen, von welchen daß er vornehmlich sey, geglaubet wird« (Zedler 1735: 1724f.).

Gleichwohl sich in den juristischen Texten des 17. und 18. Jahrhunderts weitere Bestimmungen zu den Hermaphroditen finden – beispielsweise solche, die sich auf die Erbfähigkeit von Zwittern beziehen (vgl. Wacke 1989: 882f.; Zedler 1735: 1725) –, zeigt der Vergleich des ALR mit den deutschen und französischen Rechtsauffassungen des 17. Jahrhunderts, dass das ALR wesentliche Bestandteile zu den Rechten von hermaphroditischen Personen repräsentiert. Doch jenseits der zu konstatierenden Homogenität in der transnationalen und der Kontinuität in der nationalen Rechtsetzung, aber auch der Intensität, mit der sich die juridischen Diskurse um hermaphroditische Personen ranken und sie mit einer Vielzahl von Rechten ausstatten, stellt sich die Frage, was das Monströse der Hermaphroditen ausmacht.

Der englische Jurist Jacob Giles beantwortet die Frage in seinem *Tractatus de Hermaphroditis* wie folgt: »But the Civil Law does not regard Hermaphrodites as Monsters, it permits them to make a Choice of either of the two Sexes for the Business of Copulation, either in the Capacity of Men or Women; but if the Hermaphrodite does not perform his Part agreeable to Nature, the same Law inflicts the Punishment

due to Sodomy, because he has abus'd one Part, contrary to Natures Laws.« (Giles 1718: 5f.) Und nicht nur in den englischen, sondern auch in den französischen und deutschen Traktaten findet sich diese Rechtsauffassung: »Die weltlichen gesetze«, so Venette, »[achten] die zwitter keinesweges vor mißgeburten«, denn sie »haben ihnen auferlegt, daß sie eines von beyden geschlechtern erwählen«. Aber, so Venette weiter, »wenn der zwitter das gesetz nicht genau vollziehet, so wollen eben diese gesetze, daß er als ein Sodomit, der des einen stück's wider das natürliche gesetz gemißbrauchet, bestraffet werde« (Venette 1738: 515). Die Überschreitung der Gesetze, die Nichtbeachtung der eigenen Wahl macht, und dies wird zumindest indirekt von Giles und Venette formuliert, das Monströse der Zwitter aus. Ähnlich wird einige Jahre später Diderot argumentieren, bei dem jedoch die Chirurgie an die Stelle der weltlichen Gesetze tritt.

In den Worten des zedlerschen Lexicon-Autors wird aus der impliziten Verknüpfung von Rechtsüberschreitung und Monstrosität eine explizite: Ein Zwitter hat »die Macht selbst, ein gewisses Geschlechte zu erwählen«. Und diese Macht bedingt, dass er eines der Geschlechter wählen muss: »Denn es wäre allerdings monstrosum beyderley Geschlechte zugleich sich zu bedienen.« In diesem »Falle erfordert die Praxis des Zwitters Eidschwur, daß er dieses Geschlechte nie Mahls verändern wolle, [...] und muß dieses deshalb geschehen, daß alles Aergermiß, so aus der Abwechselung erfolgen könnte, vermieden werde« (Zedler 1735: 1724). Ähnlich formuliert es der Jurist Baldus: Man müsse dem Hermaphroditen erlauben, »selbst eine Wahl zu treffen, aber er müsse sich durch einen Eid zu der Unterlassung des Gebrauches derjenigen Geschlechtsglieder verpflichten, die dem gewählten nicht angehören« (Baldus, zitiert nach Haller 1782: 221).

Hier taucht also der rechtliche Rahmen auf, durch den die Monstrosität eingehegt wird. Hermaphroditen wird einerseits die Wahlfreiheit in Bezug auf ihren Personenstand überlassen. Sie dürfen sich entscheiden, ob sie als Mann oder als Frau angerufen werden wollen, sie dürfen verfügen, welche Rechte sie für sich reklamieren wollen und welche sie zugunsten des anderen Personenstandes abtreten möchten. Andererseits sind dieser Wahl bestimmte Grenzen gesetzt, denn wer dem einmal geleisteten Eid zuwiderhandelt, wer sich der selbst auferlegten Geschlechtswahl entzieht und ein anderes Geschlecht präferiert und praktiziert oder aber zwischen den Geschlechtern stetig wechselt, sie alternierend verwendet, der wird mit strafrechtlichen Sanktionen konfrontiert, denn diese Praktiken sind »monströs«.

Diese Konstruktion bezieht sich nicht nur auf sogenannte sodomitische Praktiken, sondern realisiert sich auch auf dem Gebiet der Eheregulierung. Entsprechend der rechtlichen Korsettierung können Hermaphroditen eine Ehe eingehen: »Eines solchen Zwitters Ehe mag anfänglich einigen besorglich vorkommen / so ist sie dennoch nicht schlechter Dings vor ungültig zu erkennen / sondern bestehet öfters zu recht / wann sich folgende Bedingungen darbey finden. 1. Daß die

eheliche Verbindung nach dem prävalirenden Geschlechte und also geschehe / daß ein Mann und ein Weib zusammen wohne. 2. Daß ein solcher Zwitter nach dem prävalirenden Geschlechte die schul-dige Pflicht in der Ehe leisten / und ein tüchtiger Ehemann / oder ein tüchtiges Eheweib seyn könne.« (Koch 1706: 4f.) Eine Ehe, die in Abhängigkeit von der Wahl des Personenstandes bzw. der Tüchtigkeit des praktizierten Geschlechts existiert, hat so lange Bestand, bis der Hermaphrodit mit dem Gesetz – aus Gründen der Geschlechtswahl oder (Un-)Tüchtigkeit des Geschlechts – in Konflikt gerät bzw. er von Dritten angezeigt wird. Auch in dem Fall, dass der Hermaphrodit wider die eheliche Pflicht agiert, wird er die Gewalt des Gesetzes spüren.

Somit ist der viel kritisierten These Foucaults zuzustimmen, der zufolge Hermaphroditen bis zum 18. Jahrhundert das Recht auf freie Entscheidung ihrer Geschlechts- bzw. Personenstandswahl innehaben und das ›wahre Geschlecht‹ vornehmlich ein juridisches Ereignis darstellt (vgl. Foucault 1998, 2005).⁶ Denn wenn ein Hermaphrodit in seinem einmal frei gewählten Geschlecht lebt, ohne von Dritten denunziert, angezeigt oder verklagt zu werden, kann er die gewählten Rechte und Pflichten wahrnehmen, die an seinen Personenstand geknüpft sind. Dies aber unter einer Voraussetzung: Hermaphroditen müssen eines der beiden Geschlechter wählen und diese Wahl kontinuierlich verifizieren. Die rechtlichen Bestimmungen fordern im Fall einer Eheschließung diese Entscheidung. Diesen Vorkehrungen entsprechend haben Hermaphroditen das Recht, eine Ehe einzugehen, Kinder zu zeugen, zu gebären und sich zu vermehren, ohne dass sie eine Einschränkung vonseiten einer externen Instanz erfahren. Nur in dem Fall, dass ein Hermaphrodit wegen sodomitischer bzw. tribadischer Handlungen oder angesichts der Nichterfüllung seiner ehelichen Pflichten angezeigt wird, treten die ›Geschlechtsbestimmer‹ in sein Leben. Sie, die Mediziner oder Wundärzte, entscheiden erst in diesem Moment über das ›wahre Geschlecht‹ des angeklagten Hermaphroditen. Er wird vonseiten des Rechts zur Klärung seines Personenstandes gezwungen. Er muss sich, so die juristischen Vorkehrungen, einer medizinischen Untersuchung unterziehen. Genau diese Grundsätze repräsentiert das ALR, wenn es den Hermaphroditen die Wahl des Geschlechts freistellt. Es entspricht ihnen aber auch, wenn die Paragraphen 22 und 23 besagen, dass Sachverständige – also Mediziner – erst dann konsultiert werden, wenn die Rechte eines Dritten von dem Geschlecht des vermeintlichen Zwitters abhängig sind bzw. der Befund der Sachverständigen über die wahre Geschlechtlichkeit entscheidet (vgl. ALR 1794: 19).

6 Vgl. zur Kritik u. a.: »It is simply not true, as Michel Foucault, the noted French historian, claims, that prior to the eighteenth century sex was a juridical rather than a medical category and depend upon the free choice of the hermaphrodite rather than on the expert opinion of a doctor.« (Daston/Park 1985: 3)

II. Hermaphroditen in chirurgischen Diskursen des 17. und 18. Jahrhunderts

Gleichwohl die Personenstandsbestimmung von Hermaphroditen im 17. und 18. Jahrhundert von Medizinern nur dann durchgeführt wird, wenn diese als Sachverständige im Rahmen eines Gerichtsprozesses hinzugezogen werden und als Experten auftreten, finden sich in medizinischen und naturgeschichtlichen Traktaten dieser Zeit diverse Anmerkungen zu Zwittern und Beschreibungen von Hermaphroditen. So berichtet 1684 beispielsweise Johann Scultet von seiner Begegnung mit dem Zwitter Caspar/Martha Lechna (vgl. Scultet 1756). Lechna »kam am 11. Julius 1671. zu mir, und bate auch mich, wegen grosser Dürftigkeit ihrer Eltern, um ein Almosen. Da ich nun aus dem von dem Richter des Dorfes ihr mitgetheilten schriftlichen Zeugniß sahe, daß sie ein Zwitter oder sogenannter Hermaphrodit seyn sollte: So, verlangte ich von ihr, sie sollte mir die Wahrheit dieser Sache mit meinen eigenen Augen erforschen lassen.« (Scultet 1756: 339)



Abbildung 2: Der Zwitter Caspar/Martha Lechna (aus Scultet 1756)

Der aus dem brandenburgischen Anklam berichtende Wundarzt Christian Menzels wiederum erzählt 1678 von einem an der Ruhr erkrankten Knaben (vgl. Menzels 1760). Während der Behandlung entdeckt er zweifelhafte Geschlechtsglieder an ihm: »Indem ich also das Röhrchen mit Mandelöl beschmieret und behutsam an den Hintern gebracht hatte; so fand ich das Schliesmäuslein des Hintern dergestalt erweitert, daß dieser bey dem ersten Anblick vielmehr ein weibliches Geburtsglied, als ein Hintern zu seyn schien.« (Menzels

1760: 8) Unschlüssig, ob hier etwas Widernatürliches oder Zwitterhaftes zu finden sei, fragt Menzels die Eltern des Kindes, ob er »diese Theile genauer in Augenschein [...] nehmen« dürfe (ebd.). Die Eltern willigen ein und Menzels fertigt seinen Observationsbericht an.

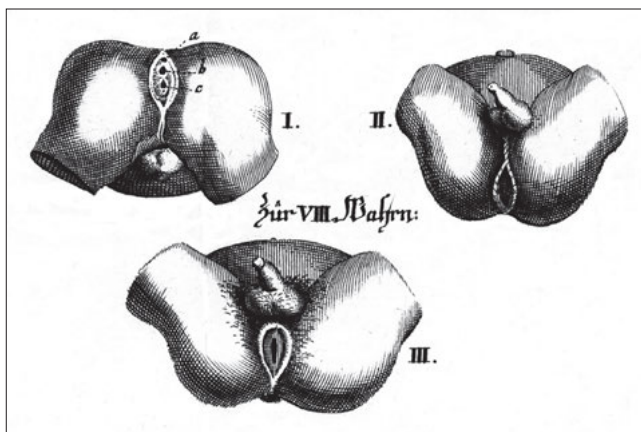


Abbildung 3: Geschlechtsteile des Menzelschen Hermaphroditen
(aus Menzels 1760)

Neben den hier aufgeführten Erzählungen, in denen Mediziner und Wundärzte auf Hermaphroditen treffen, weil die Zwitter um ein Almosen bitten oder sie an einer behandlungswürdigen Krankheit leiden, tauchen im 17. und 18. Jahrhundert weitere Abhandlungen auf, die Hermaphroditen aus einer medizinisch-chirurgischen Perspektive betrachten. So wird unter anderem in Lehrbüchern der Chirurgie die Frage diskutiert, ob Hermaphroditen ein Gegenstand der Chirurgie seien und, wenn ja, in welcher Form. Beispielsweise benennt Fabrici Aquapendente in seinen *Chirurgische[n] Schriften* mehrere chirurgische Methoden, »wie nemlich die Hermaphroditen / oder Zweydorn / so Mann- so Weiblichen Geschlechts / können zu recht gebracht werden« (Aquapendente 1716: 195).

Bevor die möglichen chirurgischen Praktiken behandelt werden, beschreibt Aquapendente seine Kasuistik der Hermaphroditen, die, abweichend von Venette, nur vier Kategorien kennt und die wahren Hermaphroditen nicht aufführt. Sämtliche Hermaphroditen können in männliche und weibliche Körper geteilt werden: »bey dem Männlichen Geschlecht [seyen] dreyerley / bey dem Frauenvolk aber nur eine Art« zu finden (ebd.: 197). Was folgt, sind Aquapendentes Ausführungen zu den chirurgischen Handgriffen. Er beruft sich vornehmlich auf Praktiken, die ihm aus antiken Quellen bekannt sind. Zunächst zu den männlichen Hermaphroditen: »Wir wollen aber bey den hermaphroditen nunmehr Pauli Handgriff anführen; und zwar an denen verweibten Männern / die beederley Natur an sich haben. Paulus sagt / daß

dieses die dritte Unehre und Schande der Männer sey / wann sie den Harn durch den Beutel ausfließen lassen / zeigt aber weiter keine Ursach derentwegen an: Die übrige drey werden also currirt / wann man das überflüssige hinweg nimt / und darauf wie ein Geschwür tractirt. Diese Wort Pauli wollen anders nichts / als daß man die weibliche Scham heraus schneiden soll.« (Ebd.)

Alles entfernen, was zu viel ist – diese Devise realisiert sich gleichfalls hinsichtlich der weiblichen Hermaphroditen. Aquapendente gibt sie mit folgenden Wendungen wieder: »Paulus [...] legt das Weibsbild auf den Rücken / fasset dieses Fleisch mit dem Rupf-Zänglein an / und schneidet es ab / mit fleissiger Aufsicht / daß man mit dem Schnitt nicht zu tief fahre / damit nicht hiedurch der flüssige Gebrechen oder so genannte Rhyada, verstehe / daß sie den Harn nicht halten können / verursacht werde: Jedoch solte es bässer gethan seyn / um so wol den Schmerzen / als diesen beschwerlichen Fluß zu verhüten / daß man dieses Fleisch mit einer engen Scheer anfasse / nach und nach zusammenziehe / damit durch solches Zusammenzwicken dem Fleisch seine Empfindsamkeit in etwas benommen werde; darnach mus man es erst abschneiden.« (Ebd.: 197 f.)

Wie aber motiviert Aquapendente die möglichen chirurgischen Interventionen? Seine Ausführungen zu den männlichen Hermaphroditen benennen lediglich einen einzigen Grund für einen solchen Eingriff. Er spricht ganz allgemein von einer Unart: dem »Harnlassen nach Weiberart«. Dieses Verhalten, das als wider einer männlichen Handlungsweise aufgefasst wird, kann durch »Amputation aller weiblichen Geburtsglieder« aufgehoben werden. In Bezug auf die weiblichen Hermaphroditen finden sich drei Motive. Der erste Amputationsgrund ist in Folgendem zu suchen: Die weniger prominenten männlichen Teile verdecken die prominente »weibliche Scham«, sodass bei den »ehelichen Werken« der freie Eingang der »Manns-Ruten« verwehrt werden würde (vgl. ebd.: 197). Das zweite Motiv für eine Amputation liegt im Sodomie- bzw. Tribadismusverdacht,⁷ denn es wird befürchtet, dass »ein Weib Mannliche Liebes-Werk treiben« könnte (ebd.). Der letzte Grund ist folgender: »Drittens / daß das Weibsvolk hiedurch desto schamhaftiger und bescheidener werden sollte / und daß man durch solches Mittel die unersättliche Weibs-Lust stillen könnte / welche sie an diesen fast hitzigen Orten erlitten / durch Annehmung dieses

7 Tribadismus oder Tribadie wird im 17. und 18. Jahrhundert als eine Praktik verstanden, bei der zwei Frauen ihre äußeren Glieder zum Zweck der sexuellen Stimulation aneinander reiben. In Zedlers *Lexicon* heißt es hierzu: »TRIBADES, heissen solche Weibsbilder, welche ein so großes und langes Schaamzünglein haben, daß es fast einer männlichen Ruthe gleichet, und damit bey anderen ihres Geschlechts die Stelle einer Mannsperson vertreten können.« (Zedler 1745: 557) Vgl. zur Konstruktion der Tribade u. a. Brown (1989); Steidele (1999) und Wahl (1999).

Theils / so große Vördernus zur Lieb und Erhebung des Gliedes gebe / und also in etwas zurückhalten.« (Ebd.) Diese drei Interventionsmotive kreisen also weniger um eine ›Unart‹ bzw. um ein widernatürliches Verhalten als vielmehr um die ›Durchführung der ehelichen Werke‹. Die männlichen Glieder sollen abgetrennt werden, um die ›ehelichen Werke‹ realisieren zu können. Demnach sind drei Vorkehrungen zur Realisierung bzw. zum Schutz der ›ehelichen Werke‹ auf der Ebene der ›Liebes-Werke‹ angesiedelt: Die Gewährleistung der Penetration, die Verhinderung von sodomitischer Lust sowie die Produktion von Schamhaftigkeit, verstanden als Abschottung bzw. Trennung von weiblicher Lust und weiblichem Körper.

Diese chirurgischen Praktiken, die Aquapendente in Anlehnung an Pauli auflistet, kommentiert er schließlich wie folgt: »Weiln ich aber nichts dergleichen gesehen / auch dieselbe sonst keinen Theil hindert / noch schädlich ist / auch solche Schmach nicht vor jederman zu eröffnen; als hab ich vor weit rathsamer erachtet / von dergleichen Schmerzlichen Vorhaben müssig zu stehen / und mit den Chirurgischen Handgriffen unberührt zu lassen.« (Ebd.) Aquapendente lehnt in seinem Kommentar den Gebrauch dieser Praktiken ab. Schmerz und die Gefahr für Leib und Leben, die Schädlichkeit der Intervention und die Schmach der Anwendung treten hier als Argumente auf, die er in seinem Kommentar der antiken Quellen gegen die Amputationspraktiken in Stellung bringt.

In ähnlicher Weise äußert sich Peter Dionis in seinem Traktat *Chirurgische OPERATIONES oder: Außführlicher Unterricht zur Wund- Artzney*, der 1712 in deutscher Sprache erscheint (vgl. Dionis 1712). Einerseits »findet« auch Dionis »viererley Gattung [der Zwitter]« (ebd.: 283). Andererseits weicht seine Systematik von Aquapendenten Kasuistik ab: »Als Erstlich welche / die warhafftig Männer sind / und die männliche Geburts-Glieder vollkommen / die Weibliche aber nur unvollkommen besitzen. Zum Andern / welche / die im Gegenheil würcklich Weiber und nur unvollkommen Männer sind: Drittes / welche / So weder Mann noch Weib / sondern beydes unvollkommen sind. Viertens / welche / die würcklich Mann und Weib zugleich sind / und sich beyderley Geburts-Glieder gleich bedienen können.« (Ebd.)

Einig ist sich Dionis mit Aquapendente, wenn er nach der chirurgischen Praktik fragt bzw. die Frage beantwortet: »Was zu thun? Hier kan man nun nicht vorschreiben / was man bey diesen Zuständen die fast alle von einander unterscheiden sind / zu thun habe; sondern es kann nur dieses gemeldet werden / daß deß Chirurgi Ammt weiter sich nicht erstrecke / daß er das Unnütze wegnehme / und die Theile so er vor überflüssig hält / abschneide; oder doch / daß er dasjenige Glied / dessen Gebrauch sollte verboten seyn / kräncke / damit das Andere desto frischer werde.« (Ebd.) Zwar könnte durch einen solchen Eingriff unter anderem ein sodomitisches Treiben verhindert werden,

doch die hier angedachte chirurgische Intervention, die Entfernung all dessen, was bei den ›ehelichen Werken‹ stört, wird analog zu Aquapendente mit dem Hinweis ausgeschlossen, dass der Eingriff abzulehnen sei, weil er die zu operierende Person einer erhöhten Lebensgefahr aussetzen würde.

Dies ändert sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Im bereits erwähnten Supplementband der diderotischen Enzyklopädie findet sich zum einen der Paragraf *HERMAPHRODITE* (vgl. Diderot 1777: 365). Hierin werden die Vorstellungen über Hermaphroditen im Allgemeinen ausgeführt – beispielsweise die Formen von Hermaphroditismus. Zum anderen werden einzelne Fälle, wie der der Anne Grand-Jean, besprochen. Darüber hinaus wird dort der Bericht des Chirurgen Georg Arnaud wiedergegeben, der erstmals eine Operation an einem Hermaphroditen durchgeführt hat. Die Operationsbeschreibung wird von Diderot mit der Überlegung eingeleitet, dass Hermaphroditen Irrungen bzw. monströse Auswüchse der Natur seien, denen die Abweichung von der natürlichen Norm eingeschrieben sei. Weil die Natur, so Diderot weiter, vom rechten Pfad abweiche, müsse die Kunst der Chirurgie angewendet werden, um die monströsen Auswüchse der Natur wieder zu normalisieren (vgl. ebd.).

Der von Diderot zitierte Operationsbericht findet sich in Georg Arnauds *Anatomisch-Chirurgischer Abhandlung über die Hermaphroditen*, die 1777 in deutscher Sprache erscheint (vgl. Arnaud 1777). Geschildert wird die Biografie des Hermaphroditen, die Organisation des Geschlechtsapparats sowie der chirurgische Eingriff, den Arnaud im Jahr 1750 durchgeführt hat. Arnaud berichtet, dass ihn ein Hermaphrodit in Frauenkleidern aufgesucht und sich über einen Bruch in der rechten Weiche beklagt habe. Um eine genaue Diagnose zu erstellen, untersuchte er nicht nur die Leistenregion, sondern observierte auch die Geschlechtsteile. Dabei entdeckte er, dass nicht die Weichen gebrochen waren, sondern die ›Mutterscheide‹ keine Öffnung besaß. »[W]eil sie keine andre Oefnung hatte, dem Monatsfluß den freyen Ausfluß nicht gestattete, der daher den Weg alle Monat durch den After nehmen musste«, hatte die Patientin große Schmerzen und es war zu vermuten, »daß sich das Blut in der Scheide anhäuften« (ebd.: 21). Und noch etwas verursachte körperliche Qualen: Die ›Rute‹ war »an der Spitze nicht durchbohrt [...]. Da der Durchgang für den männlichen Saamen gänzlich verschlossen war, so war es gar nicht zu verwundern, daß diese Person mehr Schmerzen als Vergnügen bey dem Steifwerden der Ruthe empfand. Denn sie gab das Steifwerden der Ruthe als den Grund der Schmerzen an, und verlangte das Abschneiden derselben.« (Ebd.: 21 f.)

Arnaud beruft eine Ärztekommision, die eine weitere Observation durchführt. Gemeinsam entschließen sie sich zu einem chirurgischen Eingriff, um die Beschwerden zu lindern. Doch nicht die ›Rute‹ wollen sie amputieren, sondern die geschlossene ›Mutterscheide‹ soll

geöffnet werden. Die Operation wird wie folgt beschrieben: »Ich ließ die Kranke auf den Rand des Bettes sitzen, die Beine und Schenkel auseinander gesperrt, die auf den Knien der Gehülften ruheten; ich fasste die Haut, welche die Scheide bedeckte, in die Quere mit dem Daumen und Zeigerfinger der linken Hand, und ließ dasselbe auch an der andern Seite vornehmen; ich durchschnitt darauf die Haut mit einem geraden Bistouri, in senkrechter Linie dem After zu. Beym ersten Schnitt fand sich eine Art zellichten Gewebes, welches ich aus der Wunde zog, und gänzlich mit der Scheere aufschnitt. Durch diesen zweyten Einschnitt konnte ich den Finger ins zellichte Gewebe bringen, er drang ohne Widerstand in eine Höhlung, welche von allen für die Scheide gehalten wurde, diese Höhlung war zwey und einen halben Zoll tief, und ohngefähr zwey im Umfange. Ich fühlte sie mit Scharpie an einen Faden gebunden aus.« (Ebd.: 24)

An diesem Operationsbericht sind zwei Tatsachen interessant. Zum einen ist es die erste Beschreibung einer chirurgischen Intervention, die an einem Hermaphroditen durchgeführt wird. Zum anderen entspricht sie jener Operationsmethode, die der Chirurg Hoin vorschlägt, um aus Anne/Baptist Grand-Jean ein Frauenzimmer zu schneiden und somit das prävalierende Geschlecht eindeutig herzustellen. Darüber hinaus stellt sich jedoch die Frage, was Arnaud eigentlich produziert. Einerseits schafft er eine künstliche Vagina und andererseits eine Klitoris. Denn, wenn Arnaud in den Körper einschneidet, dann trennt er nicht etwas ab, so wie Aquapendente und Dionis es vorschlagen, die alles abschneiden wollen, was als überflüssig gilt und die »ehelichen Werke« stört, sondern schafft durch den Einschnitt eine künstliche Scheide. Diese Hinzusetzung eines phänotypischen Geschlechtsmerkmals ist insofern bemerkenswert, da sein Hermaphrodit etwas vollkommen anderes verlangt. Dieser beklagt sich über eine schmerzende »Rute« und verlangt, dass sie amputiert werde, da sie beim Beischlaf störe. Eine Amputation lehnt Arnaud jedoch ab – und ebenso die »Perforation der undurchbohrten Rute«, eine Operationstechnik, die zum Zeitpunkt der chirurgischen Intervention eine gängige Praxis ist (vgl. Dionis 1712: 265). Als Effekt des Einschnitts entsteht jedoch noch etwas Zweites: eine Klitoris. Dem rutenartigen, »undurchbohrten Gebilde« wird eine neue Bedeutung zugewiesen, denn spätestens nach dem Einschnitt sehen die Chirurgen keine »undurchbohrte männliche Rute« mehr in dem Gebilde, sondern eine vergrößerte weibliche Klitoris. Über den chirurgischen Einschnitt findet also eine Merkmalszuweisung statt, die eine derartige Bedeutung erzeugt.

Arnaud ist damit der erste Chirurg, der einen solchen Eingriff durchführt, ihn detailliert beschreibt, in diesem Zusammenhang von einer Heilung spricht und betont, dass ein solcher Eingriff wiederholbar sei. Diderot seinerseits hebt in seiner Enzyklopädie die Alternativlosigkeit eines solchen Eingriffs hervor, wenn er den Bericht als ein-

ziges Beispiel für einen operativen Eingriff an einem Hermaphroditen benennt. Über diese Alleinstellung macht Diderot die Methode von Arnaud zum Modell für alle weiteren Eingriffe – er lässt die Operation als einzige Möglichkeit erscheinen, die zur Intervention am hermaphroditischen Körper anwendbar ist. Mit der Veröffentlichung des arnaudischen Berichts an diesem privilegierten Ort, dem Wissensspeicher Diderots, wird er (enzyklop-)ediert und, mit Foucault gesprochen, in einen Kanon der wahren Aussagen aufgenommen – die Methode ist mit Diderots Veröffentlichung in das Wahre, das Denk- und Sagbare eingetreten (vgl. Foucault 2003a: 25).

III. Chirurgische Praktiken im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert

Dass Hermaphroditen nicht erst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts chirurgischen Eingriffen, sondern bereits im 18. Jahrhundert derartigen Interventionen ausgesetzt waren,⁸ offenbart nicht nur der Fall von Arnaud, sondern auch Albrecht von Haller mit seinen *Vorlesungen über die gerichtliche Arzneiwissenschaft*. Hierin fragt von Haller: »Was ist ein Zwitter?« Seine Antwort: »Beantworten wir diese Frage mit den neuern Aerzten und Naturforschern, so wird es diejenige Art von Missgeburt oder Portentum seyn, an deren Zeugungstheilen unregelmäßige Bildung einen Anschein erweckt, als ob die Person die Zeichen beider Geschlechter an sich trage, bei genauer Untersuchung aber sich jederzeit zu dem einen oder andern Geschlechte vorzugsweise wird rechnen lassen.« (Haller 1782: 203) Mit dieser Definition, die sich in diversen medizinischen und naturkundlichen Schriften des 18. Jahrhunderts findet, bezeichnet von Haller die Hermaphroditen als Missgeburten oder *portentum* und produziert hierüber eine semantische Annäherung zur lateinischen Übersetzung: *monstrum*, *ostentum*, *portentum*, *prodigium*, *partus monstrosus* (vgl. Zedler 1739: 486).

In Kontrast zu dieser medizinischen Definition der Zwitter setzt von Haller in seiner Vorlesung die juristischen Bestimmungen. Hierzu führt er unter anderem aus: »Zwitter gelten [in unsern Tagen] als

8 Bisher wurde davon ausgegangen, dass erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts chirurgisch interveniert werde: »Erst in den fünfziger Jahren wurde, vornehmlich durch die Anstrengungen des amerikanischen Psychologen John Money, ein Behandlungskonzept bei ›Intersexualität‹ aufgestellt, untermauert von wissenschaftlichen Kategorien, Untersuchungen und Modellen.« (Klöpffel 2002: 156) »Am John Hopkins Hospital wurden systematisch Kleinkinder mit Medikamenten und chirurgischen ›Genitalkorrekturen‹ behandelt. Im Unterschied zu früheren vereinzelt ärztlichen Eingriffen, die vornehmlich auf Wunsch erwachsener KlientInnen erfolgten, wurde hier ein Behandlungsplan verfolgt, der schon bei Neugeborenen einsetzt.« (Ebd.: 169)

Menschen, geniessen alle Rechte der Menschheit, und werden nach Massgabe der deutlicher zuerkennenden Geschlechtsunterschiede zu den Männern oder Weibern gezählt.« (Haller 1782: 213) Dass den Zwittern aber auch anders begegnet werden kann – Chirurgie versus Recht –, führt von Haller seinem Publikum anhand einiger chirurgischer Berichte vor Augen. Diese münden beispielsweise in der Aussage, dass bei jener Zwitterart, die zu den »Weibern« gerechnet werden, folgende Praxis Anwendung finden kann: »Auch ist ein großer Kitzler bei Weibspersonen [...], wenn er zu groß ist, der Gerichtsbarkeit des chirurgischen Messers zu unterwerfen, und verhältnismässig abzukürzen.« (Haller 1782: 210) Die semantische Verbindung von Gerichtsbarkeit und chirurgischem Messer signalisiert an dieser Stelle deutlich die partielle Substitution von Recht durch Chirurgie: Chirurgische Eingriffe garantieren nicht nur die Wiederherstellung und Sicherung der weltlichen Gesetze, sondern sollen die Überschreitung im Vorfeld verhindern, indem sie präventiv und zielsicher wirken sowie in ihrer Schärfe keinen Spielraum zulassen.

Jenseits solcher Operationsanweisungen und -beschreibungen, die sich vornehmlich auf weibliche Hermaphroditen beziehen – Georg Oberteufer operiert beispielsweise eine ›Verwachsung der Harnröhre, der Mutterscheide und des Mastdarms‹ (vgl. Oberteufer 1802; 1802a) –, werden ab dem 19. Jahrhundert zunehmend chirurgische Interventionsberichte veröffentlicht, deren Gegenstand die sogenannten männlichen Hermaphroditen sind. Im Jahr 1801 erscheint die *Beschreibung eines Mannes, dessen fehlerhafte Geschlechtstheile sein Geschlecht lange zweifelhaft machten* in Christoph Wilhelm Hufelands *Journal der practischen Arzneykunde und Wundarzneykunst* (vgl. Schäffner 1801). Der Autor des Beitrags, Dr. Schäffner, beginnt mit der Rekapitulation der Befragung des Hermaphroditen: »Nach den Aussagen der Person zeigt sich wohl zuweilen eine Art Erektion, und selten eine Ejaculation; die Neigung und Kraft zur Erektion muss aber in jedem Fall sehr schwach seyn, da sie nach vorhergegangenen Reiben sehr wenig zu bemerken war.« (Ebd.: 117) Darüber hinaus versucht Schäffner, über Stimulation den Samenfluss zu prüfen. Doch es bleibt bei dem Versuch, da die betreffende Person eine Stimulation, spricht: Masturbation, »nicht auf sich kommen lassen« wollte (ebd.).

Schäffners Untersuchung mündet in drei Aussagen. Erstens: Das männliche Glied »kann durch jene Haut, welches es nach unten anspannt, an seiner Verlängerung gehindert worden seyn. Diese üble Conformation macht diesen Menschen daher zum Ehestand untüchtig, beweiset aber nicht, dass er von dem männlichen Geschlechte auszuschliessen sey.« (Ebd.: 120) Zweitens: »Dass sie nie Beschwerden und Zeichen einer sich zeigen sollenden oder wollenden monatlichen Reinigung gespürt hat, möchte wohl ein ziemlicher Beweis seyn, dass gar keine innerlichen weiblichen Geburtstheile da seyen.« (Ebd.: 121) Drittens: »Da nun überhaupt zu viele wesentliche Umstände zur Idee

des Weibes fehlen, so erkläre ich sie für einen Mann.« (Ebd.) »Ausser diesen wesentlichen Zeugen der Mannheit – den Hoden – bürgt also noch« die »den Altersstufen angemessene Entwicklung dieser Theile.« (Ebd.: 122)

Da die Person zum ›Ehestand untüchtig‹ sei, beschließt Schöffner, diesen Zustand mithilfe eines chirurgischen Eingriffs zu beheben. Das Ziel der Operation besteht darin, dem nach unten gespannten Glied mehr Spielraum zu verschaffen. Oder in den Worten von Schöffner: Weil »die zu beyden Seiten stark angespannte Haut das Glied krümme [...], so wolle ich ihm diese zwei ziemlich breiten Flügel entzweischneiden, damit sein Glied gerader werde« (ebd.: 123). Diesem Eingriff unterwirft sich besagte Person, wobei der Arzt »die angespannte Oberhaut zu beiden Seiten bis auf die corpora cavernosa einschneitt« (ebd.).

Analog zum Vorgehen von Arnaud, der über den Einschnitt in den Körper seines Hermaphroditen eine künstliche Scheide herstellt und im Effekt eine Merkmalszuweisung durchführt, stabilisiert Schöffner über seine Intervention die Merkmalszuweisung der männlichen ›Rute‹. Denn als Effekt der Praktik wird aus dem festgewachsenen, rutenartigen Gebilde eine funktionsfähige ›Rute‹. Diese Bedeutungszuweisung manifestiert sich im Moment des befreienden (Ein-)Schnitts des chirurgischen Instruments. Es geht Schöffner zum einen darum, dem männlichen Glied Freiheit bei der Erektion zu verschaffen (vgl. ebd.). Zum anderen produziert er über den Einschnitt die Funktionsfähigkeit des männlichen Geschlechtsteils, denn die ›Rute‹ ist nunmehr in der Lage, während des ›Zeugungsaktes den Samen zu transportieren‹. Kurz gesagt: Die chirurgisch produzierte ›Rute‹ wird in den Organisationsablauf integriert und kann den für sie bestimmten Teilvorgang innerhalb des Fortpflanzungsprozesses realisieren.

Im Jahr 1820 veröffentlicht Johann Feiler ein Kompendium *Über angeborene menschliche Missbildungen im Allgemeinen und Hermaphroditen insbesondere*. Sein Beitrag zur Physiologie, pathologischen Anatomie und gerichtlichen Arzneiwissenschaft diskutiert eine Vielzahl von Hermaphroditen-Beschreibungen, die analysiert, klassifiziert und in ein Ordnungsraster überführt werden. In den letzten Abschnitten werden mehrere Hermaphroditen-Fälle aus der medizinischen Fachliteratur thematisiert. Dort reißt Feiler folgendes Problem auf: »Es wäre nunmehr nur noch die Frage zu beantworten, ob ein solcher Mensch nicht durch eine chirurgische Operation wenigstens für den ersten Moment des Zeugungsactes tüchtig gemacht werden könnte?« (Feiler 1820: 116) Seine Antwort lautet: »Eine solche Operation ist nicht nur denkbar, sondern auch sehr einfach [...]. Meines Erachtens würde eine solche Operation am zweckmässigsten im Jünglingsalter vor zu nehmen sein.« (Ebd.)

Eine detaillierte Operationsbeschreibung fügt Feiler seinem Traktat nicht hinzu, sondern verweist stattdessen auf eine Kupfertafel, die das Ziel der chirurgischen Intervention illustriert. Die ›undurchbohrte

Rute, die mit einem Bändchen am Körper festgewachsen ist, müsse durch den chirurgischen Eingriff befreit werden. Diese Kupfertafel aus Feilers Kompendium bildet exakt jene Operationstechnik ab, die Dr. Schöffner im Jahr 1801 vorstellt und ist, mit Foucault gesprochen, geronnener Diskurs (vgl. Foucault 2003a). Feiler schließt seine Anmerkungen zur vorgestellten Operationsmethode mit der Frage: »Ob aber alsdann ein Mensch, wenn er durch eine solche Operation bloß für den Vereinigungsmoment tüchtig gemacht worden wäre, deswegen auch für heirathsfähig erklärt werden könnte, ist eine Frage, deren Beantwortung nicht vor den Richterstuhl der Medicin gehört.« (Feiler 1820: 117)

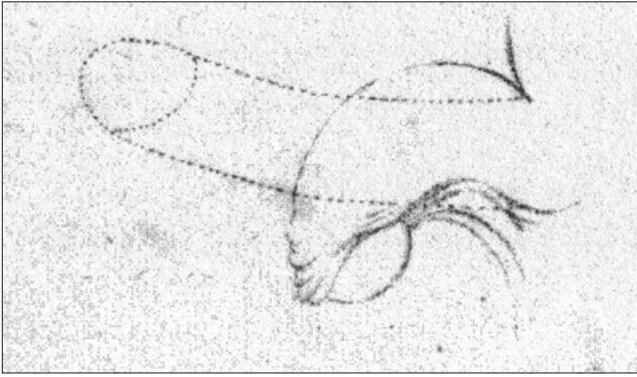


Abbildung 4: Die ›Rute‹ vor und nach der Intervention
(aus Feiler 1820)

Zwei Überlegungen scheinen an den Aussagen von Feiler wichtig. Zum einen taucht hier ein weiteres Mal die diderotische Idee auf, dass zwischen der Geburt einer Person und deren Pubertät eine Entwicklung stattfindet, die manchmal nicht in den ›normalen‹ Bahnen verlaufe. Weil eine solche Entwicklung in einigen Fällen zu beobachten sei, müssten die Grundlagen, die die irrende Natur anormal organisiere, frühzeitig normalisiert bzw. korrigiert werden – spätestens im frühkindlichen Alter. Einerseits, da die Chirurgie die verirrte Natur schnellstmöglich auf den ›rechten‹ Pfad führen müsse. Andererseits, da nur mithilfe eines solchen Eingriffs eine ›normale‹ Entwicklung ermöglicht werden könne.

Zum anderen schließt sich Feiler an die Aussagen von Schöffner an, wenn er die letztendliche Begründung für eine solche Intervention angibt. Schöffner stellt in seiner Untersuchung fest, dass die Bildung der Geschlechtsteile die betroffene Person zum ›Ehstand untüchtig‹ macht. Weil diese Teile keinerlei Merkmale des weiblichen Geschlechtsapparats aufweisen würden, stattdessen aber einige Hinweise für das Vorhandensein eines männlichen Geschlechts zu entdecken sind, entscheidet sich Schöffner für eine chirurgische Interven-

tion, die aus dem männlichen Hermaphroditen einen zeugungsfähigen Mann macht. Oder mit den Worten von Feiler: Das Ziel einer solchen Operation besteht darin, die ›Rute zumindest für den ersten Moment des Zeugungsaktes zu befähigen‹ (vgl. ebd.: 116).

Die Genealogie der chirurgischen Interventionen an hermaphroditischen Körpern lässt sich bis ins 21. Jahrhundert fortschreiben. Hier sei nur so viel gesagt: 1824 veröffentlicht Adolph Wilhelm Otto seine *Seltenen Beobachtungen zur Anatomie, Physiologie und Pathologie gehörig* (vgl. Otto 1824), in der er über die Funktion der Chirurgie und deren Anwendung an Hermaphroditen berichtet. 1830 legt Johannes Müller – bekannt geworden durch die nach ihm benannten Müllerschen Gänge – seine *Bildungsgeschichte der Genitalien aus anatomischen Untersuchungen an Embryonen des Menschen und der Tiere, nebst einem Anhang über die chirurgische Behandlung der Hypospadias* (vgl. Müller 1830) vor. Die dort besprochene Hypospadias stellt eine zentrale Form des Hermaphroditismus im 19. Jahrhundert dar. Und 1850 erscheint in der *Vierteljahresschrift für gerichtliche und öffentliche Medizin* eine Abhandlung von Dr. Gross, die den vielsagenden Titel trägt: *Fall von Hermaphroditismus mit Castration. Zur Beleuchtung einer neuen medizinisch-forensischen Frage* (vgl. Dr. Gross 1850). Gleichwohl sich die einzelnen Techniken und Praktiken unterscheiden, sind die Zielsetzungen dieser historischen Operationsberichte relativ identisch mit jenen Interventionspraktiken, die im 21. Jahrhundert angewandt werden (vgl. Hulverscheidt 2002; Klöppel 2002; Lang 2006).

IV. Epilog

Auf Grundlage der Rekonstruktion und Analyse jener juristischen und medizinisch-chirurgischen Diskurse, die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert um die sogenannten Zwitter oder Hermaphroditen wuchern, sollen die bisherigen Ausführungen zusammengeführt werden. Erstens: Im 17. und 18. Jahrhundert sind Hermaphroditen, davon zeugt das ALR, das wie ein Echo die rechtliche Stellung der Hermaphroditen repräsentiert und widerhallen lässt, ein Gegenstand von juristischen Diskursen. Zwitter werden mit spezifischen Rechten ausgestattet – freie Wahl des Personenstandes etc. –, die sie über die Zuweisung einer rechtlichen Sonderstellung exkludieren. Gleichzeitig werden sie jedoch über ebendiese rechtlichen Bestimmungen inkludiert, da ihnen die Gesetzestexte mit der Wahl des Personenstandes die entsprechenden Rechte eines Mannes oder einer Frau einräumen und sie beispielsweise die Erlaubnis zur Eheschließung erhalten. Dieser rechtliche Rahmen wird im Wesentlichen durch zwei Regelungen begrenzt. Wer wider seine Personenstands- bzw. Geschlechtswahl agiert, seinen abgelegten Eid nicht beachtet und sodomitische bzw. tribadische Handlungen betreibt oder aber für die ›ehelichen Werke‹ nicht tüchtig ist, wird

mit den Grenzen des Gesetzes konfrontiert. Die Verwendung beider Geschlechter ist monströs, die Handlungen wider den gewählten Personenstand sind monströs und werden als Rechtsverstoß betrachtet. In diesem Fall überweisen die Gerichte die Hermaphroditen an medizinische Sachverständige, deren Expertise das wahre Geschlecht zutage fördern soll und die Grundlage für die weitere Beurteilung im entsprechenden Gerichtsprozess bildet.

Zweitens: Die Mediziner, Chirurgen und Naturgeschichtler des 18. Jahrhunderts sind sich grundsätzlich darüber einig, dass Hermaphroditen eine Missbildung an den Geschlechtsgliedern aufweisen – es sind Missgeburten. Diese widernatürlichen Auswüchse würden, so beispielsweise Aquapendente oder Dionis, die Zwitter zu sodomitischen oder tribadischen Begehrensformen veranlassen – ihr Handeln sei monströs. Darüber hinaus, so ihre Annahme, könnten diese monströsen Praktiken nicht etwa durch das Recht bzw. die Vereidigung der Geschlechtswahl, sondern durch Entfernung des einen Geschlechts bei gleichzeitiger Stärkung des anderen Geschlechts verhindert werden – man müsse sie chirurgisch korrigieren. Noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts diskutieren Mediziner und Chirurgen, ob sie an hermaphroditischen Körpern intervenieren sollten. Diese im Konjunktiv geführten Debatten münden einerseits in der Feststellung, dass man alles entfernen solle, was die ›ehelichen Werke‹ störe oder die sodomitische bzw. tribadische Lust entzünde. Andererseits wird auf die Gefahren für Leib und Leben der Hermaphroditen hingewiesen und von einem solchen Eingriff abgeraten bzw. Abstand genommen.

Drittens: Dies ändert sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, spätestens seit Diderots Diktum, Hermaphroditen seien Missbildungen einer verwirrten Natur, die mithilfe der Chirurgie korrigiert werden müssten. Denn seit der chirurgischen Intervention an einem Hermaphroditen, die von Arnaud durchgeführt und in Diderots Wissensspeicher enzyklopädiert wird, wuchern die Diskurse um realisierte chirurgische Eingriffe im abendländischen Wissen. Die Transformation des Zitters von einem juristischen zu einem medizinischen Wissensobjekt basiert auf drei grundsätzlichen Annahmen. Zum einen ist sie an die diderotische Idee gebunden, dass bis zur Pubertät eine Entwicklung stattfinde, die manchmal nicht in den ›normalen‹ Bahnen verlaufe. Die anormalen Entwicklungen müssten jedoch frühzeitig normalisiert bzw. chirurgisch korrigiert werden. Zum anderen beharren die Mediziner auf der von ihnen konstruierten Verbindung von körperlicher Missbildung und monströser, also sodomitischer bzw. tribadischer Praktik. Dieser Logik – ein missgebildeter Körper befördert oder provoziert sogar monströse Begehrensformen – folgend, ersetzen sie mit den chirurgischen Eingriffsmöglichkeiten die aus ihrer Sicht unzureichenden rechtlichen Vorkehrungen, was sich nicht zuletzt in der beginnenden semantischen Hybridität von rechtlichen und chirurgischen Termini äußert.

Viertens: In den medizinisch-chirurgischen Traktaten des 18. und 19. Jahrhunderts taucht eine weitere semantische Veränderung auf. Während im 17. Jahrhundert von den ›ehelichen Werken‹ oder den ›Liebes-Werken‹ gesprochen wird, ohne dass diese Praktiken spezifiziert werden, ersetzen die Chirurgen des 19. Jahrhunderts die Termini durch Begriffe wie ›Fortpflanzung‹ oder ›Zeugungsakt‹. Sie führen aber nicht nur neue Begriffe ein und ersetzen den semantisch offenen Begriff der ›Liebes-Werke‹ durch den der ›Fortpflanzung‹, sondern füllen ihre neuen Begriffe mit sehr spezifischen Bedeutungen. ›Zeugungsakt‹ heißt seit der Erfindung der ›Sexualität‹ (vgl. Foucault 1998a) reproduktive ›Fortpflanzung‹ und signalisiert die Reproduktionsfunktion der Familie. Diese Verschiebung bildet den Hintergrund für das kontinuierlich vorgetragene Ziel, zeugungs- bzw. gebärfähige Bürger herzustellen. Feiler oder Schöffner beispielsweise betonen stets, dass die Herstellung von fortpflanzungsfähigen Personen das oberste Gebot der Interventionen sei. Selbst wenn die Fortpflanzungsfähigkeit nicht realisierbar sei, müssten die Betroffenen zumindest für den ›ersten Akt der Zeugung‹ ertüchtigt werden. Die Gefahren für Leib und Leben scheinen gebannt bzw. spielen auf der Aussageebene keine Rolle mehr. Vielmehr dominiert der Endzweck der Interventionen – die Reproduktions-, nicht aber die Lustfähigkeit der Bürger.

Fünftens: Diese medizinisch-chirurgischen Diskurse, die einen Anschluss der Hermaphroditen an die medizinischen Kontrollinstanzen bewirken, zeitigen eine Reihe von Effekten. Der erste besteht in der Außerkraftsetzung des Rechts der persönlichen Geschlechts- bzw. Personenstandswahl und resultiert unter anderem aus Feilers Aussage, die Intervention müsse im frühkindlichen Alter durchgeführt werden. Sicher, sein Argument besagt, dass die Normalisierung frühzeitig einsetzen müsse, damit sich eine normale Entwicklung vollziehen könne. Dies bedeutet aber, dass nicht mehr die Eltern oder aber der Hermaphrodit selbst das Geschlecht auswählen, sondern die Entscheidungshoheit de facto auf die Mediziner übertragen wird, sodass der Rechtsgrundsatz der Geschlechtssetzung obsolet ist.

Der zweite Effekt offenbart sich im Wandel von einer reaktiven zu einer präventiven Intervention und bezieht sich auf die Annahme der Mediziner, dass eine Verbindung zwischen missgebildetem Körper und sodomitischer Praktik besteht. Während die rechtlichen Bestimmungen des 17. und 18. Jahrhunderts vorsahen, dass Hermaphroditen erst in dem Moment mit den Grenzen des Rechts konfrontiert werden, wenn sie wider die eigene Wahl agieren und sodomitischen Handlungen nachgehen, sollten Hermaphroditen nunmehr nicht erst im Moment der Straffälligkeit in die Obhut der Medizin übergeben werden, sondern bereits vor einer möglichen Verletzung der Rechtsordnung. Die Taktik besteht also in der Prävention möglicher strafrechtlich relevanter Vergehen durch chirurgische Normalisierung statt einer nachträglich reagierenden rechtlichen Intervention.

Darüber hinaus hat der Anschluss der Zwitter an die medizinischen Kontrollinstanzen einen Effekt für die gesamte Bevölkerung. Die Betonung der frühkindlichen Intervention und die Verhinderung von sodomitischen Begehrensformen zielen auf eine lückenlose Überwachung und Kontrolle von sämtlichen heranwachsenden Bürgern. Denn die präventive Maßnahme, die Verhinderung von sodomitischen Straftaten, kann nur greifen, wenn bekannt ist, wer möglicherweise in einer nicht allzu fernen Zukunft eine Straftat begehen könnte. Die Mediziner wollen zum einen zeugungs- und damit ehethüchtige Bürger produzieren. Zum anderen wollen sie über präventive Eingriffe spezifische, strafrechtlich relevante Handlungen ausschließen.

Gleichwohl das ALR, aus dem hervorgeht, dass Hermaphroditen die freie Wahl des Geschlechts haben, bis 1900 in Kraft bleibt beginnen die Mediziner seit Anfang des 19. Jahrhunderts mit ihren chirurgischen Interventionen. Daran wird die Diskrepanz zwischen Regulierung auf der Makroebene (Rechtsetzung) und den einsetzenden Praktiken auf der Mikroebene (medizinische Interventionen) deutlich. Obwohl das Gesetz den ›Monstern‹ freie Wahl zuspricht, unterlaufen Chirurgen durch die Intervention die rechtlichen Vorgaben und machen in der medizinischen Praxis aus ›Monstern‹ Bürger. Im 1900 in Kraft getretenen BGB wird kein Paragraph aufgeführt, der rechtliche Fragen von sogenannten Zwittern regelt, da sie mithilfe der chirurgischen Interventionen zu ehethüchtigen und vor allem gesetzestreuern Bürgern gemacht wurden.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Venette, Nicolai (1738): Abhandlung von Erzeugung der Menschen. Mit königl. pohnl. und Churfürstl. Sächs. Allergnädigsten Privilegio. Königsberg und Leipzig: Verlegts Christoph Gottfried Eckart. (Universitätsbibliothek Leipzig, VII 8002, S. 502)
- Abb. 2: Scultet, Johann (1756): CCLIII. Wahrnehmung. Von einem Zwitter oder Hermaphroditen. In: Der Römisch Kaiserlichen Akademie der Naturforscher auserlesene Medicinisch ~ Chirurgisch ~ Anatomisch ~ Chymisch ~ und Botanische Abhandlungen, zweyter Theil, aus dem Lateinischen in das Deutsche übersetzt, mit Kupfern, Nürnberg: Verlegt von W. W. Endterischen Consorten und W. Engelbrechts, S. 339–341. (Staatsbibliothek zu Berlin, Lc 6505, Tab. I)
- Abb. 3: Menzels, D. Christian (1760): VIII. Wahrnehmung. Von zween Zwittern. In: Der Römisch Kaiserlichen Akademie der Naturforscher auserlesene Medicinisch ~ Chirurgisch ~ Anatomisch ~ Chymisch ~ und Botanische Abhandlungen. Achter

Theil mit Kupfern. Nürnberg, verlegt Wolfgang Schwarzkopf, S. 7–9. (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, HG-FB:8 PHYS MATH IV, 37, Tab. II)

- Abb. 4: Feiler, Johann (1820): Über angeborene menschliche Missbildungen im Allgemeinen und Hermaphroditen insbesondere. Ein Beitrag zur Physiologie, pathologischen Anatomie, und gerichtlichen Arzneiwissenschaft, Landshut, bei Philipp Krüll, Universitätsbuchhändler. (Universitätsbibliothek Leipzig, Anat.4283, Tab. I, Fig. 2)

Literatur

- Aldrovandi, Ulisse (1642): *Monstrorum historia. Cum paralipomenis historiæ omnium animalium [...]*. Marcus Antonius Bernia lucem edidit Proprijs sumptibus. Ad sereniss. et invictum Ferdinandum II Magnism hetruriæ DVCEM. Cum Indice copiosissimo Bononiæ Typis Nicolai Tebaldini MDCXLII Superiorum permissu.
- ALR (1794): *Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten. Erster Theil. Zweyte Auflage.* Berlin, bey Georg Jacob Decker und Sohn, Königl. Gh. Oberhofdruckern.
- Aquapendente, Hieronymi Fabricii ab (1716): *Meyland berühmten Professors in Padua / Chirurgische Schriften, Darinnen nicht allein alle Chirurgische Hand~Griffe / sondern auch die Ursachen der Kranckheiten des Menschlichen Leibes auf das deutlichste angewiesen werden [...]*. Nürnberg / Bey Johann Daniel Taubers Seel. Erben.
- Arnaud, Georg (1777): »Vertheidigung der Anne Grandjean, die unter dem Namen Joh. Baptist Grandjean bekannt, als Beklagte, wider den Hr. General Procurator, als Kläger«. In: ders., *Anatomisch~Chirurgische Abhandlung über die Hermaphroditen.* Aus dem Französischen übersetzt. Nebst sechs Kupfertafeln, Straßburg: Verlegt, Amand König, Buchhändler, S. 66–110.
- Arnaud, Georg (1777a): *Anatomisch~Chirurgische Abhandlung über die Hermaphroditen.* Aus dem Französischen übersetzt. Nebst sechs Kupfertafeln. Straßburg, Verlegt, Amand König, Buchhändler.
- Bauhin, Caspar Basileensis (1614): *De Hermaphroditorum monstrorumq; partuum Natura. Ex Theologorum, Jureconfultorum, Medicorum, Philosophorum, & Rabbitorum sententia Libri Duo.* Oppenheim, Hieronymus Galler und Johann Theodor de Bry.
- Brown, Judith (1989): »Lesbian sexuality in medieval and early modern Europe«. In: Martin Bauml Duberman (Hg.), *Hidden from history. Reclaiming the gay and lesbian past*, New York: New American Library Books, S. 67–75.

- Champeaux, Claude (1765) : *Réflexions sur les Hermaphrodites, relativement a Anne Grand-Jean, Qualifiée telle dans un Mémoire de M. Vermeil, Avocat au Parlement. A Avignon, & se vend A Lyon, Chez Claude Jacquenod fils, Libraire, grande rue Merciere.*
- Darmon, Pierre (1985): »Ambiguous situations. Marcis, Grandjean, Hermaphrodites«. In: ders., *Trial by Impotence. Virility and Marriage in Pre-Revolutionary France*, London: Chatto & Windus, S. 40–58.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine (1985): »Hermaphrodites in Renaissance France«. In: *Critical Matrix*, Jg. 1, Nr. 5, S. 1–19.
- Diderot, Denis (1777): »§ Hermaphrodite«. In: ders., *Supplement à l'Encyclopedie, ou Dictionnaire Raisonne des Sciences, des Arts et des Metiers, par une Societe des Gens de lettres. Mis en ordre et publié par M*** [...]. Tome Troisieme [F = MY]. A Amsterdam, Chez M. M. REY, Libraire. M. DCC. LXXVII, S. 359–365.*
- Dionis, Pierre (1712): *Chirurgische Operationes Oder: Außführlicher Unterricht Zur Wund-Artzney, Mit vielen und zum Theil gantz neu inventirt chirurgischen Instrumenten / auch sonsten denen Chirurgis zu wissen nöthigen Sachen / in Kupffer sehr deutlich fürgebildet. Auß dem Frantzösischen übersetzt von Selintes. Mit Königl. Polnisch- und Chur-Fürstl. Sächs. allergnädigst. Privilegio. Augspurg, zu finden bey Paul Kühtzen.*
- Dr. Gross (1852): »Fall von Hermaphroditismus mit Castration. Zur Beleuchtung einer neuen medizinisch-forensischen Frage«. In: *Vierteljahresschrift für gerichtliche und öffentliche Medicin*, S. 268–275.
- Feiler, Johann (1820): *Über angeborene menschliche Missbildungen im Allgemeinen und Hermaphroditen insbesondere. Ein Beitrag zur Physiologie, pathologischen Anatomie, und gerichtlichen Arzneiwissenschaft, Landshut, bei Philipp Krüll, Universitätsbuchhändler.*
- Foucault, Michel (1998): *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Foucault, Michel (1998a): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, Bd. I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Foucault, Michel (2003): »Vorlesung vom 22. Januar 1975«. In: ders., *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 76–107.*
- Foucault, Michel (2003a): *Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M.: Fischer.*
- Foucault, Michel (2005): »Das wahre Geschlecht«. In: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. IV, 1980–1988, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 142–152.*
- Giles, Jacob (1718): »Tractatus de Hermaphroditis: or, a Treatise of Hermaphrodites containing I. A Description of the several Sorts of Hermaphrodites; and how the Law regards them in respect to

- Matrimony [...]«. In: John Henry Meibomius, *A treatise Of the Use of Flogging In Veneral Affairs. Also Of the Office of the Loins and Reins*. London, Printed for E. Curll, in Fleet-Street. S. 1–88.
- Gonzalez-Crussi, Francisco (1987): *Three Forms of Sudden Death. And other Reflections on the Grandeur and Misery of the Body*, London: Picador.
- Haller, Albrecht von (1782): *Vorlesungen über die gerichtliche Arzneiwissenschaft*. Aus einer nachgelassenen lateinischen Handschrift übersetzt, erster Band, Bern: bey der neuen typographischen Gesellschaft.
- Hoefel, Albert (1870): *Altville im Sachsenspiegel. Ein Klärungsversuch*, Halle: Buchh. des Waisenhauses.
- Hulverscheidt, Marion (2002): *Weibliche Genitalverstümmelung. Diskussion und Praxis in der Medizin während des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt a. M.: Mabuse.
- Klöppel, Ulrike (2002): »XX0XY ungelöst. Störungsszenarien in der Dramaturgie der zweigeschlechtlichen Ordnung«. In: polymorph (Hg.), *(K)ein Geschlecht oder viele? Transgender in politischer Perspektive*, Berlin: Blau, S. 153–181.
- Koch, Christian Gottlieb (1706): *Eines Doctoris Theologiæ Bedencken von der Ehe eines Zwittern oder so genannten Hermaphroditen*. M. W. SCHLESWIG: Gedruckt Johann Holwein/Hoch-Fürstl. Hoff-Buchdrucker.
- Krimmer, Elisabeth (2003): *In the Company of Men. Cross-Dressed Women Around 1800*, Detroit: Wayne State University Press.
- Lang, Claudia (2006): *Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern*, Frankfurt a. M. u. a.: Campus.
- Licetus, Fortunius (1665): *De Monstris. Ex recensione Gerardi Blasii, M. D. & P. P. Qui Monstra quædam nova & rariora ex recentiorum Scriptis addidit. Editio Novissima. Iconibus illustrata*. Amstelodami, Sumptibus Andrete Frisii.
- Martin, Ernest (1880) : *Histoire des Monstres. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos Jours*, Paris : C. Reinwald et Cie.
- Mauléon, Loyseau de/Jérôme, Alexandre (1777): »Dritter Rechtsfall. Die Rechtssache des Grand Jean, oder der Prozeß eines Hermaphroditen«. In: dies., *Berühmte Rechts-Händel bey verschiedenen Parlamentern in Frankreich, Erster Theil*, Berlin: bey Gottlieb August Lange, S. 141–172.
- Menzels, D. Christian (1760): »VIII. Wahrnehmung. Von zween Zwittern« [1678]. In: *Der Römisch Kaiserlichen Akademie der Naturforscher auserlesene Medicinisch ~ Chirurgisch ~ Anatomisch ~ Chymisch ~ und Botanische Abhandlungen. Achter Theil mit Kupfern*. Nürnberg, verlegt Wolfgang Schwarzkopf, S. 7–9.

- Müller, Johannes (1830): *Bildungsgeschichte der Genitalien aus anatomischen Untersuchungen an Embryonen des Menschen und der Thiere, nebst einem Anhang über die chirurgische Behandlung der Hypospadias, mit 4 Kupfertafeln*, Düsseldorf: bei Arnz.
- Oberteuffer, Joh. Georg (1802): »2. Beobachtung. Von Verwachsungen der Mutterscheidenöffnung, und dem gänzlichen Mangel der Scheide und Gebärmutter«. In: D. Johann Christian Stark (Hg.), *Neues Archiv für die Geburtshülfe, Frauenzimmer- und Kinderkrankheiten mit Hinsicht auf die Physiologie, Diätetik und Chirurgie. Zweyten Bandes. Viertes Stück*. Jena bey Wolfgang Strahl, S. 627–629.
- Oberteuffer, Joh. Georg (1802a): »3. Beobachtung. Verwachsung der Harnröhre, der Mutterscheide und des Mastdarms«. In: D. Johann Christian Stark (Hg.), *Neues Archiv für die Geburtshülfe, Frauenzimmer- und Kinderkrankheiten [...]. Zweyten Bandes. Viertes Stück*. Jena bey Wolfgang Strahl, S. 629–630.
- Otto, Adolph Wilhelm (1824): *Seltene Beobachtungen zur Anatomie, Physiologie und Pathologie gehörig. Zweite Sammlung. Mit 4 lithographirten [!] Tafeln*. Berlin: bei August Rücker.
- Schäffner (1801): »V. Beschreibung eines Mannes, dessen fehlerhafte Geschlechtstheile sein Geschlecht lange zweifelhaft machten«. In: Christoph Wilhelm Hufeland (Hg.), *Journal der practischen Arzneykunde und Wundarzneykunst [...]. Dreizehnter Band. Erstes Stück. Mit einem Kupfer*. Berlin: In Ungers Journalhandlung, S. 114–124.
- Scultet, Johann (1756): »CCLIII Wahrnehmung. Von einem Zwitter oder Hermaphroditen« [1684]. In: *Der Römisch Kaiserlichen Akademie der Naturforscher auserlesene Medicinisch ~ Chirurgisch ~ Anatomisch ~ Chymisch ~ und Botanische Abhandlungen, zweyter Theil, aus dem Lateinischen in das Deutsche übersetzt, mit Kupfern*, Nürnberg: Verlegt von W. W. Endterischen Consorten und W. Engelbrechts, S. 339–341.
- Steidele, Angela (1999): »Von keuschen Weibern und lüsternen Tribaden. Der Diskurs über sexuelle Handlungen zwischen Frauen im 18. und 19. Jahrhundert«. In: Wolfgang Popp et al. (Hg.), *Forum Homosexualität und Literatur, Heft 35*, Siegen: Forschungsschwerpunkt, S. 5–34.
- Stobbe, Otto (1882): *Handbuch des deutschen Privatrechts, Bd. I*, Berlin: Hertz.
- Venette, Nicolai (1738): *Abhandlung von Erzeugung der Menschen. Mit königl. pohnl. und Churfürstl. Sächs. Allergnädigsten Privilegio*. Königsberg und Leipzig: Verlegts Christoph Gottfried Eckart.
- Vermeil, François Michel (1765) : *Mémoire pour Anne Grandjean, connu sous le Nom de Jean-Baptiste, accusé et appellant, contre Monsieur le procureur général, accusateur et intimé. Question:*

- ›Un hermaphrodite qui a épousé une fille, peut-il être réputé profanateur du sacrement de mariage, quand la nature qui le trompoit, l'appellait à l'état de mari?‹, A Paris: Imprimerie de Louis Cellot.
- Wacke, Andreas (1989): »Vom Hermaphroditen zum Transsexuellen. Zur Stellung von Zwittern in der Rechtsgeschichte«. In: Heinz Eyrich/Walter Odersky/Franz Jürgen Säcker (Hg.), Festschrift für Kurt Rebmann zum 65. Geburtstag, München: Beck, S. 861–903.
- Wahl, Elizabeth Susan (1999): »The Tribade, the Hermaphrodite, and Other ›Lesbian‹ Figures in Medical and Legal Discourse«. In: dies, *Invisible relations. Representations of Female Intimacy in the Age of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press, S. 17–42.
- Zedler, Johann Heinrich (1735): »Hermaphroditus, Androgynus, Zwitter, Zwey-Dorn, franz. Hermaphrodite«. In: ders., *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*. Zwölffter Band, H–He, Halle und Leipzig: Verlegt Johann Heinrich Zedler, S. 1723–1725.
- Zedler, Johann Heinrich (1739): »Mißgeburt, Wundergeburt, Lat Monstrum, ostentum, portentum, prodigium, partus Monstrosus, Frantz, Monstre«. In: ders., *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*. Ein und Zwanzigster Band, Mi–Mt, Leipzig und Halle: Verlegt Johann Heinrich Zedler, S. 486–492.
- Zedler, Johann Heinrich (1745): »Tribades«. In: ders., *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*. Fünf und Viertzigster Band, Trap–Tz, Halle und Leipzig: Verlegt Johann Heinrich Zedler, S. 577.

Das Monster als verkörperte Differenz in der Moderne: De-Monstrationen feministischer Wissenschaftskritik

IRIS MENDEL UND NORA RUCK

»In diesem Sinn kann man sagen, dass das Monster das große Modell aller kleinen Abweichungen ist. Es ist das Prinzip der Erkennbarkeit aller – in kleiner Münze zirkulierender – Formen der Anomalie.«

Michel Foucault (2007: 77 f.)

Ob als ›verkörperte Differenz‹ (Braidotti 1996), als »boundary figures which adhere to neither the human nor the non-human sphere« (Lykke 1996: 15) oder als »un/an/geeignete Andere« (Haraway 1995a) – Monster scheinen in der feministischen Wissenschaftskritik (und darüber hinaus) eine Konjunktur zu erleben. Auch wenn die eben erwähnten Zugänge mitunter sehr unterschiedlich sind, teilen sie in ihrem Aufgreifen des Monströsen eine Zurückweisung oder vielleicht sogar Aufspaltung jener humanistisch-universalistischen Maßstäbe zur Bestimmung ›des Menschen‹, wie sie für die Moderne charakteristisch sind.

Das Interesse am Monströsen ist auch im Zusammenhang einer nicht zuletzt durch feministische Auseinandersetzungen eingeleiteten kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Körper als Markierung von Norm und Abweichung zu verstehen. Kritische Auseinandersetzungen mit Körpernorm(ierungen) und hegemonialen Diskursen über den ›normalen‹, ›gesunden‹ und ›natürlichen‹ Körper, wie sie insbesondere im Rahmen feministischer Forschung und der Disability Studies (vgl. z.B. Dederich 2007) erfolgen, bedienen sich dabei der Figur des Monsters als Analysekategorie sowie mitunter auch als eines möglichen Ausgangspunktes für alternative (Körper-)Politiken (vgl. Haraway 1995a).

In unserem Beitrag setzen wir uns mit der Brauchbarkeit der Figur des Monsters für Projekte feministischer Wissenschaftskritik ausei-

inander. Als ›Verkörperung von Differenz‹ werden wir das Monster in Bezug auf das Ineinandergreifen von Rassismus und Sexismus sowie die Rolle von Wissenschaft, insbesondere der Humanwissenschaften, in der Produktion und Verwaltung dieser Differenz diskutieren. Mit Michel Foucault lesen wir das Monster dabei als Vorläuferfigur des modernen Anormalen und zeigen, dass Diskurse über A-/Normalität und den a-/normalen Körper immer auch wissenschaftlich gestützt oder sogar konstituiert sind. Unser Interesse gilt dem Monster als ›Erkenntnisprinzip‹, das wir – von Foucault aus, aber über diesen hinausgehend – aus feministischer Perspektive selbst zum Gegenstand der Analyse machen. Der Fokus dieses Beitrags liegt im Versuch, am Beispiel von Cesare Lombrosos Kriminologie kritisch zu analysieren, wie das Monster zum Objekt moderner Humanwissenschaften wird. Wir fragen dabei auch nach der Brauchbarkeit des Begriffs Monster als *Analysekategorie für die feministische Wissenschaftskritik*. Wir greifen dafür auf die methodologische Funktion des Monsters als Analysekategorie bei Foucault zurück, wollen aber auch aufzeigen, dass Foucault der Vergeschlechtlichung und Rassifizierung des Monsters analytisch zu wenig Rechnung trägt, obgleich sie sehr wohl in dem von ihm analysierten Material zum Tragen kommt.

Moderne Monstren – Monstrositäten der Moderne

Ausgangspunkt feministischer Wissenschaftskritik ist die moderne Konstruktion eines falschen bzw. exklusiven Universalismus, dem – auch wissenschaftlichen – Entwurf ›des Menschen‹, welcher trotz vermeintlicher Universalität und Neutralität sozial und historisch situiert ist und damit einer bestimmten ›männlichen‹, ›westlichen‹ und bürgerlichen Perspektive auf die Welt Rechnung trägt. Indem diese partikuläre Perspektive zur *Norm/-alität*¹ wird, entwickelt sie eine *exklusive* epistemologische und politische (Definitions-)Macht. Denn, so ein Grundgedanke poststrukturalistischer Theorie, jede Konstruktion von Einheit bzw. Identität bedeutet eine Unterdrückung von Differenz, was auch für scheinbar neutrale Universalismen der Moderne wie ›Menschheit‹ oder ›Rationalität‹ gilt. Das moderne rationale Individuum beruht demzufolge auf dem Ausschluss seines Gegenstands, z. B. von Körper und Affekten. Als ›Verkörperung von Differenz‹

1 Norm und Normalität sollen hier nicht gleichgesetzt werden, da die Unterscheidung für Foucaults Machtkonzeption von juridischer und Normalisierungsmacht wichtig ist. Auch wenn im Rahmen dieses Beitrags nicht eingehend auf diese Unterscheidung eingegangen werden kann, möchten wir darauf hinweisen, dass gerade in Bezug auf das Monster bzw. ›monströse Kriminalität‹ das Zusammenspiel der beiden Machttypen deutlich wird, weshalb wir mitunter von ›Norm/-alität‹ sprechen.

kann das Monster insofern einen Ausgangspunkt für eine Kritik am Universalismus(-anspruch) moderner Wissenschaft darstellen, als es uns erlaubt, das »Paradox der Differenz« (Braidotti 1996: 141) zu begreifen: dass das Monster also marginalisiert, aber gleichzeitig zentral für die Aufrechterhaltung der herrschenden (Wissens-)Ordnung ist. In diesem Sinn verstehen wir das Monster als eine der großen Figuren des ›Anderen‹ moderner Vernunft und Wissenschaft. Das Monster zeigt dabei die Grenzen eines abstrakten Humanismus auf und ermöglicht Einsichten in die moderne (wissenschaftliche) Produktion und Verwaltung von Differenz entlang der Achsen von ›Rasse², Klasse und Geschlecht. Es markiert die Differenz, die die Grenzen von Rationalität und Wissenschaftlichkeit absteckt, diese aber gleichzeitig immer wieder zu sprengen droht. Die Grenzverschiebungen des jeweils als ›Monster‹ Bezeichneten sind zugleich die Grenzverschiebungen des ›Natürlichen‹ und ›Humanen‹ und damit der möglichen Gegenstände der Natur- und Humanwissenschaften.

Den Anforderungen einer wissenschaftskritischen Perspektive entsprechend, rücken wir die ›epistemophile‹ Dimension des Monsters in den Vordergrund unserer Überlegungen: die Neugier, die das Monster von jeher hervorgerufen hat – woher kommt und was bedeutet der monströse Körper? – und die eine ungeheure Theorieproduktion stimulierte (ebd.: 138). Damit wird auch die oft ignorierte bzw. negierte affektive Komponente von Wissenschaft einbezogen. So ordnen Lorraine Daston und Katherine Park (1998: 173 ff.) dem Monster drei historisch lose aufeinanderfolgende, aber doch ineinander verschachtelte, emotional kodierte Diskurskomplexe zu: Horror, Vergnügen und Abscheu. Daston und Park konzentrieren sich in ihrer wissenschaftshistorischen Perspektive auf den naturwissenschaftlichen Umgang mit dem Monster und beenden ihre Ausführungen an der Schwelle zum 18. Jahrhundert. Im Gegensatz dazu sind wir am Monster der Humanwissenschaften des 19. Jahrhunderts interessiert, deren Antrieb – wie Foucault in seinen Vorlesungen über *Die Anormalen* zeigte – mitunter gerade die Entschlüsselung und Disziplinierung des Monströsen ist.

Das Monster und die Geburt der Humanwissenschaften

Der Versuch einer epistemologischen Zähmung des Monströsen erfolgt in den Humanwissenschaften im Zusammenhang mit dem Konzept der Normalität. In der von Daston und Park beschriebenen naturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Monster sollte die durch

2 Wir werden im Folgenden den Begriff ›Rasse‹ verwenden, wenn wir es bei der Analyse mit Theorien des wissenschaftlichen Rassismus zu tun haben, die einen ›Rasse‹begriff setzen, wie dies etwa bei Lombroso oder Linné der Fall ist (vgl. zur Geschichte des wissenschaftlichen Rassismus Jackson/Weidman 2004).

das Monster herausgeforderte natürliche Ordnung mittels natürlicher bzw. *naturwissenschaftlicher* Erklärung wiederhergestellt werden; in der von Foucault dargestellten humanwissenschaftlichen Auseinandersetzung wird das große Monster als ›kleiner Anormaler‹, als ›alltägliches Monster‹ bzw. ›banalisiertes Monster‹ (Foucault 2007: 78) – auch wissenschaftlich – diszipliniert.

Der Zusammenhang zwischen Monster, A-/Normalität und den Wissenschaften vom Menschen ist vor dem Hintergrund von Foucaults Konzept der ›Normalisierungsmacht‹ (ebd.: 46) zu verstehen. In seiner Genealogie moderner Macht beschäftigt sich Foucault mit der ›Macht der Norm‹ (Foucault 1994: 237), die sich im Zusammenhang der Disziplintechnologien des 18. Jahrhundert entwickelte und von dem älteren juristischen Machtmodus unterschieden werden kann. Denn die ›neuen Machtverfahren‹ arbeiten nun ›nicht mit dem Recht sondern mit der Technik [...], nicht mit dem Gesetz sondern mit der Normalisierung, nicht mit der Strafe sondern mit der Kontrolle‹ (Foucault 1983: 110f.). Die Disziplinarmacht etabliert das ›Normale‹ zum ›Zwangsprinzip‹ (Foucault 1994: 237) und setzt dazu an den Körpern an. Weder nur Nützlichkeit noch ausschließlich die Unterwerfung der Körper zeichnen dabei die Disziplinarmacht aus, sondern ›die Schaffung eines Verhältnisses, das in einem einzigen Mechanismus den Körper um so gefügiger macht, je nützlicher er ist, und umgekehrt‹ (ebd.: 176). Aus den ›Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten‹ der Disziplinarmacht und ihren normalisierenden Effekten ist Foucault zufolge ›der Mensch des modernen Humanismus geboren worden‹ (ebd.: 181) – und die Wissenschaften vom Menschen mit ihm. Denn während die von Francis Bacon formulierte empirische Methodologie der *Naturwissenschaften* auf dem juristischen Modell der Inquisition – der Ermittlung der Wahrheit durch bestimmte regelgeleitete Verfahren – beruhe, sei für die *Humanwissenschaften* die Disziplintechnologie maßgebend:

»Diese Wissenschaften, an denen sich unsere ›Menschlichkeit‹ seit über einem Jahrhundert begeistert, haben ihren Mutterboden und ihr Muster in der kleinlichen und boshaften Gründlichkeit der Disziplinen und ihrer Nachforschungen.« (Ebd.: 290)

Die Disziplinen der Humanwissenschaften (z. B. Medizin, Psychiatrie, Psychologie, Kriminologie) spielen also in der Konstruktion und Prüfung der Norm und damit bei der Produktion des A-/Normalen eine entscheidende Rolle. In diesem Sinne ist das Monster als Vorläufer des modernen Anormalen den Wissenschaften eingeschrieben; die Zähmung des Monströsen qua wissenschaftlicher Erklärung aber gleichzeitig ihre Herausforderung.

Die Entstehung der Normalisierungsmacht und der Humanwissenschaften lässt sich mit Foucault (vgl. 2007: 101 ff.) mit einem Wan-

del in der Konzeption des Monsters in Beziehung setzen. Die wissenschaftliche Neugierde für die *körperliche* Natur des Monsters – für das »rechtlich-natürliche« Monster nach Foucault (ebd.) – nahm in dem Maße ab, in dem seine natürlichen Ursachen scheinbar geklärt und seine epistemische Widerspenstigkeit auf dieser Ebene gleichsam gezähmt wurde. Spätestens ab dem frühen 18. Jahrhundert wurde das Monster untersucht, um aus ihm Wissen über die Funktionen des »normalen« Organismus abzuleiten. Insofern das Monster hier *ex negativo* die Bandbreite des »Normalen« abzustecken begann, betrachtet Foucault es als Vorläuferfigur des Anormalen. Mit der zunehmenden Pathologisierung und Medizinisierung menschlicher Deformationen geriet das durch körperliche Abweichungen definierte Monster aus dem Blickfeld. Dafür tauchte gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts »mit Urgewalt« (ebd.: 106) ein neuer Typ Monster auf: das »rechtlich-moralische« (ebd.: 101). Dieses wurde nicht durch seine *körperliche* bzw. *natürliche*, sondern durch eine *moralische* Abweichung von der Gesellschaft definiert, welche sich durch deviantes *Verhalten* äußerte (auch wenn dieses in der Natur des Monsters verortet wurde). Insofern ist dieses Monster als Vorläufer des modernen Anormalen nun vielmehr Objekt der Human- denn der Naturwissenschaften.

Durch die Umschreibung zum Anormalen verweist das Monster nicht mehr auf Brüche in der *größeren* moralischen Ordnung der Gesellschaft oder in der Ordnung der Natur, sondern auf Kräfte, die *in ihm selbst* verortet werden. Foucault nennt diesbezüglich als wichtigste Entdeckung des 19. Jahrhunderts den Trieb, der in den innersten Abgründen des Individuums walten soll (ebd.: 172 ff.). Das Verbrechen des rechtlich-moralischen Monsters wird als Folge einer inneren Monstrosität konzipiert und es entsteht der systematische »Verdacht einer aller Kriminalität zugrundeliegende[n] Monstrosität« (ebd.: 107). Foucault erwähnt in diesem Zusammenhang den »Vater« der Kriminologie, den italienischen Psychiater Lombroso, dessen Theorie der Verbrecherin wir als einen paradigmatischen Diskurs der A-/Normalität diskutieren möchten.

»Als doppelte Ausnahme muss die Verbrecherin
also doppelt monströs sein« (Lombroso)

Für Lombroso (1835–1909) ist ein Verbrechen eine Folge der biologischen Verfassung des Verbrechers. Der *Atavismus* kann als Kernkonzept seiner Kriminologie gesehen werden: Demzufolge sollen im Verbrecher »primitive«, »evolutionär frühere« Muster durchbrechen (vgl. Lombroso 2006). Wir werden uns im Folgenden mit Lombrosos Theorie der Verbrecherin beschäftigen, denn im Gegensatz zum männlichen Verbrecher bezeichnet er die Verbrecherin tatsächlich als »monströs« (Lombroso/Ferrero 1894: 413). Während Lombrosos Theorie des gebo-

renen Verbrechers relativ schnell als ›Pseudowissenschaft‹ verworfen wurde, erstreckte sich der Einfluss seiner Theorie der Verbrecherin zumindest bis in die 1970er Jahre, wie Nicole Hahn Rafter und Mary Gibson in ihrer Einleitung zu der erst kürzlich erschienenen englischen Übersetzung feststellen: »No other study can rival *La donna delinquente* in its influence on subsequent thinking about women and crime.« (Hahn Rafter/Gibson 2004: 23)

Die Verbrecherin wird von Lombroso auf Basis einer Theorie der ›normalen Frau‹ und evolutionstheoretisch hergeleitet (vgl. Lombroso/Ferrero 1894: 2 ff.). Von »zoologischen Tatsachen« (ebd.: 2) ausgehend, rekonstruiert er dafür das Geschlechterverhältnis von den ›niedrigsten‹ zu den ›höchsten‹ Tierarten (den Primaten), um von diesen aus die ›normale‹ Frau zu charakterisieren. Dabei bestehe bei den niedrigsten Tierarten (z. B. Spinnen) ein Geschlechterverhältnis, das zum einen durch die Überlegenheit des Weibchens gegenüber dem Männchen und zum anderen durch weibliche Promiskuität gekennzeichnet sei. Erst mit höherer evolutionärer Entwicklung kehre sich diese Hierarchie zugunsten des Männchens um. Die Überlegenheit des Mannes gegenüber der Frau, die Lombroso in der europäischen Gesellschaft seiner Zeit vorfindet, sieht er als Ausdruck von Zivilisation. Bei ›Urmenschen‹, bei ›niedrigen Klassen‹ und ›primitiven Rassen‹ wie etwa den ›Hottentotten‹ herrsche allerdings ein Geschlechterverhältnis der Gleichheit vor, das er als ›unzivilisiert‹ und ›rückständig‹ bewertet.

An mehreren Stellen bemüht Lombroso die sogenannte ›Hottentottin‹ als Vergleichsmaßstab für die ›europäische‹ Frau: etwa in der Diskussion weiblicher »Degenerationszeichen« (ebd.: 35 ff.), im Zuge derer sich das einzige Bildmaterial findet, mit dem Lombroso zur ›normalen Frau‹ aufwartet (Prostituierte und Kriminelle werden später anhand von zahlreichen Fotografien illustriert). Das Hymen gilt ihm als das »einziges erheblich variable Organ des Weibes« (ebd.: 35). Die beiden Tafeln dazu beziehen sich auf den sogenannten »Fettsteiß« der »Hottentottenfrauen« und auf »Anomalien der äußeren weiblichen Genitalien bei Hottentottenweibern und Europäerinnen« (ebd.: Tafeln I und II). Zwei Abbildungen der sogenannten ›Hottentottenschürze‹ (den besonders langen Schamlippen der ›Hottentottenfrauen‹) werden vier Abbildungen von ›Anomalien‹ bzw. Rissen des ›Jungfernhäutchens‹ bei ›europäischen‹ Frauen gegenübergestellt. Für die rassistisch kodierte ›Hypertrophie‹ der Schamlippen vermutet Lombroso einen atavistischen Ursprung. Er beurteilt sie also als evolutionär ›primitiv‹.

Die lang gezogenen Schamlippen der ›Hottentottin‹ gehen mit einer Zuschreibung exzessiver Sexualität einher, welche damit ebenso zum atavistischen Merkmal wird. Aus diesem Grund sei nicht die Verbrecherin, sondern die *Prostituierte* das weibliche Gegenstück zum geborenen, d. h. biologisch determinierten Verbrecher. Als »weibliche Kriminalität bei wilden und primitiven Völkern« (ebd.: 199 ff.) gelten denn auch Kategorien wie ›Tabu[bruch]‹, ›Ehebruch‹, ›Prostitution

und Kuppelei, ›Abort und Kindesmord‹, ›Hexerei und Teufelsbündnis‹ sowie ›Giftmord‹. Die Prostitution hält Lombroso also für das natürliche Verbrechen der Frau, während Frauen, die das Gesetz wie Männer brechen, ihm als äußerst widernatürlich und (bzw. weil) unweiblich gelten. Prostituierte und Verbrecherinnen hätten eine Reihe von Merkmalen gemeinsam: Beide seien lüstern, menstruierten früher als normale (europäische) Frauen und verlören ihre Jungfräulichkeit früher. Mit dieser exzessiven Lüsternheit glichen Kriminelle und Prostituierte mehr dem Mann und der ›Hottentottin‹ als der normalen (europäischen) Frau, die gerade durch Lust- und Empfindungslosigkeit ausgezeichnet sei.

Die geborene Verbrecherin gleiche dem Mann nun nicht nur qua Sexualität, sondern auch körperlich. Dem geborenen Verbrecher schreibt Lombroso viele atavistische bzw. ›degenerative‹ und damit ›hässliche‹ Körpermerkmale zu (vgl. Lombroso 2006). Über die Fotografien der Verbrecherinnen (siehe Abb. 1) allerdings bemerkt Lombroso, dass sich an einigen sogar ›etwas Hübsches‹ (Lombroso/Ferrero 1894: 336) entdecken ließe. Doch würden diese Vorzüge ›mehr dem männlichen, als dem weiblichen Typus‹ (ebd.) entsprechen.



Abbildung 1: Physiognomien russischer Verbrecherinnen;
Quelle: Lombroso/Ferrero 1894: Tafel IV

Die Verbrecherin weist also in zweierlei Hinsicht männliche Merkmale auf – insofern sie männliche Körpermerkmale besitzt und insofern sie Verbrechen begeht. Dies veranlasst Lombroso dazu, die Verbrecherin – sogar doppelt – monströs zu nennen:

»Außerdem ist die geborene Verbrecherin in doppeltem Sinn eine Ausnahme, nämlich als Verbrecherin und als Weib. Der Verbrecher bildet eine Ausnahme in der bürgerlichen Gesellschaft und das kriminelle Weib nimmt wieder unter den Verbrechern eine Ausnahmestellung ein, denn die natürliche Rückschlagsbildung beim Weibe ist die Prostitution, nicht die Kriminalität, da das primitive Weib mehr Prostituierte als Verbrecherin ist. Als doppelte Ausnahme muss die Verbrecherin also doppelt monströs sein.« (Ebd.: 413)

In Bezug auf den Verbrecher verwendet Lombroso die Bezeichnungen ›monströs‹ oder ›Monster‹ an keiner Stelle. Die Verbrecherin hingegen ist doppelt monströs, da sich in ihr ›kleinere‹ Abweichungen bis zu einem Grad aufschaukeln, der nunmehr als ›Monstrosität‹ bezeichnet werden kann.

Das Monster als Analysekategorie

Wie aus dem Leitzitat des vorliegenden Beitrags ersichtlich wird, versteht Foucault das Monster als Erkenntnisprinzip und damit auch als mögliche Analysekategorie (vgl. Foucault 2007: 77 f.). Der Bezugsrahmen des Monsters ist das Recht, insofern es als eine Verletzung von gesellschaftlichen Gesetzen und von Gesetzen der Natur gilt. Es ist dabei sowohl als Gesetzesbruch als auch als Ausnahmeerscheinung definiert. Es bricht das Gesetz (der Gesellschaft oder der Natur), während es zugleich außerhalb des Gesetzes steht. Von dieser absoluten Abweichung aus kommt Foucault dazu, das Monster als das »große Modell aller kleinen Abweichungen« (ebd.: 77) zu bezeichnen. Als solches sei es das »Prinzip der Erkennbarkeit aller – in kleiner Münze zirkulierender – Formen der Anomalie« (ebd.: 78). In diesem Sinne wird das Monster für Foucault zu einer *Analysekategorie*. Insbesondere gilt dies auch für das Verbrechen: So soll das rechtlich-moralische Monster Auskunft über die Natur von Verbrechen auch kleineren Maßstabs geben.

Wir werden im Folgenden versuchen, Foucaults Verständnis des Monsters als Analysekategorie für eine kritische Rekonstruktion des Ineinandergreifens von Rassismus und Sexismus nutzbar zu machen. Wir wollen dies anhand von Lombrosos Theorie der Verbrecherin im Detail demonstrieren. Zunächst gilt es allerdings zu zeigen, dass das rechtlich-moralische Monster, Vorläufer des Anormalen, so wie es von Foucault aufgeschlüsselt wird, von vornherein vergeschlechtlicht ist.

Zur geschlechtlichen Kodierung des rechtlich-moralischen Monsters

Das rechtlich-moralische Monster ist eine (Diskurs-)Figur, deren Entstehung Foucault mit der Französischen Revolution ansetzt (1789–1799). Programmatisch behauptet er, »alle Menschenmonster [seien] Nachfahren von Ludwig XVI.« (Foucault 2007: 127). Der französische König gilt ihm deshalb als Ahne des rechtlich-moralischen Monsters, weil er sich als Despot weigerte, den Gesellschaftsvertrag zu »unterschreiben«, und damit außerhalb des Gesetzes stand. Im Zuge der französischen Revolution wurde vonseiten eines erstarkenden und universelle Bürgerrechte fordernden Besitz- und Bildungsbürgertums zum ersten Mal einem Monarchen diese Stellung als *Gesetzesbruch* und als Verletzung des Gesellschaftsvertrags angelastet. Ludwig der XVI. wurde am 21. Januar 1793 wegen Hochverrats hingerichtet.

Ludwig XVI. gilt Foucault zwar als ›Erzeuger‹ bzw. Vorfahre des rechtlich-moralischen Monsters, nicht aber als ein solches selbst. Der hingerichtete König steht lediglich am Anfang einer Abstammungslinie rechtlich-moralischer Monster, die von Foucault anschließend in weiblichen Varianten diskutiert werden. Die »erste Figur des Monsters« (ebd.: 133) ist für Foucault nicht etwa Ludwig XVI., sondern dessen Frau Marie-Antoinette. Diese hatte 1770 den französischen Dauphin Ludwig geheiratet und war 1774 Königin Frankreichs geworden. Als sie dem König nach einigen Jahren noch immer keinen Thronfolger geschenkt hatte, wurden ihr in Schmähchriften zahlreiche Liebhaber und homosexuelle Neigungen vorgeworfen. 1793, im Jahr der Hinrichtung Ludwigs XVI., wurde gegen Marie-Antoinette der Prozess wegen Hochverrats und Unzucht eröffnet. Im Zuge dessen wurde sie des Inzests mit ihrem neunjährigen Sohn bezichtigt. In seiner Analyse des Falles kommt Foucault zu folgendem Schluss:

»Wir haben hier also die Inzesttreibende und daneben die andere große sexuelle Überschreitung: Sie ist homosexuell. [...] In der ersten Figur des Monsters, Marie-Antoinette, scheint mir die Figur der Ausschweifung, der sexuellen Orgie und insbesondere des Inzests das vorherrschende Thema zu sein.« (Ebd.: 133)

Der Gesetzesbruch bzw. die Grenzüberschreitung von Marie-Antoinette stand nicht unter demselben Vorzeichen wie die von Ludwig XVI. Seine Überschreitung ist politischer Natur; er wird hingerichtet, weil er sich, ganz Despot, weigert, den bürgerlichen Gesellschaftsvertrag einzugehen. Foucault nennt ihn daher auch einen politischen Kriminellen (vgl. ebd.: 124). Marie-Antoinettes Überschreitung hingegen ist sexueller Natur und manifestiert sich in Vorwürfen von Homosexualität, Promiskuität und Inzucht. Ihr Hochverrat richtet sich weniger

gegen die Nation im Ganzen als vielmehr gegen die bürgerliche Familie als deren Keimzelle.

Der Eindruck, es ginge bei der Grenzüberschreitung des rechtlich-moralischen Monsters vorrangig um einen Verstoß gegen die Institution der Familie, verstärkt sich bei einer genaueren Analyse der folgenden von Foucault zitierten rechtlich-moralischen Monster noch: Hatte er seine Vorlesungen bereits mit dem Beispiel einer Kindsmörderin eingeleitet (vgl. ebd.: 13–18), so bespricht er in der Folge eingehend den Fall Henriette Corniers, die ihre eigenen Kinder verließ, um als Hausangestellte zu arbeiten, bis sie eines Tages der kleinen Tochter ihrer Nachbarin mit einem Messer die Kehle durchtrennte. Um sie habe sich »das Problem der kriminellen Monstrosität herauskristallisiert« (ebd.: 146). Henriette Cornier bedroht die Institution der Familie in doppelter Hinsicht: zum einen, weil sie ihre eigenen Kinder verlässt, zum anderen, weil sie das Kind einer anderen Frau ermordet.

Das Monster als Kristallisationsfigur von Rassismus und Sexismus

Obleich Foucaults Analysen darauf hinweisen, dass das rechtlich-moralische Monster geschlechtlich kodiert ist, trägt er dieser Tatsache analytisch keine Rechnung. Trotzdem er das rechtlich-moralische Monster als geschlechtsloses einführt – obwohl bereits das allererste Beispiel seiner Vorlesungen das einer Kindsmörderin ist –, ist dessen Vergeschlechtlichung aber gerade nicht bedeutungslos. Ganz im Gegenteil: »this silence on the question of the production of female bodies reproduces, regardless of authorial intention, a sexism endemic in supposedly gender-neutral social theory«, wie Lois McNay (1992: 34) anmerkt. Insbesondere ist Foucaults Geschlechterblindheit im Hinblick auf seine Institutionenkritik problematisch, da Männer und Frauen in unterschiedlichen Bezügen zu den Institutionen der Moderne stehen (vgl. Bartky 1988: 75) und die Machttechniken sich eben nicht in gleicher Weise in weibliche und männliche Körper einschreiben. Die Disziplinierung des weiblichen Körpers ist schwierig zu verorten, da sie sich nicht nur und wohl auch nicht primär in den von Foucault diskutierten »öffentlichen« Institutionen wie Gefängnis, Schule, Militär etc. vollzieht. Auch wenn Foucault das Private nicht als genuin machtfreie Zone begreift und die Familie als einen »Hauptort der Disziplinarfrage nach dem Normalen und Anormalen« (Foucault 1994: 277) beschreibt, so hat er doch wenig Aufmerksamkeit für die geschlechtsspezifische Wirkungsweise vermeintlich privater Machtverhältnisse und die Bedeutung weiblicher Erfahrungen von Disziplinierung und Normalisierung übrig. So bleibt der Modernekritiker Foucault also zumindest einer modernen Denkhaltung treu: einer androzentrischen Perspektive, in der männliche Erfahrungen als unsichtbare und unhinterfragte Norm fungieren. Ironischerweise

rekurriert Foucaults Genealogie moderner Macht also wiederum auf ›den Menschen‹ im Allgemeinen.

Ähnliche Probleme zeigen sich hinsichtlich der Ignoranz von Rassismus in der Bestimmung des Monströsen. Wenn sich Foucault mit der Produktion a-/normaler Subjekte beschäftigt, warum blendet er koloniale Körper als Orte der Markierung/Artikulation von Differenz aus? Auch wenn Foucault sich in seiner Auseinandersetzung mit den Anormalen im Zusammenhang moderner Humanwissenschaften auf den ›Westen‹ bezieht, muss diese exklusive Perspektive als problematisch bzw. eurozentrisch gewertet werden. Denn aus postkolonialer Perspektive kann eine sozial- und kulturwissenschaftliche Theorieproduktion den Kolonialismus nicht einfach ignorieren, wenn dieser, wie postkoloniale Theoretiker/-innen behaupten (vgl. z.B. Stoler 1995), mitkonstitutiv für die Moderne und damit für moderne Vorstellungen über A-/Normalität ist.

Besonders deutlich wird dies in Foucaults Auseinandersetzung mit der Geschichte der Sexualität, die den Vorlesungen über *Die Anormalen* zeitlich und inhaltlich sehr nahe steht. So argumentiert Foucault in *Der Wille zum Wissen* (1983), dass sich die Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts vor allem über das Management (und nicht die Repression) ihrer Sexualität definierte. Dabei gilt es, den – von Foucault offenbar wieder als geschlechtslos angenommenen – (staats-)bürgerlichen Körper »zu pflegen, zu kultivieren, vor allen Gefahren und Berührungen zu bewahren und von den anderen zu isolieren« (ebd.: 148). Doch handelt es sich dabei nicht nur um die »Selbstaffirmation einer Klasse« (ebd.), sondern um ein umfassendes Normalisierungsprojekt, bei dem auch ›Rasse‹ und Geschlecht zentral sind. Die ›anderen‹ Körper, von denen es den (staats-)bürgerlichen bzw. den nationalen Körper abzugrenzen galt, müssen daher ebenso als rassifizierte und vergeschlechtlichte Körper verstanden werden, wie Ann Stoler (1995: 53) in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Foucaults Geschichte der Sexualität zeigt: »In this Europe-bound account, racism is a consequence of that ›class-body‹ in the making, but viewed in colonial perspective bourgeois bodies were constituted as racially and relationally coded from the outset.«

Am Beispiel von Lombrosos Theorie ›weiblicher Anomalie‹ lässt sich rekonstruieren, dass die Genealogie des rechtlich-moralischen Monsters nicht zuletzt eine der ›fehlenden‹ bzw. *dem bürgerlichen Modell entgegenlaufenden Geschlechterdifferenz* sowie der *monströsen weiblichen Sexualität* ist und dass Rassismus in der Bestimmung von Monstrosität eine zentrale Rolle spielt.

Das Monster als Markierung verzeitlichter Differenz

In der Moderne wird ›die Frau‹ bzw. das Geschlechterverhältnis mitunter zum Marker kultureller Differenz und zivilisatorischen Fortschritts (vgl. z.B. Spivak 1988; Anthias/Yuval-Davis 1989). Ab dem Ausgang des 18. Jahrhunderts wurden dabei zunehmend Vorstellungen einer Komplementarität der Geschlechter zur Norm bzw. zum Maßstab erklärt (vgl. Schiebinger 1995: 60). Die Frau galt demzufolge nicht mehr als unvollständige und minderwertige Variante des Mannes, sondern beide Geschlechter wurden in den ihnen zugestandenen Lebensbereichen als vollkommen und einander gegensätzlich, aber als sich ergänzend angesehen, wobei der (öffentliche) Lebensbereich des Mannes höhergestellt war. Damit ging eine strikte Geschlechterdifferenz einher, in der für die Frauen vor allem die Erfüllung des bürgerlichen Ideals der Mutterschaft mit allen damit assoziierten Charaktereigenschaften vorgesehen war. Die Frau galt in dieser ›westlichen‹ und bürgerlichen Konzeption als zerbrechlich, rein, zurückhaltend, dem privaten Heim und der Familie sorgend zugewandt und als Bastion der Moral und Tugendhaftigkeit, während dem Mann die Zuständigkeit für die öffentliche politische Sphäre vorbehalten blieb.

Nichteuropäischen ›Rassen‹ – ebenso wie den ›unteren‹ Klassen – diese als Norm angelegte Geschlechterdifferenz abzusprechen oder aber geradewegs umzukehren, indem Männer als ›weibisch‹ und die Frauen als ›männlich‹ oder als ›Amazonen‹ dargestellt wurden, ist ein Grundzug kolonialer Diskurse. Im Laufe der Kolonialgeschichte war es nicht unüblich, diese als ›rückständig‹ bewerteten ›Rassen‹ als monströs zu bezeichnen (vgl. Fuchs 2003: 26 ff.). Gleichberechtigte Geschlechterverhältnisse oder sogar eine Überlegenheit der Frau stehen also in einer langen Geschichte des Monstrositätsverdachts. Hier zeigt sich an Monstrositätszuweisungen zum einen das Ineinandergreifen von Rassismus und Sexismus und zum anderen, dass die geborene Verbrecherin Lombroso nicht zuletzt deshalb so monströs erscheinen muss, weil sie ›vermännlicht‹ ist. Die fehlende Geschlechterpolarität als Anomalie wird also konkreten Körpern zugeschrieben (und, wie oben dargestellt, häufig am weiblichen Genital festgemacht), sie hat aber auch eine globale Dimension, wenn sie zivilisatorischer Maßstab und damit zu einer Legitimation der Kolonialisierung ›der Anderen‹ wird.

Das Monster bzw. A-/Normalität als geschlechtsspezifische Konzepte zu begreifen, bedeutet aber nicht, dass die Geschichte oder Theorie des Monströsen als getrennte – ›weibliche‹ und ›männliche‹ – zu erzählen ist. Anstatt geschlechterpolaren Konzeptionen Vorschub zu leisten, gilt es, die Vorstellungen weiblicher und männlicher A-/Normalität in Beziehung zueinander zu setzen und als relationale Phänomene zu analysieren. Dass A-/Normalität eine relationale Kategorie

ist, wird an Lombrosos Theorie der Verbrecherin deutlich. Sie kann nur durch ihre Gegenstücke definiert werden: den Verbrecher und die ›normale‹ Frau, welche wiederum von den kolonialisierten Anderen, z. B. den ›Hottentotten‹, abgegrenzt werden.

Lombrosos Strategie der Gleichsetzung nichteuropäischer ›Rassen‹ – wie auch ›niedriger‹ Klassen – mit ›älteren‹ Stadien der europäischen Entwicklung ist ein besonders gutes Beispiel für das Ineinandergreifen von Rassismus und Sexismus. Diese Strategie einer *Verzeitlichung von Differenz* (vgl. Melber 2000: 137) charakterisiert evolutionstheoretische Zugänge jener Zeit. Die Evolutionstheorie ist dabei im 19. Jahrhundert, wie Foucault (2001: 304) feststellt, nicht einfach als ein wissenschaftlicher Ansatz zu verstehen, sondern als die ›Art und Weise, die Beziehungen der Kolonialisierung, die Notwendigkeit des Krieges, die Kriminalität, die Phänomene von Wahnsinn und Geisteskrankheit und die Geschichte der Gesellschaften mit ihren verschiedenen Klassen usw. zu denken«. Mit dem Aufkommen der Evolutionstheorie erscheinen die Grenzen des Menschen zunehmend fragil, und auf der Suche nach sicheren Anzeichen für Menschhaftigkeit bekommt das Monster als Zeichen und Grenzfigur neues Gewicht (vgl. Dederich 2007: 99).

Die bei Lombroso besonders deutliche Verzeitlichung von Differenz muss im Zusammenhang des modernen universalistischen Paradigmas des Fortschritts verstanden werden, das, wie Bruno Latour (1998: 18 f.) ausführt, »eine Beschleunigung, einen Bruch, eine Revolution der Zeit« verheißt und mit einer »archaische[n] und stabile[n] Vergangenheit« kontrastiert wird und dabei »Gewinner und Verlierer, Alte und Moderne« proklamiert; in diesem Sinne ist ›die Moderne‹ also immer auch ein normatives Projekt (vgl. Felski 1995: 13). Das Andere wird im Universalismus der Moderne also auf einem evolutionären Kontinuum als ›rückständig‹ – bzw. bei Lombroso als atavistisch – verortet. Ein Grundzug dieser Verzeitlichung von Differenz ist die *Verräumlichung von Zeit*, durch welche verschiedene Orte als verschiedene Zeiten erfasst werden, indem z. B. in den Kolonien die Vergangenheit Europas gesehen wurde. Sie zeigt sich allerdings nicht nur auf der Ebene des Raums, sondern auch auf der Ebene des Körpers – man könnte in diesem Zusammenhang von einer ›*Verkörperlichung von Zeit*‹ sprechen, wofür Lombrosos Atavismus, und hier vor allem seine Gegenüberstellung ›europäischer‹ Hymen mit der als atavistisch bezeichneten ›Hottentottenschürze‹, das beste Exempel ist.

In seiner Darstellung der Schamlippen der ›Hottentottin‹ bedient sich Lombroso eines Topos, der zumindest seit dem 17. Jahrhundert eng mit der Geschichte des Monsters verbunden war. Infolge der Gründung einer holländischen Kolonie in Südafrika 1652 wurde in kolonialen Reiseberichten immer wieder von einer südafrikanischen Ethnie, den Khoi-San, berichtet (vgl. Fuchs 2003: 44 ff.). Diese wurden von den Kolonialisten als ›Hottentotten‹ bezeichnet und mit beson-

ders negativen Stereotypen beschrieben. Hervorgehoben wurden vor allem der sogenannte ›Fettsteiß‹ sowie die als ›Hottentottenschürze‹ bezeichneten angeblich lang gezogenen Schamlippen der Khoi-San-Frauen. Diese Reiseberichte stießen heftige Debatten darüber an, ob jene ›Hottentotten‹ im moralischen Sinne menschlich seien oder nicht. In der Folge wurde gerade von britischen Naturforschern debattiert, ob Afrikaner/-innen im Allgemeinen als Glied zwischen Affe und Mensch zu gelten hätten. Carl von Linné unterbreitete 1767 einen Vorschlag zur Lösung der Debatte, indem er die Menschen nach Kategorien der Zoologie einteilte (vgl. ebd.: 48ff.). An der Spitze der linnéschen Menschheitshierarchie stand der ›homo sapiens‹. Als Glied zwischen Affe und Mensch behauptete er den ›homo monstrosus‹, der Pygmäen, Primatenaffen, aber auch nur aus Mythen bekannte Wesen wie Riesen oder Lotophagen umfassen sollte. Der Paradefall dieser Kategorie war die ›Hottentottin‹, deren Monstrosität sich offenbar aus ihren lang gezogenen Schamlippen ergab, die Linné mit jener angeblich maßlosen, wilden Sexualität in Verbindung brachte, die in der frühen Neuzeit Indigenen, Hexen und Jüdinnen und Juden »als Zeichen moralischer Monstrosität« (ebd.: 49) zugeschrieben wurde.

Auch in Lombrosos Vorstellungen weiblicher Sexualität, den mit sexuellem Exzess assoziierten Schamlippen auf der einen und kontrollierter Jungfräulichkeit auf der anderen (nämlich ›europäischen‹) Seite, wird also die nur zu Reproduktionszwecken und innerhalb der Institution Ehe zu vollziehende Sexualität der vorbildlichen ›europäischen‹ Ehefrau zur Norm, gegenüber der die zugeschriebene exzessive Sexualität der ›Hottentottin‹ als rückständig bzw. im Fall von Linné als geradewegs *monströs* gilt.

Die ›Politik des Sehens‹ und die Un-/Sichtbarkeit der Körper

Die Bedeutung des Monsters als verkörperte Differenz für die wissenschaftliche Konstruktion der Norm/-alität ist als eine symbolische und materielle zu verstehen. Denn die Monster stellten »disposable bodies« (Braidotti 1996: 139) bereit, die öffentlich zur Schau (z. B. in den Freak Shows des 19. Jahrhunderts) und dem wissenschaftlichen Auge und Zugriff zur Verfügung gestellt wurden. So bildeten Lombrosos Prostituierte und Verbrecherin nicht nur eine Kontrastfolie für die Konsolidierung der Norm/-alität, sondern auch die materielle Grundlage – bzw. das Bildmaterial –, auf der A-/Normalität mittels wissenschaftlicher Methoden und Techniken entwickelt wird.

Lombrosos wissenschaftliche Ikonografie bzw. Fotografie des Monströsen verdeutlicht, dass die Produktion von A-/Normalität mit einer ›Politik des Sehens‹ einhergeht, wie sie durch bestimmte Visualisierungstechniken ermöglicht wird (vgl. Dederich 2001: 97). Foucault hat diese ›Politik des Sehens‹ im Zusammenhang der Entwicklung der Disziplinar- bzw. Normalisierungsmacht am Beispiel der synopti-

schen Überwachung im Panopticon beschrieben. Der asymmetrische Blick wird hier zu einer Mikropraktik der Macht, durch die die Wärter den Insassen Sichtbarkeit aufzwingen, während sie selbst unsichtbar bleiben: »sehen, ohne gesehen zu werden« (Foucault 1994: 221) ist die Formel dieses Macht-Wissen-Komplexes. Techniken spielen in der Politik des Sehens bzw. der Politik der Epistemologie eine machtvolle Rolle und sind weder neutral noch objektiv – auch wenn Lombrosos Kameraobjektiv dies verheißt mag. Denn das wissenschaftliche Auge ist kein passiv registrierendes, sondern, wie Donna Haraway (1991: 189) schreibt, »this eye fucks the world to make technomons- ters«. Gerade die Fotografie, die im 19. Jahrhundert zum Medium der Empirie und vor allem in der Medizin exzessiv eingesetzt wird (vgl. Dederich 2007: 98), verspricht durch ihre ›Abbildung‹ des wissenschaftlichen ›Objekts‹ ein ›objektives‹ Bild, ungetrübt von Verzerrungen durch den Beobachter (vgl. Galison/Daston 1992: 81 ff.). Das Zusammenspiel von Blickregime und Technologie verweist in Lombrosos Fall auf eine Politik der Epistemologie, die objektivierend wirkt und Körper sowie Affekte auf der anderen Seite der Vernunft platziert. Denn während der physiologischen und anatomischen Beschaffenheit der ›Erkenntnisobjekte‹ intensiv Aufmerksamkeit geschenkt wird, bleibt das Erkenntnissubjekt selbst, Lombroso, scheinbar körperlos und damit un(an)greifbar.

Lombrosos fotografischer Blick kann dabei nach wie vor als paradigmatisch für gegenwärtige Epistemologien gewertet werden, die sich an dem Ideal einer »Erkenntnis ohne Subjekt« (Popper 1973: 123 f.) und vor allem ohne Körper orientieren. Feministische Wissenschaftskritikerinnen haben darauf aufmerksam gemacht, dass diese (Erkenntnis-) Subjektposition jedoch nicht allen gleichermaßen offen steht, sondern vielmehr der »unmarkierten Kategorie« (Haraway 1995: 81), der vermeintlich neutralen Norm des weißen Mannes, vorbehalten ist. Es ist also Teil der beschriebenen ›Politik des Sehens‹, dass die Unsichtbarkeit der Norm/-alität mit einer Sichtbarkeit der Abweichung einhergeht – verkörpert im Monster. Denn schon die Etymologie von Monster (von lat. *monstrare* für ›zeigen‹) macht deutlich: Das Monster ist nicht unsichtbar, sondern manifestierte Grenzüberschreitung, Zeichen der Anomalie.

Als solches bedarf das Monster einer Interpretation oder Erklärung und rückt damit in die Nähe des wissenschaftlichen Diskurstyps. Dieser wird laut Etienne Balibar auch von rassistischen Theorien nachgeahmt, die »sich auf sichtbares ›Beweismaterial‹ stützen (von daher erklärt sich die wesentliche Bedeutung der rassistischen, insbesondere der körperlichen Stigmata, für den Rassismus)« und dieses auf »verborgene Ursachen« zurückführen (Balibar 1992: 25). Die Bedeutung körperlicher Merkmale für Rassismus wie auch Sexismus wurde in Lombrosos Darstellungen des weiblichen Genitals als Marker weiblicher A-/Normalität und der Physiognomien der ›vermännlichten‹ Ver-

brecherinnen deutlich. Und Foucault hat gezeigt, wie im 19. Jahrhundert der Trieb als zugrunde liegende Ursache moderner Anormalität gefunden wurde.

Für Balibar vermischen sich im Rassismus in zentraler Weise Verknennung und Begehren nach Erkenntnis. Es ist das Versprechen, einen einfachen Schlüssel zum Verständnis *des Menschen* und *der Gesellschaft* zu liefern, das rassistische Theorien, wie sie u. a. von den modernen Humanwissenschaften produziert werden, auszeichnet: Die »Offenbarung eines ›Geheimnisses‹ der *conditio humana*« (ebd.: 26) ist ihr Heils- und Wissensversprechen. Auch hier schließen rassistische Theorien direkt an die Geheimnisumwobenheit des Monströsen an (vgl. Daston 1998: 46), an dessen Versprechen, Aufschlüsse über ›den Menschen‹ zu liefern, und die damit einhergehende affektive Komponente in den Versuchen seiner wissenschaftlichen Zähmung/Erklärung.

Theorien über das Dahinter einer äußerlich sichtbaren Form sind also sowohl für den Rassismus als auch für das moderne Monster zentral, auch wenn die Theorien sich meist gerade durch ihre Nähe zum *common sense* auszeichnen und nicht mehr jenes tautologische Erklärungsprinzip liefern, das Foucault als symptomatisch für die modernen Analysen moderner Anomalie identifiziert hat: Wie dem Monster die Eigenschaft anhängt, »aus sich heraus alle Abweichungen zu erklären, die von ihm ausgehen können, aber an sich unerkennbar zu sein« (Foucault 2007: 78), so werden Verbrecher(inne)n der Trieb, Frauen das Geschlecht und Kolonialisierten die ›Rasse‹ zugewiesen und so eine ›Erklärung‹ für die *Anderen* und *deren Anormalität* simuliert. Die so legitimierte Norm/-alität hingegen bleibt scheinbar ohne Geschlecht und ›Rasse‹, unmarkiert und unsichtbar.

Die analytische Kraft des Monsters

Die zentrale These dieses Beitrags ist, dass Diskurse um das Monster als paradigmatisch für die Konstruktion und Verarbeitung von Differenz in der Moderne bzw. den modernen Humanwissenschaften verstanden werden können. Daher kann das Monster als Analysekategorie für die feministische Wissenschaftskritik nutzbar gemacht werden. Dazu haben wir das Monster mit Foucault als ›Modell‹ und ›Prinzip der Erkennbarkeit‹ von Differenz in der Moderne eingeführt und dieses selbst zum Ausgangspunkt bzw. Gegenstand unserer Analyse gemacht. Wie wir argumentiert haben, führt Foucault in seinen Vorlesungen über *Die Anormalen* zwar ein vergeschlechtlichtes Monster ein, trägt diesem Umstand allerdings analytisch keine Rechnung. Dass das Monster gerade in seiner wissenschaftlichen Bestimmung im 19. Jahrhundert rassistisch und sexistisch kodiert ist, haben wir am Beispiel Lombrosos und dessen evolutionstheoretischer Bestimmung

von Kriminalität (Anormalität) als körperlich markiertem Atavismus gezeigt. Das Monströse manifestiert sich hier in erster Linie in Abweichungen von der Geschlechterpolarität des bürgerlichen Familienmodells und den damit einhergehenden Vorstellungen normaler Sexualität. Lombrosos Theorie der Verbrecherin verdeutlicht dabei, dass A-/Normalität als relationale Kategorie zu analysieren ist und dass Normalität, wie wir auch eingangs argumentiert haben, selbst also nur über die Abweichung definiert werden kann.

Die ›Verkörperung von Differenz‹ durch das Monster geht mit einer bestimmten asymmetrischen Politik des Sehens und Wissens einher, die den monströsen Körper dem wissenschaftlichen Auge darbietet. Als ›körperliches Zeichen‹, das es zu deuten gilt, erlaubt das Monster Aufschluss über das Funktionieren rassistischer und sexistischer Theorien und deren tautologisches Erklärungsprinzip. Da das Monster kategoriale und moralische Grenzüberschreitungen markiert, verweist es auf Kontinuitäten und Brüche im Umgang mit A-/Normalität und damit auf die Fragilität der Norm selbst. Damit schreiben wir dem Monster eine ähnliche Leistung zu wie Jacques Derrida, wenn dieser ausführt:

»[...] vor einem Monstrum wird man sich der Norm bewusst, und wenn diese Norm eine Geschichte hat – was zum Beispiel für die diskursiven, philosophischen, soziokulturellen Normen gilt: sie haben eine Geschichte, dann erlaubt jedes Erscheinen von Monstrosität in diesem Bereich eine Analyse der Geschichte der Normen« (Derrida 1998: 390).

Für die feministische Wissenschaftskritik heißt das: Das Monster ermöglicht, die Norm/-alisierung und das Funktionieren des Ausschlusses sichtbar und damit kritisierbar zu machen.

Literatur

- Anthias, Floya/Yuval-Davis, Nira (Hg.) (1989): *Woman-Nation-State*, London: Macmillan.
- Balibar, Etienne (1992): »Gibt es einen ›Neo-Rassismus‹?« In: Etienne Balibar/Immanuel Wallerstein (Hg.), *Rasse – Klasse – Nation: Ambivalente Identitäten*, Bering: Argument, S. 23–38.
- Bartky, Sandra Lee (1988): »Foucault, femininity and the modernisation of patriarchal power«. In: Irene Diamond (Hg.), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, Boston: Northeastern University Press, S. 61–86.
- Braidotti, Rosi (1996): »Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences«. In: dies./Nina Lykke (Hg.), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, London: Zed, S. 135–151.

- Daston, Lorraine (1998): »What Can Be a Scientific Object? Reflections on Monsters and Meteors«. In: *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 52 (2), S. 35–50.
- Daston, Lorraine/Park, Katherine (1998): *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York: Zone Books.
- Dederich, Markus (2007): *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*, Bielefeld: transcript.
- Derrida, Jacques (1998): »Übergänge – vom Trauma zum Versprechen (Interview mit Elisabeth Weber)«. In: ders. (Hg.), *Auslassungspunkte. Gespräche*, Wien: Passagen, S. 377–398.
- Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2001): *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2007): *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fuchs, Brigitte (2003): »Rasse«, »Volk«, Geschlecht. *Anthropologische Diskurse in Österreich 1850–1960*, Frankfurt a. M. u. a.: Campus.
- Galison, Peter/Daston, Lorraine (1992): »The Image of Objectivity«. In: *Representations*, 40 (Autumn), S. 81–128.
- Hahn Rafter, Nicole/Gibson, Mary (2004): »Editor's Introduction«. In: Cesare Lombroso/Guglielmo Ferrero, *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, translated and with a new introduction by Mary Gibson and Nicole Hahn Rafter, Durham und London: Duke University Press, S. 3–34.
- Haraway, Donna (1995): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M. u. a.: Campus.
- Haraway, Donna (1995a): »Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere«. In: dies., *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*, Hamburg: Argument, S. 11–80.
- Haraway, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York: Routledge.
- Jackson, John P./Weidman, Nadine M. (2004): *Race, Racism, and Science. Social Impact and Interaction*, Santa Barbara: ABC-Clío.
- Latour, Bruno (1998): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lombroso, Cesare (2006): *Criminal Man [1876]*, translated and with an introduction by Mary Gibson and Nicole Hahn Rafter, Durham und London: Duke University Press.

- Lombroso, Cesare/Ferrero, Guglielmo (1894): Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf eine Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes, Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vorm. J. F. Richter).
- Lykke, Nina (1996): »Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science«. In: dies./Rosi Braidotti (Hg.), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, London: Zed, S. 13–29.
- McNay, Lois (1992): *Foucault and Feminism. Power, Gender and the Self*, Cambridge: Polity Press.
- Melber, Henning (2000): »Rassismus und eurozentrisches Zivilisationsmodell: Zur Entwicklungsgeschichte des kolonialen Blicks«. In: Nora Räthzel (Hg.), *Theorien über Rassismus*, Hamburg: Argument, S. 131–163.
- Popper, Karl R. (1973): *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Schiebinger, Londa (1995): *Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): »Can the Subaltern Speak?«. In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press, S. 271–313.
- Stoler, Ann Laura (1995): *Race and the Education of Desire. Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham und London: Duke University Press.

**Spot the Monster! Oder:
Über die Unmöglichkeit von Normalität.
Im Kino mit Tod Brownings Film FREAKS
(USA 1932)**

SARAH DELLMANN

In diesem Aufsatz diskutiere ich anhand von Filmstills des Films FREAKS, wie Menschen mit außergewöhnlichen Körpern präsentiert werden. Dabei untersuche ich kinematografische Methoden daraufhin, ob sie diese Körper als Menschen oder als Monster inszenieren und welche Rolle in dieser Inszenierung die Kategorien Norm/Abweichung spielen.¹ In diesem Zusammenhang fällt im Film die Bezeichnung ›Monster‹.

Ausgangspunkt meiner Untersuchung ist zunächst eine semantische Frage: Wieso wird von den diversen zur Verfügung stehenden möglichen Signifikanten zur Bezeichnung einer Person im Film ausgerechnet der des ›Monsters‹ bemüht? Im nächsten Schritt wende ich diese Erkenntnis diskursanalytisch und schaue, welche sozialen und politischen Konsequenzen mit der Verwendung dieser Begrifflichkeit einhergehen. Unter der Kategorie des Monsters wurde im Abendland seit der Antike die (Nicht-)Zugehörigkeit von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern zur Gesellschaft bzw. zur Menschheit verhandelt (siehe hierzu auch den Beitrag von Rosa Costa). Mit der Benennung als ›Monster‹ wurde der Ausschluss aus der Öffentlichkeit und von politischer Teilhabe begründet. In der Betrachtung des 1932 gedrehten Films FREAKS gehe ich davon aus, dass sich dieser Ausschluss mit einer Auffassung von Normalität zu legitimieren sucht, die eine eigentlich auch wertneutral feststellbare Abweichung normativ auflädt: Während Abweichungen in der nun etablierten Hierarchie abgewertet werden, setzt sich Normalität als ›aus sich selbst begründet‹, ›richtig‹ und ›natürlich‹. Dieses Normalitätskonzept wird an seinem eigenen

1 Dank an Timo Jovičić, Franziska Reiche und Sebastian Scheele für Anmerkungen zum Text sowie an Khaled Zouakh für Unterstützung bei der Beschaffung und Bearbeitung der Bilder.

Anspruch gemessen und scheitert an immanenter Kritik: Es wird zu zeigen sein, dass es für sich keine geschlossene Innerlichkeit oder abgrenzbare Identität beanspruchen kann; es ist auf das Monster als Abgrenzungsfolie angewiesen. Das Monster tritt in diesem Spannungsverhältnis gleich doppelt auf: zum einen als – vom Standpunkt der Normalität gedachter – Gegenpol zu Normalität und zum anderen als Strategie, die diese Normalität *aus diesem Verhältnis heraus* angreift. Im nächsten Schritt diskutiere ich ästhetische Strategien für eine Bildpolitik, die sich gegen eine solche ausschließende Normalität wenden ließe, und untersuche den Film FREAKS mittels der entwickelten Kriterien. Dabei wird der Rezeptionskontext des Kinos berücksichtigt. Am Ende wird der Anspruch eines nicht ausschließenden Vorgehens auf die Autorin und ihre Position im Wissenschaftsbetrieb reflektiert.

Der Film FREAKS stellt die Frage, wie Menschen mit außergewöhnlichen Körpern, die im Zirkus als *Freaks* auftreten, benannt werden sollen. Als in diesem Zusammenhang der Begriff des Monsters fällt, wird er von den betroffenen Menschen radikal zurückgewiesen. Er markiert den Wendepunkt im Film, bringt die Ablehnung von Zugehörigkeit und die Aufrechterhaltung von chauvinistischen Privilegien zum Ausdruck, als ihn die sich zur Gruppe der ›Normalen‹ zählende Trapezkünstlerin Cleopatra ausspricht und sich somit über die *Freaks* erhebt. Sein pejorativer Charakter wird von allen wahrgenommen. Als Cleopatra ihre Ablehnung durch die Benennung als Monster offenlegt, wird damit zugleich ihre Intrige aufgedeckt und es gibt kein Zurück mehr zu einem friedlichen Miteinander: Die Worte sind gesagt und nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Im Anschluss an diese Szene beginnt die Racheaktion der *Freaks*, die Cleopatra in ein gackerndes Federvieh transformieren, sie also selbst zum *Freak*/Monster machen wird.

In FREAKS fungiert die Kategorie des Monsters zunächst wie allgemein verbreitet als Kontrapunkt zur Normalität bzw. zur eigenen, sicheren Identität – aber im Unterschied zu klassischen Verwendungen bestärkt sie dieses Identitätsbedürfnis und diese Ordnung nicht, sondern verunsichert. Die Kategorie des Monsters fordert letztere soweit heraus, dass selbst die Norm ein zunehmend schwammiger Begriff wird, unter dem – im Gegensatz zu seinem Anspruch – kaum mehr Konkretes und Abgegrenztes fassbar ist: Über die Verhandlung der Benennung als Monster lassen sich somit Normalitätsdiskurse aufdecken; das Monster lässt in dieser Auseinandersetzung, so meine These, den Begriff der Normalität an sich selbst scheitern.

Zu prüfen wäre, ob das Monströse, das zu Beginn des Filmes scheinbar naheliegend den *Freaks* zugeschrieben (und von ihnen erfolgreich abgewehrt) wird, sich nicht auf einer ganz anderen Ebene wiederfindet, die sich nur erfassen lässt, wenn die Kinosituation berücksichtigt und der Blick des Publikums wahrgenommen wird. Um das zu tun, darf die Analyse des Films nicht wie in den Medien-

wissenschaften üblich auf Narration und Filmsprache beschränkt bleiben; vielmehr ist eine solche um die soziale Praxis des Kinos zu erweitern. So findet sich weniger in den *Inhalten* des Films als vielmehr in der Interaktion des Publikums mit dem Film im Kino etwas Monströses: Weil der Film verweigert, das Monster als Bestätigung des Bestehenden zu setzen; weil er keine klaren Linien zieht und sich weder das Monster noch das ›Normale‹ abgrenzen lassen. So wie das Kinopublikum sich nicht komplett vom Film abgrenzen kann und womöglich verstört den Saal verlässt, weil eine Bestätigung hegemonialer Identitäten ausblieb. Diese Verunsicherung kann nur geschehen, weil das Kino ein Ort ist, an dem sich schaulustig den allgemein als ›unheimlich‹ verschrienen Elementen und dem Monster genähert werden kann. Der Filminhalt und die Rezeptionsweise sind in diesem Prozess also zusammenzudenken.

Im Rahmen des herrschenden Normalitätsverständnisses wird implizit davon ausgegangen, dass Rezipient(inn)en von Kulturprodukten nicht behindert sind. Da ich die Interaktionsprozesse zwischen Film und Publikum durch die Normalitäts›brille‹ betrachte, ist es wichtig anzumerken, dass ich die Rezeptionsbeschreibungen von einer nicht-behinderten Position formuliere. Dass der Film z. B. von Menschen mit Behinderung anders gesehen wird, ist sehr wahrscheinlich. Wenn ich im Folgenden von ›wir‹ rede, meine ich das sich als nichtbehindert erlebende und derart wahrgenommene Publikum, dem ich selbst angehöre. Die Beschränkung auf diese Sichtweise scheint mir gerechtfertigt, um Normalitätsdiskurse und -strategien zu untersuchen, was das Anliegen meines Artikels ist.

Die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann beschreibt das Kino als Ort »öffentlicher Intimität«, in dem eine »Emanzipation von der Vormundschaft der Wissenschaft über unsere sinnlichen, intellektuellen Fähigkeiten und die Möglichkeiten unserer leiblichen, leidenschaftlichen Wirklichkeit« (Schlüpmann 2004) gelingen kann. Und weiter:

»So wie ich einerseits aus der Kindheit die Angst vor dem dunklen Raum, der Präsenz einer diffusen Masse, beim Betreten des Kinos erinnere, so gegenwärtig ist mir andererseits immer noch die spätere unerhörte Erfahrung, verloren, verstört, zutiefst ermattet und verunsichert ins Kino zu gehen, um es ›neu geboren‹, mit großem Wohlgefühl und wiedergefundener Lust zu verlassen.« (Ebd.)

Kino wird hier als Ort beschrieben, in welchem der von der traditionellen abendländischen Philosophie oft als abgespalten proklamierte Körper wieder eine Rolle spielt und Erkenntnisprozesse möglich sind, die mit der erlebten Wirklichkeit zu tun haben. Gerade das Diffuse am nicht abschließend definierten Raum und die materielle, über rein geistige, intellektuelle Erkenntnis hinausgehende körperliche Erfahrung des Publikums, welche es beim Schaudern und Mitfiebern

macht, scheinen mir für eine Auseinandersetzung mit dem Monströsen vielversprechend.

Hier sollte der Form des Sichtbar-Machens und Sichtbar-Werdens besondere Aufmerksamkeit zukommen: Die Einstellungen der Kamera und die Kadrierung tragen wesentlich dazu bei, dem Publikum Interesse, Ablehnung oder Anerkennung in der Rezeption nahezulegen und es zu Grenzüberschreitungen zu verführen.

Vorhang auf: Der Film

FREAKS wird als langer Flashback erzählt: Beginnend mit dem Zirkusschreier, der dem sensationslustigen Jahrmarktpublikum die alles Gesehene übersteigende Sensation präsentieren wird: »She was once known as the peacock of the air ...«

Mit der zweiten Szene beginnt die Erzählung in der Vergangenheit: Man sieht die Artistin Cleopatra am Trapez. Neben Artist(inn)en leben und arbeiten in diesem Zirkus auch Menschen mit diversen körperlichen Anomalien, die Freaks.² In diesem Zirkus-Setting wird ein recht konventionelles Melodrama erzählt: Hans, eigentlich verlobt mit Frieda, verliebt sich in Cleopatra. Cleopatra, die mit Herkules zusammen ist, findet heraus, dass Hans ein großes Vermögen besitzt, und beschließt, Hans zu heiraten und dann mit Herkules' Hilfe zu vergiften, um an sein Erbe zu kommen. Friedas Warnungen und Hinweise, dass Cleopatra sich weiterhin mit Herkules zum Stelldichein trafe und Hans nicht liebe, helfen nichts; Hans und Cleopatra heiraten. Hans erfährt von Cleopatras und Herkules' Hinterhalt und rächt sich mit der Hilfe seiner Freundinnen und Freunde.

Das Ungewöhnliche und Irritierende des Films sind die Körper der Personen: Hans und Frieda sind Kleinwüchsige, Cleopatra und Herkules »große Menschen«; im gesamten Film kommen Menschen vor, die mit verschiedensten Körpern geboren wurden. Auch auf der Ebene der Handlung gibt es keinen »guten Charakter«, keine Held(inn)enfigur, sodass das Hinsehen der Zuschauenden ständig durch Unkonventionelles irritiert und Identifikation erschwert wird.

-
- 2 Ich verwende den Begriff »Freaks« und nicht eine seiner Umschreibungen, da in diesem Begriff die Abwesenheit jeglicher bekannten Kategorie der Identität deutlich wird. Er erinnert zudem an die Gewalt, die dem Begriff innewohnt, ehe er von Außenseiter(inne)n angeeignet wurde: Die Beschreibung einer Person als *Freak* im Zirkus erlaubt dem/der zahlenden Besucher/-in, sich einem kuriosen Objekt zu nähern. Die Bezeichnung *Freak* thematisiert das Verhältnis zwischen einer Person, deren Abweichung von der Norm zur Unterhaltung anderer ausgenutzt wird, und der Person, die sich dadurch unterhalten lässt – ohne dies zu beschönigen. So unterstreicht dieser Begriff die Konstruktion des *Freaks* als Position bzw. als soziales Verhältnis, nicht als Definition eines bestimmten Körpers »an sich«. Vgl. dazu Bogdan (1988) sowie Adams (2001).

Das Monster im Blick des Publikums: im Kino

Man geht und ging nicht in den Zirkus oder ins Kino, um das Normale, sondern um das Andere und Spektakuläre zu sehen. Als Filmschauende werden wir im Gegensatz zu den Besucher(inne)n der Zirkusattraktion in der Anfangsszene langsam an die *Freaks* herangeführt: Noch bevor der/die Zuschauende die ersten *Freaks* sieht, sagt der verstörte Parkwächter, der die *Freaks* beim Spielen entdeckt, dass diese ›abartigen Kreaturen‹ einzuschließen seien (»One should lock them up«), und schlägt somit das Wegsperrn der Abweichung vor, während die Zirkusmutter Madame Tetrallini die christliche Nächstenliebe als Argument bringt (»God looks on all of his children«) – eine Aufnahme damaliger Diskussionen aus Medizin und Ethik.



Abbildung 1: Eine Frau ohne Arme beim Abendessen



Abbildung 2: Randan zündet sich eine Zigarette an

Zunächst werden die *Freaks* als kindliche, verspielte, leicht debile Gruppe, die man zu schützen hat, eingeführt – der Film beginnt mit einem typischen, karitativen *ableist*-Blick auf Behinderung.³ Nach und nach werden die *Freaks* als selbstständige Erwachsene mit einem Alltags- und im nächsten Schritt mit einem Sexualleben gezeigt: Eine Frau ohne Arme näht ihr Kleid, die andere Frau ohne Arme isst mit ihrem Freund zu Abend. Frieda sieht man beim Wäscheaufhängen und Tratschen mit ihrer Nachbarin Venus, der Seehund-Dompteurin.

Später bekommt die bärtige Frau ein Kind und der Skelett-Mann ist der Vater; der/die Hermaphrodit/-in Joseph/Josephine verliebt sich mit der weiblichen Hälfte in Herkules; Randan, der menschliche Torso, zündet sich eine Zigarette an; die siamesischen Zwillinge empfangen abwechselnd ihren jeweiligen Liebhaber. Die *Freaks* heiraten, bekommen Kinder und lassen sich scheiden. Sie gehören – auch im juristischen Sinne – dem Bereich der Normalität an.

3 *Ableism* bezeichnet die intendierte wie nicht intendierte Diskriminierung von Menschen mit Behinderung durch Menschen ohne Behinderung. Dies kann sich z. B. in Ignoranz gegenüber den Bedürfnissen von Menschen mit Behinderung, Chauvinismus oder Abwehr ausdrücken.

Am Ende des Films werden die *Freaks* zu einer Gruppe mit spezifischen Regeln und Gesetzen, die sogar den ›normalen‹ Menschen übermächtig ist, da Cleopatra sich ihrer Racheaktion nicht entziehen kann. Meine Rückfragen an Zuschauer/-innen ergaben, dass man sich als Zuschauer/-in immer weiter einnehmen lässt; der Großteil der Befragten war während des Schauens sogar mit der Rache einverstanden und wurde so zum/zur Komplizen/-in der *Freaks*, womit sie sich zugleich vom Film dazu verleiten ließen, die eigene Identität ins Wanken zu bringen. Diese Verunsicherung ist eine notwendige Bedingung für einen anderen, nichtnormativen Blick auf außergewöhnliche Körper und ihre Möglichkeiten. FREAKS bringt unsere Gewissheiten durcheinander, indem diese nicht im Distanz wahren, mitleidvollen Blick aufgehen, sondern als gleichberechtigte Menschen mit denselben Sorgen und Wünschen eingeführt werden, wie alle Menschen sie kennen: Die Behinderung ist nicht die einzige – vielleicht nicht einmal die gewichtigste – Eigenschaft, die die jeweiligen Charaktere ausmacht.

Dennoch stellt der Begriff des Monsters ein zentrales Problem dar: Wenn der Film sich zunächst unkritisch gegenüber der Tatsache verhält, dass Menschen mit außergewöhnlichen Körpern im Jahrmarkt als Attraktion ausgestellt wurden – kann man ihn dann für ein kritisches Projekt gebrauchen, ohne Repräsentationen zu affirmieren, die Menschen mit Behinderung die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben verweigern? Was wären Kriterien für die Repräsentation von Menschen mit Behinderung?

Vorschläge für eine andere Bildpolitik

»The history of disabled people in the Western world is in part the history of being on display, of being visually conspicuous while politically and socially erased.« (Garland-Thomson 2002: 56)

So beginnt die Literaturprofessorin und *disability-studies*-Pionierin Rosemarie Garland-Thomson ihren Aufsatz *The politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography*.

»Staring registers the perception of difference and gives meaning to impairment by marking it as aberrant [...] staring thus creates disability as a state of absolute difference rather than simply one more variation in human form.« (Ebd.: 56 f.)

In der von ihr vorgestellten Taxonomie unterscheidet sie vier ›visual rhetorics‹ von Behinderung: Das Wunder, die ›rhetorics‹ des Sentimentalen, des Exotischen und des Realismus. Sie kommt zum Schluss:

»None of these rhetorical modes operates in the service of the actual disabled people, however. Indeed, almost all of them appropriate the disabled body for

the purposes of constructing, instructing, or assuring some aspect of a putatively nondisabled viewer.« (Ebd.: 59)

Allen gängigen Repräsentationsformen sei gemein, dass diese die Differenz von Menschen mit und ohne Behinderung (re-)etablieren und erstere sozial und politisch ausschließen.

Eine körperliche Behinderung als Wunder zu beschreiben stelle den ältesten Repräsentationsmodus dar; in der Moderne werde diese Strategie säkularisiert und der Mensch zum ›Supercrip‹ stereotypisiert, der ›trotz Behinderung den Mut nicht verliere‹ und sich nicht dem karitativen Mitleids-Blick subsumieren lasse. Manche seien in der Lage, Dinge zu tun, die nichtbehinderte Menschen nicht können (z. B. ohne Arme arbeiten, mit den Füßen nähen usw.).

»By making the disabled figure exceptional rather than ordinary, the wondrous can estrange viewer from viewed and attenuate the correspondence that equality requires.« (Ebd.: 61)

In der sentimental Variante werden Menschen mit Behinderung als sympathische, hilfsbedürftige und zu bedauernde Objekte dargestellt, Behinderung werde als ein zu lösendes Problem begriffen. Dies verweigere eine gleichberechtigte Teilhabe am gesellschaftlichen Leben ebenso wie die dritte Variante, die des Exotischen: Diese präsentiere »[...] disabled figures as alien, distant, often sensationalized, eroticized, or entertaining in their difference« (ebd.: 65). Menschen mit Behinderung werden hier in den visuellen Termini von ›wilden Männern und Völkern‹ beschrieben und so zu einer anderen Spezies. Die vierte Strategie repräsentiere Menschen mit Behinderung so, ›als ob‹ sie keine Behinderung hätten, und rücke die/den Fotografierte/-n und die/den Betrachtende/-n näher zusammen – um den Preis, die (körperliche) Differenz gar nicht mehr zu thematisieren. Oftmals bediene dieses Schema utilitaristische Argumente, etwa indem angeführt wird, dass eine Behinderung gar nicht so schlimm sei, weil ›die doch arbeiten können und so etwas für die Gesellschaft leisten‹.

Eine Bildsprache, die Behinderung als eine Variante menschlicher Erfahrungs- und Lebensweise anerkennt und Menschen mit Behinderung ein Angebot macht, sich selbst als Teil der Öffentlichkeit (*public sphere*) zu sehen, anstatt als unberührbare und unsichtbare Klasse begriffen zu werden, stehe noch aus (vgl. ebd.: 72). Es müsse, so Garland-Thomson weiter, eine Bildsprache gefunden werden, in der die Aktivitäten von Menschen mit Behinderung weder als ›übermenschlich‹ gelten noch als ›Überwindung‹ ihrer Behinderung gelesen werden.⁴ Alle von ihr untersuchten Bilder in populären Magazinen

4 Gerade einmal ein Beispiel einer Porträtaufnahme aus dem politischen Kontext führt sie als gelungen an, sie scheint keines aus der Populärkultur gefunden zu haben.

seien für einen Kampf um Gleichberechtigung nicht brauchbar. Sie bestätigten vielmehr ein System, das Menschen mit Behinderung aus der allgemeinen Erfahrungswelt ausschlieÙe:

»[A]ll representations have social and political consequences. Understanding how images create or dispel disability as a system of exclusions and prejudices is a move toward the process of dismantling the institutional, attitudinal, legislative, economic, and architectural barriers that keep people with disabilities from full participation in society.« (Ebd.: 75)

Ich möchte nun die visuelle Bildsprache des Filmes *FREAKS* an dem Anspruch Garland-Thomsons messen. Die Narration und weitere filmische Elemente werde ich deshalb nicht weiter berücksichtigen.⁵ Zweifelsohne ist der Film *FREAKS* nicht frei von den visuellen Modi, die Garland-Thomson ausmacht. Insbesondere Bildtraditionen, die sie dem ›Wunder‹ und dem ›Exotischen‹ zuschreibt, werden in *FREAKS* benutzt, um Sensationelles zu zeigen. Nun liegt dies teilweise im Prinzip des Kinos begründet, das stets (auch) der Unterhaltung diene. Bemerkenswert ist allerdings, dass nicht nur die *Freaks*, sondern auch die ›normalen Menschen‹ des Zirkus im Modus der Sensation präsentiert werden. Ist die Präsentation des Sensationellen, wie Garland-Thomson sie beschreibt, auch in *FREAKS* einseitiges Verhältnis? Wer amüsiert sich wie und auf wessen Kosten? Wie viel Sensationslust und Monströses liegt im Blick des Publikums und wie viel in der filmischen Inszenierung des Körpers? Und werden außergewöhnliche Körper anders als ›normale‹ inszeniert oder gibt es eine Art ›Gleichheit in der Inszenierung als Sensation‹?

Inszenierungsanalyse: Wo ist das Monster?

Meine These lautet, dass die Kameraführung den *Freaks* eine gleichberechtigte Bildwertigkeit mit den anderen Artist(inn)en zukommen lässt und so die Trennung von ›Normal‹/ *Freak* bzw. Menschen mit/ohne Behinderung unterlaufen wird. Die Auflösung der Norm wird durch filmische Elemente hervorgebracht, insbesondere durch die Position der Kamera.

Die Kamera ist stets auf der Höhe der *Freaks*, sie werden weder von oben herab noch im Schnitt/Gegenschnitt gefilmt, was eine Gleichheit sowohl mit dem Blick des Zuschauers/der Zuschauerin herstellt als auch die Höhe der *Freaks* als Norm im Film einsetzt.

5 Eine ausführlichere Diskussion des Filmes und seiner Motive findet sich in Dellmann (2009).



Abbildung 3: Venus mit Frieda

Die Kamera schneidet keine Ausschnitte aus den Körpern heraus; es gibt keine Großaufnahmen und Close-ups, die Protagonist(inn)en werden fast ausschließlich in Gänze gezeigt. Allerhöchstens werden in einer Aufnahme die Beine der ›Normalen‹ etwas abgeschnitten. Die *Freaks* werden – ohne Tricks und ohne dass die Kamera etwas zu kaschieren sucht – in einem annähernd dokumentarischen Stil gefilmt.



Abbildung 4: Johnny Eck



Abbildung 5: Johnny Eck mit Herkules und Cleopatra

Die meisten Einstellungen sind Frontalansichten, besonders zur Kadrierung der ›Showeinlagen‹. Die Frontalansicht ist auch die Einstellung, die im frühen Kino zum Zeigen der Attraktionen genutzt wurde, und ebenfalls der Blick, welcher der Position der Zuschauenden im Kino und im Zirkus entspricht. Es ist eine Kamera, die dem Voyeurismus des Publikums, dem Sehen-Wollen Rechnung trägt, ohne beim Zeigen des Spektakels dessen Eigenständigkeit zu zerstören; es reduziert dieses nicht auf ein bloßes Gesehen-Werden; es zeigt die Sensation vom Standpunkt der Stauenden.

An diesem Punkt ist die Kritik Garland-Thomsons am ›Supercrip‹ zutreffend, Kino und Zirkus sind jedoch Orte, die zum Amüsement aufgesucht werden, und auch die ›normalen‹ Artist(inn)en werden mit ihren besonderen Fähigkeiten inszeniert, um bestaunt zu werden. Neben Cleopatra, wie in dem weiter unten gezeigten Filmstill von ihr am Trapez deutlich wird, werden auch andere Charaktere als Sensation präsentiert.



Abbildung 6: Schwertschlucker Abbildung 7: Cleopatra am Trapez

Dieses Staunen provoziert der Film beim Publikum also gegenüber allen Charakteren und lässt es sich über etwas Unerhörtes, Unbekanntes, Unbegreifliches wundern. Und liegt in dieser Neu- und Blickgier des Jahrmarkts- und Kinopublikums nicht jenes monströse Verlangen, das Menschen zu Unterhaltungsobjekten macht?

Ich möchte die Normauflösung am Beispiel der Inszenierung von Größe zeigen: Größe wird in FREAKS von Anfang an als Relation, nicht als normativer Bezugspunkt beschrieben.



Abbildung 8: Frieda mit Pony

Im Verhältnis zum Pony wirkt Frieda nicht besonders klein. Hans spricht von Cleopatra als »big woman«, obwohl Cleopatra der Norm entspricht und keineswegs besonders groß ist. In Hans' Wohnwagen ist alles so eingerichtet, dass er bequem darin leben kann. Immer, wenn sich Cleopatra darin aufrichtet, kommt sie an den Rand des Kamera-Ausschnitts. Sie ist einfach *zu groß für diese Umgebung*, was eine beachtliche Verschiebung des Verständnisses von Norm ist.

Ebenso erscheint Phrosos Kopf in seinem Kostüm als klein, während der Kopf der ihm ins Ohr flüsternden Schlitze im Verhältnis zu seiner Kleidung nicht klein, sondern verhältnismäßig wirkt. »Bodies should be measured in relation to their environment«, schlägt Rachel Adams deshalb vor. »FREAKS makes adjustments in scale to meet the needs of its diminutive characters without providing a normative point of reference« (Adams 2001: 69).



Abbildung 9: Cleopatra in Friedas Wohnwagen



Abbildung 10: Schlütze und Phroso

Mit diesem relationalen Verständnis von ›Normalität‹ und ›Körper‹ fehlt die absolut gültige Kategorie, von der sich ›das Andere/Monströse‹ abgrenzen ließe. Somit verschiebt FREAKS die Bedeutung des Monströsen von ›dem Anderen‹ zu dem ›nicht klar Abgrenzbaren‹. Das Monströse ist nicht im Außerhalb zu finden, sondern ist die Auflösung der Grenzen – es bricht somit in unsere Welt herein und wird Teil von ihr und uns. Der Filmkritiker Jean-Pierre Oudart verhandelt diese Grenzüberschreitungen und Vermischungen in FREAKS. Der Film bringe langsam die Grenzen zum Schwinden und lasse dadurch jegliche Klarheit verlieren – sowohl auf der Ebene der Gattung (Monster/Mensch)⁶ als auch auf der Ebene des Geschlechts (männlich/weiblich). Da sich der/die Zuschauende zu Beginn auf die Monster einlasse, werde er/sie im weiteren Verlauf des Filmes immer tiefer verstrickt und erlebe einen Identitätsverlust, welcher der Inversion der Positionen geschuldet sei. Das große Unbehagen rühre daher, dass die Idee des Monströsen, die zu Beginn eingeführt werde, von Browning nach und nach dekonstruiert werde, indem die Kriterien für das Monströse durch einen ständigen Wechsel der Perspektiven auf das Monströse nach und nach verschwänden:

»Au mesure que le film progresse, la frontière du monstrueux, de l'anormal s'efface, se rétracte ... Les distances s'abolissent, s'exaspèrent. Les positions s'inversent: La monstruosité s'humanise, l'humanité s'animalise, et cède à l'attrait du fantastique.« (Oudart 1969: 57)

Ebenso wird die Geschlechterordnung in FREAKS zu einer Geschlechterunordnung: Die bärtige Frau ist eine Verkehrung von Geschlecht und Attribut, Roscoe tritt im Zirkus als römische Frau auf, der Film zeigt, wie er sich vor seinem Wagen umzieht und dabei sein Kleid ablegt und seinen BH auszieht. Joseph/Josephine als Hermaphrodit/-in

6 Oudart verwendet in seinem Aufsatz das Begriffspaar *homme/monstre* und grenzt so die als Monster bezeichneten *Freaks* von der Menschheit ab, ohne diese Setzung zu problematisieren.

ist gleich beide Geschlechter in einem und dementsprechend weder das eine noch das andere. Phroso und Joseph/Josephine sind die einzigen, die wir mit Schminke hantieren sehen. Venus' Wagen ist ausschließlich mit Pin-up-Plakaten von Frauen dekoriert.

Die Beziehungen zwischen den Akteur(inn)en verschieben sich und werden dabei zunehmend uneindeutig. Wie normal sind die *Freaks* und wie freakig die ›Normalen‹? Es ist unklar, wo die Grenze verläuft; die Spannung, die in dieser Verunsicherung liegt, macht Lust zu schauen, wohin sie eine/-n führt.

Eine Figur, welche die Unterscheidbarkeit von Selbst/Anderem einreißt, ist Joseph/Josephine. Roscoe sagt zu Herkules: »I think, she likes you, but he doesn't«. Die Liebhaber der siamesischen Zwillinge laden sich gegenseitig ein, doch einmal beieinander vorbeizuschauen.



Abbildung 11: Die siamesischen Zwillinge mit ihren Liebhabern



Abbildung 12: Roscoe und Herkules nach der Show, rechts: Joseph/Josephine

Dieser Umgang bleibt nicht innerhalb des Films, sondern bezieht die Zuschauer/-innen ein. In einer Szene, die vermutlich nach der Hochzeitsnacht spielt, knöpft Roscoe das Kleid der siamesischen Zwillinge zu. In diesem Moment ruht sein Blick auf der Stelle, an der ein Körper mit einem anderen eins geworden ist, und weitet die Praxis der sexuellen Begierde – ›eins zu werden‹ – auf Körperregionen jenseits der Genitalien aus.

In *FREAKS* sind jede Menge sexuelle Anspielungen und Möglichkeiten enthalten. Der nicht genormte Körper, so Rachel Adams, eröffne erotische Möglichkeiten, die für andere, für das Kino typischere Charaktere undenkbar wären. Sie treten auf, wenn konventionelle, sexuelle Arrangements keine Option darstellen.

»Within the community of *freaks*, the heterosexual couple is not the dominant social configuration, but one of many varied expressions of desire and intimacy.« (Adams 2001: 72)

Adams kommt mit ihrer Formulierung ›but one of many varied expressions‹ der Forderung Garland-Thomsons recht nahe, die Behin-

derung als eine mögliche menschliche Lebens- und Existenzweise zu verstehen. Nicht die *Verweigerung* des Individuums, sondern die *Unmöglichkeit*, ›Normalität‹ zu leben, eröffnen oder erzwingen andere Möglichkeiten; das Leben mit körperlichen Einschränkungen oder Herausforderungen ist nicht Quelle von Scham, sondern eine Frage der Körperpraxis.

Das Monster ist nicht die Differenz, sondern löst sie auf

FREAKS zeigt auf, dass es unmöglich ist, einen absoluten Standpunkt einzunehmen, der aber notwendig wäre, um Normalität zu definieren. Dies führt letztlich dazu, dass Normalität selbst ebenso wie ihr Nebenprodukt, der *Freak*, als etwas Unnatürliches entlarvt werden. Mit dieser Ansage eröffnet der Film die Möglichkeit, über Binaritäten hinauszublicken und sich etwas Neues vorzustellen. Dabei arbeitet der in FREAKS eingeführte Blick nicht restriktiv, im Gegenteil: Das Verwirrende liegt im Zeigen. Er fängt so viel Ausgeschlossenes ein, dass er Orientierung, Abstraktion und Identität verhindert, uns überfordert, über die bekannten Kategorien hinausgeht – uns zum Verlassen der Norm auffordert und so die Betrachtenden selbst zum Monster macht. Und dann passiert es: Der Film schaut auf das Publikum im Kino und wir fühlen uns ertappt, werden angeschaut und auf uns selbst zurückgeworfen.

Das Monster als Strategie

Anders als Garland-Thomson fordert der Film nicht, den *Freaks* die Teilhabe am sozialen und politischen Leben zu ermöglichen und ihnen Unabhängigkeit, Wahlfreiheit und Anerkennung zuzusichern – zu dem Preis, weiterhin eine Ordnung aufrechtzuerhalten, die immer weiter Ausschlussmechanismen produziert. FREAKS subvertiert eine solche Ordnung. Es geht nicht um Teilnahme an Normalität, sondern um ihre Zerstörung: FREAKS etabliert eine totale Differenz statt einer totalitären Egalität.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Ich halte dies nicht für radikaler oder besser als Garland-Thomsons politische Forderung nach gleichberechtigter Teilhabe; nur folgt ein Film einer anderen Logik als eine realpolitische Intervention. Als Filmwissenschaftlerin ist mir daran gelegen, Ästhetik als Disziplin zur Zerstörung herrschaftsbeladener Narrative einzusetzen, um andere Perspektiven auf Gesellschaft zu entwickeln. Letztlich sind beide Ansätze nur zusammen erfolgreich: mit der politisch motivierten Perspektive unterdrückende Bildsprä-

chen zu analysieren sowie materielle Verbesserungen der Lebensbedingungen zu erstreiten und mit der Ästhetik andere Vorstellungen von Leben und eine Utopie zu entwickeln. Oder anders gesagt: Während Garland-Thomson den politischen Anspruch vertritt, Menschen mit Behinderung als Teil von Normalität anzuerkennen, leistet FREAKS die Antithese, indem er die ›normalen‹ Menschen, die Menschen ohne Behinderung, zu *Freaks* macht – am Ende des Films sogar körperlich.

Beiden Ansätzen ist gemein, dass sich mit ihnen der Status eines ›nichtbehinderten‹ bzw. ›normalen‹ Menschen als soziale Konstruktion begreifen lässt und dass sie darauf zielen, diese Unterscheidung zu unterlaufen. Sie ergänzen sich und zeigen, dass sich Normalität, Identitäten und Kategorisierungen von zwei Seiten angreifen lassen: vom Punkt der Anerkennung als Teil von materialer Realität und vom Punkt der grundlegenden Zurückweisung des von Partizipation ausschließenden und somit undemokratischen⁷ Gesamtzusammenhangs ›Normalität‹.

Der Umgang mit Abweichung ist ein durchaus aktuelles Thema in einer Gesellschaft, die das Unnormale, Andere und Monströse verdrängt, institutionalisiert und einschließt (Krankenhäuser, psychiatrische Kliniken, Sonderschulen ...). In Zeiten von Pränataldiagnostik, Schönheitschirurgie und Operationen an Kindern, die mit uneindeutigen Geschlechtsteilen geboren werden, könnte man mit FREAKS fragen, ob das Leben mit einem nicht genormten Körper in einer Gesellschaft ohne Normalitätsbegriff angenehmer sein könnte (im übrigen auch für die ›Jetzt-schon-Normalen‹, von denen dann der Zwang permanenter Selbstnormalisierung ablassen würde).

Lange vor der Entstehung der *gender*, *queer* und der *disability studies* bietet FREAKS Anknüpfungspunkte für eine radikale Zurückweisung der Normalität ohne Verzicht auf eine lustvolle Existenz. Der Film subvertiert binäre Zuschreibungen und ermöglicht dadurch Blicke, in denen Normalität kein Bezugspunkt mehr ist. Seine Radikalität besteht darin, jeden Versuch identitätsstiftender Verallgemeinerung an der Inkongruenz solcher Ideen mit der Materialität scheitern zu lassen: Recht bekommt der Körper mit seinen (jeweils spezifischen) Bedürfnissen. Auch den Zuschauenden verweigert der Film einen Rückzug in die vermeintlich ›normale‹, heile Welt, er liefert kein Angebot, sich ungebrochen zurückziehen zu können, sondern konfrontiert mit dem Gezeigten. Das Kino kann uns dabei helfen, mit dem Monster und seinen monströsen Strategien an das Ausgeschlossene zu erinnern und dieser Welt, die sich anmaßt zu sagen, dass sie alles ist, was möglich sei, den Spiegel ihrer eigenen Geschichtlichkeit und der verlorenen Möglichkeiten vorzuhalten.

7 Zum Demokratiebegriff vgl. Jürgen Habermas (1998: 662–664; sowie 1996: bes. 277–293).

Was heißt das für die Wissenschaft?

Wird ein bestimmtes Erkenntnisinteresse zu einer Haltung, die sich über die Vielfältigkeit der Wirklichkeiten hinwegsetzt, entgeht dem/der Forschenden ein gehöriger Teil des Lebens. Jede Festlegung von Normen wird einen Teil der Realität ausschließen. Umgekehrt kann sich die Realität nicht der Norm unterwerfen, da sie immer wieder neue Kategorien aufstellt. Über das Monster und über das Kino lassen sich, so denke ich, diese Normen in kritischer Absicht untersuchen und Ansatzpunkte für eine Herrschaftskritik sowohl in der Wissenschaft als auch in ihren Repräsentationsansprüchen und -modalitäten finden. Es liegt nun an uns, sich diesen zunächst unheimlichen Körpern anzunähern und sie im Rahmen eines gesellschaftskritischen Projekts aufzunehmen, in dem das Monster vielleicht nicht verschwunden ist, das aber diesen Begriff nicht aufkommen lässt, weil alle Menschen mit und ohne Behinderung, Menschen aller Körperformen in ihrer Besonderheit und mit ihren unterschiedlichen Bedürfnissen und Interessen gleichberechtigt aufgenommen werden.

Film

FREAKS. (USA 1932), s/w, Ton, 7 Rollen, 69', Regie: Tod Browning, Metro-Goldwyn-Mayer Corporation.

Literatur

Adams, Rachel (2001): *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Bogdan, Robert (1988): *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Dellmann, Sarah (2009): *Widerspenstige Körper. Körper, Kino und Subversion in Tod Brownings FREAKS und Filmen mit Lon Chaney*, Marburg: Schüren.

Garland-Thomson, Rosemarie (2002): »The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography«. In: dies./Sharon L. Snyder/Brenda Jo Brueggemann (Hg.), *Disability Studies, Enabling the Humanities*, New York: The Modern Language Association of America, S. 56–75.

Habermas, Jürgen (1996): *Die Einbeziehung des Anderen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Habermas, Jürgen (1998): Faktizität und Geltung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Oudart, Jean-Pierre (1969): »Humain, trop humain«. In: Cahiers du Cinéma, Nr. 210, März, S. 57.
- Schlüpmann, Heide (2004): »Filmwissenschaft als Kinowissenschaft«. In: Nach dem Film, Nr. 5 (Onlinemagazin): www.nachdemfilm.de/no5/slu02dts.html (letzter Zugriff 22.05.2009).

Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik

LUKAS GERMANN

Monster – Fabelwesen, Ungeheuer, Scheusale – haben im Film und seiner Geschichte eine lange Tradition. Einige davon wie King Kong, Godzilla, Frankenstein oder in der jüngeren Vergangenheit Hannibal Lecter sind zu regelrechten Ikonen des kommerziellen Kinos geworden. Nicht von ihnen soll in diesem Beitrag die Rede sein. Was mich im Folgenden interessiert, sind nicht die Monster der Filmgeschichte, sondern das Monströse in der Wirkung filmischer Bilder. Damit meine ich die Eigenschaft des Films, empörend, skandalös, verstörend sein zu können, die ihn wie keine andere Kunstgattung auszeichnet und ihm die Aufmerksamkeit der Sittenwächter und Zensoren ebenso sichert wie eine ungebrochen große Faszination. Das Monströse ist in meinem Beitrag nicht Analysekategorie, sondern Untersuchungsgegenstand.

Dabei ist zunächst die Feststellung zu treffen, dass das filmische Monster selbst wenig monströs ist. An sich sind die klassischen Filmmonster zumindest heute kaum mehr für Skandale gut. Niemand empört sich mehr über sie, und ungeheuerlich ist allenfalls ihr Ausmaß, nicht aber ihre filmische Präsenz als solche, die im Gegenteil strikt den Konventionen und Normen folgt, welche die Produktionen des Mainstreamkinos leiten.

Man kann sich sogar die Frage stellen, ob Filmmonster überhaupt einmal als verstörend wahrgenommen worden sind. Schon die amerikanischen Zensoren der 1930er Jahre haben jedenfalls bei der Vorpremiere des ursprünglichen King-Kong-Films nicht den Riesenaffen als solchen beanstandet, sondern vor allem zwei Szenen: in einer entkleidet King Kong die Schauspielerin Fay Wray und in einer anderen trampelt er in einem Eingeborenendorf Menschen nieder. Nicht das Monster, sondern seine Taten, nicht die zu filmischem Leben erwachte fantastische Kreatur, sondern die allzu realistische Darstellung von nackter Haut einerseits und von Gewalt andererseits waren es, vor denen man die Zuschauer/-innen glaubte schützen zu müssen.

Nicht in der Erscheinung des Monsters also liegt das Monströse im Film, sondern dieses betrifft eine bestimmte Wirkungsweise

filmischer Bilder: Sie wirken schockierend, gerade weil sie in sich Wirklichkeit zu beherbergen scheinen. Berichte aus der Anfangszeit des Mediums zeigen, wie Filmbilder auf viele Zuschauer/-innen als Schocks wirkten, indem sie wider besseres Wissen mit der empirischen Wirklichkeit identifiziert wurden. Als der dampfende Zug in dem kurzen Lumière-Streifen *L'arrivée du train à la Ciotat* – einem der ersten Filme überhaupt – auf der Leinwand in den Bahnhof einfuhr, seien beim Publikum tumultartige Szenen zu beobachten gewesen:

»Obwohl er gemächlich zum Halten kam und allen Zuschauern ein vertrauter Anblick war, rief Lumières Zug den Eindruck hervor, als stürze er aus dem Bild heraus. Wäre etwas Zeit zum Nachdenken gewesen, dann hätten die Zuschauer mit ein wenig Überlegung ihre Würde wahren können. So, wie es geschah, hatten sie kaum Zeit, sich zu ducken. Zeitgenössischen Berichten zufolge schrien einige Damen auf, andere fielen in Ohnmacht. Und Lumières Zug war nicht der einzige Film, der Aufregung hervorrief.« (Brownlow 1997: 26)

Angesichts solcher Szenen ist es nicht verwunderlich, dass auch sogleich besorgte Sittenwächter zur Stelle waren, die dem Kino zu Leibe rücken wollten. Im Jahr 1913 empörte sich etwa der konservative Kunsttheoretiker Konrad Lange:

»Die Pseudokunst des Kinematographen [...] muss notwendig Handlungen auslösen, eben weil sie nicht Kunst, sondern Wirklichkeit, raffiniert vorgeführte Wirklichkeit ist. [...] Ein Mordfilm oder ein sexueller Film [...] ist in den meisten Fällen nicht einmal künstlerisch eingekleidet, muss also mit der brutalen Kraft der Wirklichkeit auf erregbare Menschen, besonders Kinder und Ungebildete wirken.« (Lange 2004: 85)

An die Wirkungsweise filmischer Bilder als solcher haben wir uns heute prinzipiell gewöhnt. Niemand von uns springt mehr auf, wenn ihm ein Zug im Filmbild entgegenkommt, und die kulturkonservative Verdammung des Films überhaupt, wie der Text von Lange sie zeigt, gehört mehr oder weniger der Vergangenheit an, auch wenn sich zuweilen noch ähnliche Argumentationsmuster bei den heutigen Verfechter(inne)n von Verboten von Gewaltfilmen und sogenannten Killerspielen finden.

Doch vollständig haben filmische Bilder ihr verstörendes Potenzial keineswegs verloren und immer noch ist es der filmische Realismus, in dem dieses Potenzial sich aktualisiert. Was uns an Filmen schockieren kann, ist nach wie vor die in ihren Bildern präsente Wirklichkeit. Es ist der Schock des Realen, den Filmbilder austeilten, welcher nach wie vor monströs – überwältigend, skandalös – wirkt. Wir scheinen denselben aber nur mehr zu erfahren, wo die Filmbilder auch inhaltlich schockierend sind, wo wir mit Erscheinungsformen von Wirklichkeit konfrontiert werden, die wir normalerweise fliehen. Wo sich die Wirklichkeit im Filmbild selbst monströs gebärdet, indem sie

sich als entstellte und entstellende zeigt, wo sie – gerade indem sie Wunden aufweist – eine physische Qualität behauptet, da sind wir beim Betrachten der Bilder immer noch schockiert, überwältigt von der Wirklichkeit, die uns aus dem Film heraus anfällt. So findet sich das Potenzial des filmischen Schocks des Realen heute v. a. in den Darstellungen physischer Gewalt aktualisiert. Je naturalistischer und exzessiver die Darstellungen dabei sind, desto mehr empfinden wir die Filmbilder in ihrer Wirkung als monströs.¹

Wollen wir das Monströse in der Wirkungsweise filmischer Bilder begreifen, gilt es also, nach filmischen Bildern der Gewalt zu suchen. Exzessive Gewalt ist im Film beileibe kein neues Phänomen, doch hat sich die Qualität der Bilder in neuerer Zeit grundlegend verändert. Ansätze zu einem Naturalismus der Gewalt gibt es schon seit den Anfängen der Filmgeschichte: die abgeschlagenen Köpfe in Griffith' *Intolerance*, das durchtrennte Auge in Buñuels *Un chien andalou*, der gefolterte Widerstandskämpfer in Rossellinis *Roma. Città aperta* sind nur einige wenige Beispiele dafür aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts und v. a. seit Ende der 1960er Jahre findet sich aber ein Kino, das sich ganz dem Naturalismus der Gewalt verschreibt. Diese Filme zeigen Gewalt schonungslos und direkt. Anstatt beim Anblick von grässlichen Gräueln weg- oder auszublenzen, fokussieren sie im Gegenteil darauf. Auch ist in ihnen Gewalt nicht etwas Beiläufiges, sondern wird immer mehr zur Hauptsache.

Von solchen Filmen gehe ich in meinen folgenden Überlegungen zunächst aus, um dann zum Schluss das Feld etwas zu öffnen und von Werken zu sprechen, die sich sicherlich nicht auf den in ihnen enthaltenen Naturalismus der Gewalt reduzieren lassen. Dabei werde ich zunächst die Funktionsweise solcher Bilder und ihre Wirkung allgemein betrachten und dann nach dem subversiven Gehalt fragen, der sich an die Wirkungsästhetik filmischer Gewaltdarstellungen knüpfen lässt, oder – anders gesagt – danach, was sich durch die Monstrosität filmischer Bilder aussagen und bewirken lässt.

1 Das Medium Film basiert wesentlich auf der technischen Fähigkeit von Apparaten – der Kamera und des Filmprojektors –, die äußere Wirklichkeit nicht nur abzubilden, sondern gewissermaßen einzufangen und in der Projektion des so entstandenen Films zu enthüllen (vgl. Kracauer 1985: 26 und 55; Bazin 2004: 33–40). Realismus ist deshalb nicht einfach ein bestimmter filmischer Stil, sondern – sofern man den animierten Film als eigene Kunstgattung begreift und deshalb ausnimmt – eine Gattungseigenschaft des Mediums im Allgemeinen. Dagegen verstehe ich unter filmischem Naturalismus einen bestimmten Stil filmischer Darstellung, der in der ganzen Atmosphäre der Bilder um möglichst große Authentizität bemüht ist, also in Bezug auf die Darstellung von Gewalt alle Überspitzungen oder Verfremdungen vermeidet.

Nähe und Distanz. Die Gesichter der Gewalt

Nehmen wir einen Film wie George Franjus *Le sang des bêtes* aus dem Jahr 1949, einen der ersten Filme, dessen Bilder von einem modernen Naturalismus der Gewalt geprägt waren. *Le sang des bêtes* ist ein Dokumentarfilm über ein Schlachthaus in einem Vorortquartier von Paris. Er zeigt den Arbeitsalltag in dieser in sich geschlossenen Welt und ergänzt die Bilder einer äußerst blutigen Routine durch solche der Landschaft vor den Toren von Paris, die von Zivilisationsabfällen geprägt ist: zerfallene Straßen, schmutzige Gewässer, müllhaldenartige Ebenen, die von einer schlichten Zerfallspoetik getragen werden. Schonungslos und nüchtern sind die Bilder aus dem Inneren des Schlachthofes: Wir sehen die verschiedenen Schlächterwerkzeuge, die Kälbchen, die zur Schlachtbank geführt werden, die Tötung eines Pferdes, das harte Arbeitsleben der Schlächter usw. Auch das Töten und Ausnehmen der Tiere wird in allen Details gezeigt, ohne dass der Film in seinem Zeigen eindeutig wertend würde.

Wie aber erscheint die Gewalt, erscheinen die sterbenden und getöteten Tiere, ihre Gedärme, abgeschlagenen Köpfe und ihr dampfendes Blut im Filmbild, und wie wirken diese Bilder?

In einer kurzen Sequenz sehen wir, wie ein Pferd mit einem Elektrobolzen getötet wird, wobei es zusammenbrechend, unter heftigen Zuckungen verendet. Mit dem nüchtern beobachtenden Filmblick sehen wir aber nicht primär ein Sterben, wir sehen nicht die Schmerzen oder die Verzweiflung des Pferdes in seinem schon tödlich getroffenen, ohnmächtig kämpfenden Körper. Was wir sehen, ist nur dieser Körper selbst: ein Ding, ein grauenerregendes vielleicht, aber eben doch bloß ein Ding; einen Körper in völliger Verdinglichung, zu dem wir im Beobachten sichere Distanz halten. Im selben Moment bricht diese Distanz wieder zusammen. Das Bild des sterbenden Pferdes fällt uns an, schockiert uns, weil die verwundete Wirklichkeit, die wir im Filmbild sehen, uns selbst verletzt oder zumindest verunsichert.² Jäh und plötzlich teilt sich uns aus diesem Bild etwas mit, etwas, das wir vielleicht gar nicht wissen wollen, dem wir aber heftig ausgesetzt bleiben. Der sterbende Körper blickt uns aus dem Filmbild an; wir

2 Wenn ich von der Wirkung filmischer Bilder auf die Zuschauer/-innen spreche, gehe ich dabei von einer allgemeinen, in gewisser Weise idealen Wirkung des Films aus. Natürlich wirkt ein Film nicht auf alle Menschen und in jedem Moment gleichermaßen verstörend. Die Ursachen, die dazu führen, dass Bilder der Gewalt ihr schockierendes Potenzial nicht zu entfalten vermögen, können sozialer und psychologischer Natur sein oder auch einfach mit der Art der Rezeption und der Umgebung, in welcher Filme angeschaut werden, zu tun haben. Zudem verändert sich auch das, was als schockierend empfunden wird, immer wieder mit dem Gang der gesellschaftlichen Entwicklung.

schrecken vor diesem Blick zurück und nehmen ihn doch in uns auf. Der einem Akt physischer Gewalt ausgesetzte Körper erhält, wie er im Filmbild erscheint, einen Ausdruck, ein Gesicht, sofern man unter Gesicht – nach Deleuze (vgl. 1997: 123) – den wie auch immer zustande kommenden Ausdruck eines Affekts versteht. Als sich ausdrückender Affekt aber tritt uns der Körper in physischer Qualität entgegen. Für Momente nehmen wir ihn in seiner physischen Präsenz wahr und zucken vor derselben physisch zurück. Der Körper tritt aber auch im Filmbild selbst ein in ein Verhältnis der Blicke: dem aus der Filmwelt und dem auf die Filmwelt, wobei sich der Blick des Zuschauers als eine Verlängerung des dem Bild immanenten Filmblicks – des Blicks des Kameraauges – erweist. Dieses zugleich distanzierte wie nahe Verhältnis von Filmblick und Filmwelt prägt die Ästhetik – den Ausdruck – des Bildes. Innerhalb des Filmbildes vertritt und formt es das Verhältnis des Filmzuschauers zum Gesehenen, das sich in einem Zwiespalt zwischen Ausgeliefertsein gegenüber dem erfahrenen Schock einerseits und der Souveränität sicherer Distanz andererseits bewegt.

Dieses Zugleich von Distanz und Nähe, von Schock und Souveränität kennzeichnet zwar allgemein das Verhältnis der Zuschauenden zum Filmbild, wird aber angesichts von Bildern der Gewalt, die als besonders transgressiv erfahren werden, in größter Intensität erlebt.³

Im filmischen Naturalismus findet Gewalt auch einen Ausdruck im menschlichen Antlitz. Extreme Close-ups von menschlichen Gesichtern sind typisch gerade in Filmen, in denen sich die Authentizität in der Atmosphäre des Gezeigten auch auf den Filmblick überträgt, der nun selbst in der Filmwelt anwesend ist und den Figuren nahe, viel zu nahe rückt. Die extremsten Beispiele für einen solchen Authentizismus der Gewalt finden sich in den seit etwa zehn Jahren sich aus-tobenden Underground-Horror-Filmen der jüngsten Generation, deren Plot meist einfach darin besteht, dass irgendwelche psychopathischen Massenmörder ihre Untaten auf Video aufnehmen, wobei diese Aufnahmen dann vorgeblich das Material des Films bilden. Einen der

3 Béla Balázs war einer der ersten Filmtheoretiker, dem dieses Zugleich von Nähe und Distanz bei der Betrachtung filmischer Bilder deutlich bewusst war. So betont er schon in seinem 1930 erschienenen Buch *Der Geist des Films* die Aufhebung der inneren Distanz zum Gesehenen als eine der größten Besonderheiten der Filmkunst (vgl. Balázs 2001: 14f.), führt aber zugleich die Möglichkeit der Filmgroteske darauf zurück, dass wir letztlich um die Gefährlosigkeit filmischer Bilder wissen (vgl. ebd.: 100). Balázs' Beobachtung ist aber um ein wichtiges Element zu ergänzen: Nicht nur das Verhältnis der Zuschauer/-innen zum Filmbild ist gleichermaßen von Nähe wie von Distanz geprägt, sondern – wie gesagt – ebenso das Verhältnis des Filmblicks zur Filmwelt innerhalb des filmischen Bildes selbst. Erst dies macht das Zugleich von Nähe und Distanz zu einem wesentlichen Merkmal filmischer Ästhetik.

Höhepunkte dieser Tendenz im Horrorfilm ultragewalttätigen Inhalts bildet sicherlich die *August-Underground*-Trilogie des Amerikaners Fred Vogel. Der erste Teil dieser kleinen Serie beginnt unvermittelt mit den Aufnahmen zweier junger Männer, die mit einer Video-Kamera herumalbernd in den Keller ihres Hauses hinuntersteigen, wo wir die blutüberströmten Körperfetzen eines Mannes und einer Frau vorfinden. Damit hat der Film bereits das Level an Brutalität und Gewalt erreicht, das im Folgenden zwar keine Steigerung erfährt, aber auch kaum eine Atempause zulässt. Die Folter ist zu einem alltäglichen, banalen Ereignis geworden, mit dem sich die beiden Jungs und ihre Bekannten – Männer und Frauen – die Zeit vertreiben. Die diegetische – also im Filmplot selbst enthaltene – Kamera ist so dicht am Geschehen dran, dass sie uns immer wieder die Gesichter der Opfer und Täter in extremer Nähe zeigt.

Was drückt sich in diesen Gesichtern aus und wie wirken sie auf uns? Beide Gesichter sind verzerrt, das des Opfers vor Schrecken, Angst und Schmerz, das des Täters aufgrund sadistischer Erregtheit. So absolut aber der Gegensatz zwischen Opfer und Täter im Akt der Gewalt ist, so sehr gleicht sich der Ausdruck ihrer Gesichter in der Wirkung auf uns Betrachtende an. Beide sind entmenschlicht und bis ins Groteske verzerrt, und vor beiden schrecken wir zurück in Abscheu und Ekel, um – gleichzeitig von Neugier getrieben – dann doch wieder hinzuschauen. Es ist dies vielleicht der problematischste Aspekt der Ästhetik des filmischen Gewaltnaturalismus, dass wir in den Bildern extremster Gewalt vor dem Täter nicht mehr erschrecken als vor dem Opfer. Der Schock, in den uns solche Bilder versetzen, ist zumindest per se kein moralischer.

Dies wird noch deutlicher beim – neben dem des Opfers und dem des Täters – dritten Gesicht der Gewalt in ihrer filmischen Darstellung: dem des Resultats eines Gewaltakts, der Verletzung. Die Verletzung hat ihren Ort zwar am Körper des Opfers, doch im fokussierenden Blick auf sie wird sie gleichsam von demselben getrennt, spricht sie für sich. In dem Moment, in welchem auf sie gezoomt wird, wird sie zum fast figürlichen Bild wilder Bedrohung – in der es nicht mehr um Täter und Opfer, ja nicht einmal mehr um einen Akt der Gewalt geht, sondern um den Schrecken als solchen –, auf das wir gleichermaßen fasziniert wie voller Abscheu gebannt schauen. Im Ausdruck der Verletzung ist die Unmittelbarkeit des Physischen im Filmbild so groß wie nie und zugleich die Distanz zum Gezeigten als etwas Lebendigem radikalisiert.

Die bisherigen Ausführungen zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Der der Gewalt ausgesetzte Körper erscheint im Filmbild rein äußerlich und verdinglicht. Zugleich entfaltet er aber auch einen Ausdruck, blickt uns als Gesicht entgegen. Das Zugleich von Nähe und Distanz, das alles Erleben filmischer Bilder prägt, erfährt so angesichts von Bildern extremer Gewalt eine größtmögliche

Intensität und Spannung. Die wichtigsten Konsequenzen davon liegen erstens darin, dass wir Betrachtenden uns einerseits dem Schock in seiner Plötzlichkeit und Vehemenz ausgeliefert sehen, ihn als körperliche Nähe erfahren, und uns andererseits doch stets die Sicherheit in der Souveränität bloß ästhetischen, scheinhaften Erlebens bewahren. Und zweitens darin, dass die starken Emotionen, die in der Unmittelbarkeit, mit der das Physische in den Bildern der Gewalt begegnet, wachsen, zugleich in Distanz zum Gezeigten sich bilden und mehr von Abscheu denn von Mitleid oder Empathie getragen sind.

Was aber vermag eine solche filmische Ästhetik der Gewalt, wo liegen ihre Möglichkeiten, wo ihre Grenzen? Weshalb soll man sich dem Monströsen solcher Bilder stellen oder weshalb soll man der Neugierde nachgeben, das zu sehen, was man doch eigentlich gar nicht sehen will oder darf? Nachdem ich nun einige Charakteristiken eines filmischen Gewaltnaturalismus zu umkreisen und zu benennen versucht habe, gilt es nun dergestalt, nach dem möglichen Gehalt dieses Ausdrucks zu fragen. Diesen Gehalt aber entfalten die Bilder und ihre Wirkung in ihrer Bezogenheit auf Gesellschaft und deren Normen. Es geht also im Folgenden immer auch darum, nach dem Verhältnis der Filme zur bürgerlich-kapitalistischen Welt, die sich heute fast global durchgesetzt hat, zu fragen. Ich werde dazu vier mögliche Antworten formulieren.

Schock als Aufklärung

Eine mögliche Antwort wäre, dass in Bildern der Gewalt, ihrem Ausdruck und ihrer Wirkung ein aufklärerisches Potenzial liegen kann. Dies jedenfalls ist die Hoffnung Siegfried Kracauers, der sich in seiner großen *Theorie des Films* im Zusammenhang mit der Frage nach spezifisch filmischen Inhalten und Themen auch ausführlich mit Gewalt im Film beschäftigt. Kracauer nennt als eine wichtige Aufgabe des filmischen Realismus, dass derselbe uns mit Realitäten konfrontiert, die wir normalerweise nicht sehen wollen. Dazu vergleicht er das Filmbild mit dem Schild der Athene aus dem griechischen Medusa-Mythos. In diesem Mythos soll der Held Perseus das schreckliche Ungeheuer Medusa erschlagen. Die Göttin Athene warnt ihn aber, dass das Antlitz der Medusa so furchterregend sei, dass man bei seinem Anblick zu Stein erstarre. Sie gibt ihm deshalb einen blanken Schild mit, in dem gespiegelt er das Gesicht der Medusa gefahrlos ansehen könne. Perseus befolgt den Rat und so gelingt es ihm, die Medusa mit einer Sichel zu enthaupten. Etwas Ähnliches nun wie dieser Schild der Athene – so Kracauer – vermöge auch das Filmbild.

»Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenschwer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten. Und es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben. [...] Die Moral des Mythos [der Medusa; L. G.] ist natürlich, daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren. Diese Bilder sind nicht von der Art jener, in denen künstlerische Fantasie unsichtbares Grauen zu gestalten sucht, sondern haben den Charakter von Spiegelbildern. Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die ›Reflexion‹ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. [...] Aber das ist nicht alles. Der Mythos gibt außerdem zu verstehen, daß die Abbilder auf dem Schild oder der Leinwand Mittel zu einem Zweck sind; sie sollen den Zuschauer befähigen – mehr noch: dazu antreiben –, das Grauen zu köpfen, das sie spiegeln.« (Kracauer 1985: 395)

Schon im Ansatz dieser Worte wird klar, dass das wirklich Monströse im Film, das, was uns in filmischen Bildern wirklich schockiert und in ihnen uns auch schockieren soll, nicht das Fantastische sein kann, sondern im Gegenteil das unmittelbar Reale betrifft. Es liegt einem solchen Verständnis des Gehalts filmischer Gewaltdarstellungen ein starkes aufklärerisches Credo zugrunde. Indem wir uns den Schrecknissen des Lebens, der Gesellschaft, der Natur zuwenden, lernen wir, ihrem Blick standzuhalten, sie zu verstehen und schließlich zu überwinden. Mag der Schock, der sich uns mitteilt, also auch wertungslos, neutral sein, so veranlasst er uns doch, nachzudenken und uns zum Gesehenen in eine Beziehung zu setzen, in der wir Stellung beziehen oder zumindest gezwungen sind, Realitäten zur Kenntnis zu nehmen, vor denen wir geneigt sind, die Augen zu verschließen.

Ein Film, der sich zumindest in den Intentionen seines Regisseurs ganz solchen Hoffnungen hingibt, ist *Men behind the Sun* des chinesischen Filmers T. E. Mous. Der Film behandelt die japanischen Kriegsgreuel im besetzten China während des Zweiten Weltkrieges, also ein Thema, das gerade in Japan möglichst ignoriert wird. Dabei konzentriert er sich auf das Gefangenenlager Squadron 731, in welchem an den Insassen grausame wissenschaftliche Experimente durchgeführt worden sind. Diese werden im Film in blutigen Details vorgeführt und so zumindest ins Bewusstsein derjenigen Öffentlichkeit gebracht, die sich den Film zugemutet hat. Als Mous den Film an japanischen Universitäten zeigte, kam es zu handfesten Auseinandersetzungen mit nationalistischen Studenten, die die Aufführung verhindern wollten und dann auch tatsächlich vor Gericht ein zeitweiliges Verbot von *Men behind the Sun* in Japan durchsetzten. Eine gewisse Wirkmacht ist dem Film also sicherlich nicht abzuspreehen. Doch worin besteht diese genau und was vermag sie wirklich zu erreichen?

An einer anderen Stelle seines oben zitierten Buches rechtfertigt Siegfried Kracauer naturalistische Darstellungen von Gewalt in den Werken Buñuels, Rossellinis, Dovzhenkos, Pabsts u. a. folgendermaßen:

»Das Kino zielt also darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter umzuwandeln. Nichts könnte legitimer sein als sein Mangel an Hemmungen bei der Darstellung von Vorgängen, die uns außer Fassung bringen. Denn so bewahrt es uns davor, unsere Augen vor dem ›blinden Treiben der Dinge‹ zu schließen.« (Ebd.: 92 f.)

Geht es also darum, dass die Bilder der Gewalt uns helfen sollen, einer Realität standzuhalten und sie – wie das erste Kracauer-Zitat suggeriert – in diesem Standhalten der Veränderbarkeit zuzuführen?

Nicht zufällig datieren die ersten Filme, die naturalistischen Gewaltdarstellungen eine zentrale Rolle zukommen lassen, aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah. Ein Film wie Franjus *Le sang des bêtes* kann durchaus so interpretiert werden, dass man ihn in die Nähe eines anderen, nur wenig später entstandenen Werks rückt: Alain Resnais' *Nuit et brouillard*, einer der ersten Dokumentarfilme zum Thema Auschwitz, der sich auch drastischer Bilder von Leichenbergen bedient, um die Realität des Vernichtungslagers zu verdeutlichen. In einer Zeit, in der die nationalsozialistischen Gräueltaten weitgehend beschwiegen werden, um möglichst schnell zur alten bürgerlich-kapitalistischen Ordnung zurückkehren zu können, konfrontieren die verstörenden Bilder die Zuschauer/-innen mit ebendiesen Gräueltaten – metaphorisch bei Franju, dokumentierend bei Resnais –, um zu einer Auseinandersetzung mit dem Geschehenen zu zwingen. Mous' *Men behind the Sun* ist der Versuch, mit einem fiktionalen Film ein ähnliches Ziel im Hinblick auf die japanischen Verbrechen in China zu erreichen. Die Intention all dieser Filme scheint darin zu liegen, die Menschen nicht die Augen vor Realitäten verschließen zu lassen, die sie gern verdrängen, denen es aber standzuhalten und mit denen es sich auseinandersetzen gilt, sollen ähnliche Ereignisse in Zukunft verhindert werden. Der aufklärerische Gehalt filmischer Bilder der Gewalt würde demnach darin liegen, dass sie in ihrer Dokumentation von Wirklichkeit uns mit derselben auf eine Weise konfrontieren, die es uns verunmöglicht, sie zu ignorieren, gerade da, wo sie so furchtbar ist, dass wir dies gern tun würden.

In einer solchen Rechtfertigung filmischer Gewalt wird aber das überwältigende Moment des Schocks außer Acht gelassen, das den Zuschauer attackiert. Dieses ist nicht nur Vorstufe zu einem Standhalten angesichts der fürchterlichen Dinge der Wirklichkeit, sondern wesentliches Moment der Wirkung naturalistischer filmischer Gewaltästhetik. Die grässlichste Szene aus *Men behind the Sun* zeigt, wie ein japanischer Offizier eine Katze in einen Raum voller halbverhungerten

Ratten wirft, die sie zerfleischen. Hier geht es ganz eindeutig nicht um die Darstellung einer Realität, die so schrecklich ist, dass wir sie nicht sehen wollen, sondern um den Schock als solchen, um die tiefe Verstörung, die Verletzung, die die Bilder uns zufügen.

Schock als Provokation

Damit sind wir bei einer zweiten Möglichkeit, den Gehalt naturalistischer Gewaltbilder zu benennen. Ihr Sinn wäre demnach in der äußersten Provokation, die sie darstellen, zu suchen.

Es ist grundlegend falsch, Provokation als quasi pubertäres Moment einer noch nicht ganz erwachsenen Kunst abzutun, wie das angesichts von durch Kunstwerke hervorgerufenen Skandalen von Politiker(inne)n und bürgerlichen Medien ebenso wie von etablierten Kunstkritiker(inne)n immer noch oft gemacht wird.⁴ Ganz im Gegenteil waren Kunstwerke immer wieder Provokationen und haben ihren Gehalt nicht selten gerade im Provozieren gefunden. Provokationen entfalten sich als Verstöße gegen bestehende Tabus, und der Tabubruch ist eine der direktesten Kommunikationsformen der Kunst mit der gesellschaftlichen Welt. Als Skandal kann er sich zuweilen zu einem Akt gesellschaftlich-politischer Praxis verdichten; dann nämlich, wenn das Kunstwerk plötzlich als störender und potenziell gefährlicher Fremdkörper im gesellschaftlichen Ganzen und seinen Normen wahrgenommen wird und Abwehrreaktionen, bis hin zur direkten Repression oder Zerstörung, provoziert.

Viele der sogenannten Splatter- oder Brutalofilme entwerfen sich als solche Provokationen und werden auch als solche wahrgenommen. Gerade der Aufbruch des neueren amerikanischen Horrorfilms gegen

4. *Erinnert sei hier nur an die hitzigen Diskussionen um die Installation *Ruan* des Künstlers Xiao Yu, die in einer Ausstellung chinesischer Gegenwartskunst vor einigen Jahren im Berner Kunstmuseum zu sehen war. Yu hat für sein Werk, das die embryonalen Stadien einer fantastischen Kreatur in sechs Glasgefäßen zeigt, mit Körperteilen von verschiedenen toten Tieren gearbeitet, mit denen er ein neues Wesen schuf. Als Kopf für den Körper im sechsten Glas verwendete Yu das Haupt eines menschlichen Fötus, was den Exponenten einer großen Rechtsaußenpartei dazu veranlasste, einen Skandal loszutreten, in welchem das an sich niedliche Mönsterchen Ruan tatsächlich zum Politikum wurde. In unzähligen Briefen von Leser(inne)n wurde dem Museum vorgeworfen, durch billige Provokation auf sich aufmerksam machen zu wollen, und die Entfernung oder gar polizeiliche Beschlagnahme des Werks verlangt, während sich andere – durchaus auch Fürsprecher der Skulptur – in Abhandlungen über den angeblich anderen Stellenwert, den das Leben des Einzelnen für ›die Chinesen‹ habe, ergingen. Es zeigte sich jedenfalls in erschreckend vorbildlicher Weise, wie schwer sich die liberale Schweiz mit Dingen tut, die Normen verletzen.*

Ende der 1960er Jahre war geprägt von einer solchen aggressiven Haltung. Diese baut auf eine unabhängig von ihrem sozialen, politischen und historischen Kontext schockierende und zugleich faszinierende Wirkung expliziter, drastischer Gewaltdarstellungen, die erst in einem zweiten Schritt – im Nachhinein oder besser: als Nachhall – die gesellschaftliche Welt, in die sie fällt, kommentiert.

Paradebeispiele dafür sind George A. Romeros *Night of the Living Dead* und Wes Cravens *The Last House on the Left*. In Romeros Film stehen die Toten wieder auf und wühlen sich als Zombies durch die Eingeweide amerikanischer Frauen, Männer und Kinder. Eine Gruppe Flüchtiger verschanzt sich in einem Landhaus, das eine Nacht lang von den Zombies belagert wird. Der einzige Überlebende dieser Belagerung – ein junger Schwarzer – wird aber im Morgengrauen von einer heranrückenden Bürgerwehr erschossen, die sich der Jagd auf die Untoten verschrieben hat. In Cravens *The Last House on the Left* wird ein junges, wohl behütetes Mädchen von einer Gang entführt, vergewaltigt und ermordet. Als die Täter per Zufall in den Machtbereich der Eltern des ermordeten Mädchens gelangen, werden sie selbst von letzteren in einem Akt exzessiver Rache abgeschlachtet.

Mögen beide Storys auch etwas banal und abgedroschen sein, so liegt doch beiden Filmhandlungen eine eindeutige Bezugnahme auf gesellschaftliche Realitäten und Ideologien zugrunde, die gerade die in ihnen enthaltene exzessive Gewalt betrifft. Entfalten kann die ›reine‹ Provokation der Gewalt ihren Gehalt erst durch ihre Stellung zu gesellschaftlichen Realitäten und Ideologien, in die sie in den filmischen Reflexionen gebracht wird. In der Darstellung von Gewalt wird so der Gesellschaft auf einer symbolischen Ebene selbst Gewalt angetan. In den Verstörungen und Verletzungen, die die Bilder der Gewalt mit uns anrichten, wird unser Selbstverständnis erschüttert, wird der Normenpanzer durchbrochen, den die Gesellschaft uns auferlegt. Dies kann zu deren Infragestellung führen, wie der Schluss von Romeros Film nahelegt: Der Abspann läuft über Standbilder eines riesigen Scheiterhaufens, auf welchem die nun wirklich toten Zombies verbrannt werden, auf den aber mithilfe von in seinen Körper geschlagenen Eisenhaken auch der ermordete junge Schwarze gezerrt wird. Doch bleibt das Verhältnis der Provokationen, die extreme Bilder der Gewalt darstellen, gegenüber den Normen der Gesellschaft meistens zumindest zwiespältig. Verunsichert und verstört, wie uns die ausgeteilten Schocks zurücklassen, ist das Bedürfnis nach einer Rückkehr in den sicheren Schoß der Gesellschaft und ihrer Normen groß. Und in der Tat mündet die Moral vieler Filme in die wieder etablierte alte Gesellschaft. Die Revenge-Filme von Cravens Film über Meir Zarchis *I Spit on Your Grave* bis hin zu den *Friday-the-13th*- und *Halloween*-Serien zeigen letztlich die Gewalt des Außenseiters als plötzlich und grundlos hereinbrechende Gefahr, der die Gewalt der gesellschaftlich Anerkannten mit allem Recht und aller Schärfe begegnen muss. Die

Stimme der Gewalt, die wir hören, richtet sich abermals vom Zentrum gegen die Peripherie und nicht von der Peripherie gegen das Zentrum. Die Provokation des Schocks an sich verpufft oder führt letztlich nicht zur Öffnung, zur Erfahrung eines Anderen, der es standzuhalten gilt, sondern im Gegenteil zu einem abermaligen Einschluss ins Bestehende und dessen Ordnung, die sich in den Bildern der Gewalt nur bestätigt findet und ihr Gewaltmonopol ideologisch zu rechtfertigen vermag.

Ausgangspunkt für kritische Reflexionen

Der Schock, die Provokation allein genügen nicht, um mit Bildern der Gewalt etwas aufzubrechen und infrage stellen zu können. Der Schock vermag aber vielleicht eine Bresche zu schlagen, in der sich das Bestehende infrage gestellt sieht. Die Provokation benötigt aber ihre Reflexion in einem kritischen Filmblick, soll sie in ihrer Wirkung von den Rändern her sprechen.

Der amerikanische Dokumentarfilmer Frederick Wiseman beschäftigt sich seit Mitte der 1960er Jahre mit verschiedenartigen v. a. amerikanischen Institutionen: von der Highschool über den Zoo oder das Jugendgericht bis hin zum Central Park oder verschiedenen Behindertenschulen. Er behandelt all diese Institutionen als in sich geschlossene Orte, die einer inneren Logik gehorchen, nach der die Rollen und Machtverhältnisse in einer bestimmten Institution verteilt sind. Mit seiner Kamera sammelt er über längere Zeit hinweg Beobachtungen und Szenen. Wiseman verzichtet auf jede sprachliche Kommentierung der Bilder, die Kritik des in ihnen zu Sehenden teilt sich durch ihre Zusammenstellung mit, wobei die Montage der Bilder zur Demontage der Institution und ihrer Ideologie, zur Waffe einer scharfen Kritik wird. Gerade in den frühen Wiseman-Filmen spielt dabei der Schock des Realen, der sich aus naturalistischen Bildern der Gewalt mitteilt, eine wichtige Rolle. Einer der verstörendsten Filme Wisemans ist sein allererster, der 1967 erschienene *Titicut Follies*, ein Film, der sich einer Anstalt für straffällig gewordene Geistesgestörte annimmt. Später ist der Film v. a. für zwei Szenen kritisiert worden und war in den USA bis in die 1990er Jahre hinein verboten. In der einen Szene quälen zwei Wärter einen nackten älteren Insassen. Und in einer anderen hat Wiseman Bilder einer Zwangsernährung, bei der ein rauchender Wärter einem Insassen durch einen Trichter Nahrung in den Mund stopft, mit Bildern parallel montiert, in denen zu sehen ist, wie derselbe Mann später als Leiche für die Beerdigung hergerichtet wird.

Es wäre aber völlig falsch, *Titicut Follies* auf den Schock zu reduzieren, den solche Szenen in uns bewirken. Denn gerade das Moment der Distanzierung, das – wie wir gesehen haben – im filmischen

Naturalismus der Gewalt eine gleichermaßen große Rolle spielt wie der Schock selbst, führt den Film zu Reflexionen, in denen gerade Nuancen und Feinheiten des Gezeigten eine Drastik erlangen. Der Schock öffnet nur einen anderen Blick, in welchem unser Bewusstsein nun für die Gewaltförmigkeit ganz alltäglicher, auf den ersten Blick harmlos wirkender Verrichtungen und normierter Abläufe innerhalb einer bestimmten Institution geschärft wird. Die Lügenhaftigkeit ihres ideologisch behaupteten Sinns wird offenbar und ihr Funktionieren, welchem etwa in *Titicut Follies* die Wärter gleichermaßen ausgeliefert sind wie die Insassen, infrage gestellt. Die in den Verzerrungen und Entmenschlichungen in den Gesichtern der Gewalt sich ereignende Angleichung von Opfer und Täter wird hier moralisch gegen die Institution gekehrt.

So findet in Wisemans Filmen wieder eine Form von Aufklärung statt, die sich aber nur als Kritik am Bestehenden selbst – und nicht über ein erinnerndes Standhalten – verwirklicht. Durch den Schock der expliziten Gewalt wird die verborgene Gewalt sichtbar gemacht, sodass im reflexiven Gang des Films das bildlich nicht fassbare Funktionieren einer Institution als Ganzes ungeheurer und bedrohlicher als die sichtbare und in ihrer Sichtbarkeit eindeutige Gewalt sich zeigt. Erst hinter den verstörenden Bildern der manifesten Gewalt zeichnen sich die Umrisse eines Ungeheuers ab: einer Institution, die gerade in ihrem in sich völlig rationalen Funktionieren als sich reproduzierendes Ganzes irrational und beängstigend geworden ist.⁵

Wiseman wirft so den Zuschauer letztlich aus dem Film und zurück auf sich selbst mit einer Kritik, deren Keim nun einmal gelegt ist und deren Konsequenzen uns überlassen bleiben. Ihre Wirkung aber basiert auf der Hoffnung der allgemeinen Lesbarkeit der Spuren, die der Film in den Reflexionen seiner Montage zeigt.

Wut und Ausdruck von Widerstand

Allerdings würde man der Ästhetik filmischer Bilder der Gewalt nicht gerecht, wenn man ihren Gehalt auf die, letztlich idealistische, Konse-

5 Der kritische Ansatz von Wiseman weist durchaus Verwandtschaften auf zur Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers in der *Dialektik der Aufklärung* (vgl. Horkheimer/Adorno 1997: v. a. 19–60). Die restlos aufgeklärte Welt erscheint bei Horkheimer/Adorno ebenfalls als ein in sich geschlossenes System, das in seiner ganzen technischen Rationalität nur noch den letztlich irrationalen Selbstzweck der eigenen Reproduktion um der Reproduktion Willen kennt. Deshalb strahlt »die vollends aufgeklärte Erde [...] im Zeichen triumphalen Unheils« (ebd.: 19). Einen Ausweg sehen die Autoren allein in einer anderen Form der Aufklärung, die ständig auf ihre Ziele und Ursprünge reflektiert und so mit kritischem Denken zusammenfällt.

quenz beschränken würde, zum Ausgangspunkt von kritischer Reflexion zu werden, die hinter den manifesten Äußerungen von Gewalt eine Logik des Systems erkennbar macht. Bei aller ästhetischen Distanzierung zum Gesehenen bleibt den Bildern der Gewalt ihre ungebrochene Gewalttätigkeit: ihre Wut, ihre Aufdringlichkeit, ihre Penetranz.

Diese Wut zum Ausgangspunkt von Veränderung werden zu lassen, war und ist der Gedanke eines politisierten Kinos v. a. aus Ländern des Trikont. In Anlehnung an Frantz Fanon, den wichtigsten Theoretiker eines militanten Antikolonialismus, hat der brasilianische Regisseur Glauber Rocha das Programm einer ›Ästhetik des Hungers und der Gewalt‹ für das Kino der Dritten Welt erstellt und dann in Filmen wie seinem Meisterwerk *Terra em transe* umgesetzt.

Wenn Fanon schreibt, dass der Kolonist die Existenz des Kolonisierten überhaupt erst durch Gewalt wahrnimmt, so pflichtet ihm Rocha bei. Erst durch einen toten Polizisten habe der Franzose den Algerier bemerkt. In Rochas Manifest für ein neues brasilianisches Kino heißt es:

»Wir – die diese hässlichen und traurigen Filme gemacht haben, diese geschrien und verzweifelten Filme, in denen nicht immer die Vernunft am lautesten spricht – wissen, dass der Hunger nicht geheilt werden wird durch Planungen des Kabinetts, und dass die Technicolor-Flicker seine Tumore nicht verbergen, sondern verschlimmern. Daher kann nur eine Kultur des Hungers, die ihre eigenen Strukturen unterminiert, sich qualitativ überwinden: und die edelste kulturelle Manifestierung des Hungers ist die Gewalt.« (Rocha, zitiert nach Schulze 2005: 26)

Es ist eine nackte, sich offen präsentierende Gewalt, die uns in den politischen Filmen von Glauber Rocha, aber auch in denen von Souleyman Cissé, Djibril Diob Mambéty oder Fernando Solanas entgegengeschleudert wird. Wichtiger aber ist eine andere Manifestation von Gewalt, die meist latent bleibt und doch überaus wirkmächtig ist.

Rochas *Terra em transe* handelt von einem fiktiven südamerikanischen Staat Eldorado. Ein Journalist verstrickt sich in die Mächtigkeiten zweier gleichermaßen korrupter Politiker – der eine ein strammer Konservativer und der andere ein pseudopopulistischer Sozialdemokrat. Der eigentliche Protagonist des Films aber ist das Volk, das die Szenen tanzend, demonstrierend, schreiend, zuckend erfüllt und so inmitten seines Elends eine für die Mächtigen bedrohliche Gewalt behauptet. Die Menschenmasse, die die Bilder füllt, ist zwar meist tanzend zu sehen und scheint ihre Führer, die sie verraten, noch zu bejubeln. Doch liegt in diesem Tanz stets auch die latente Drohung des Aufstands. Gewalt wird hier in Inszenierungen gebracht, in denen sich die Bewegungen der Filmwelt mit der Bewegung des Filmblicks in wilden Rasereien verbinden und dabei zuweilen in ein Delirium münden, das eine eigene Gewalttätigkeit besitzt. Diese Ge-

walttätigkeit infiziert den Zuschauer, stößt ihn aber nicht als Schock zurück, sondern reißt ihn in einem Rausch mit. In diesem entsublimierenden Rausch, der die Figuren der Filmwelt, den Filmblick und die Zuschauer gleichermaßen erfasst, finden sich Wut und die Gewalt des Widerstands ausgedrückt, eine Gewalt also, der nicht mehr nur eine bedrohliche, sondern eine befreiende Wirkung zukommen kann.

Auch in Rochas Film bleibt Gewalt verstörend. Die zuweilen latente und zuweilen manifeste Gewalttätigkeit des Gezeigten erscheint gerade deshalb monströs, weil nicht nur – wie in den Filmen Wisemans – die systematische Gewalt in gesellschaftlichen Verhältnissen (bei Rocha solche des Kolonialismus und Postkolonialismus) sichtbar gemacht, sondern zugleich Gewalt auch als eine Kraft erinnert wird, mit deren Wucht Befreiung als umfassendes menschliches Projekt sich verwirklichen ließe.

Jedoch zeigt sich ein Problem einer so verstandenen Ästhetik der Gewalt deutlich. Nur bedingt eignet sich das Bild der Gewalt zu einer Manifestation des Unterdrückten gegen den Unterdrücker und den Zustand der Unterdrückung. Dem ästhetischen Radikalismus nämlich ist stets die ästhetische Ohnmächtigkeit beigegeben; ja, sie wird erst diesem deutlich und schmerzvoll bewusst. Provokativ lässt sich das so formulieren: Wenn es stimmt, dass erst der tote Polizist dem Franzosen die Existenz des Algeriers bewusst macht, so kann das Bild des toten Polizisten den toten Polizisten selbst nicht ersetzen. Der ästhetisch sich artikulierende Radikalismus ist geschützt vor den Konsequenzen revolutionärer Gewalt, zu der Fanon aufruft: vor ihrer mörderischen und selbstmörderischen Dynamik und vor der vernichtenden Niederlage ihrer Hoffnung. Aber ihm ist auch die immerhin bestehende Möglichkeit der erfolgreichen Revolution, der Befreiung durch revolutionäre Gewalt verwehrt. Im revolutionären Film wird also die souveräne Sicherheit, die jeder ästhetische Blick gewährt, die unüberbrückbare Distanz zum Gesehenen, auch zur Grenze seiner Wirkmacht.

Was ist monströs an den Bildern der Gewalt?

Was also vermögen filmische Bilder der Gewalt und inwiefern ist ihre Wirkung verstörend?

Immer wieder hat sich gezeigt, dass das, was wir an filmischen Bildern als monströs erleben, zu tun hat mit einem in diesen Bildern präsenten Moment erfahrener Wirklichkeit. Die sterbenden Tiere bei Franju, die Gesichter der Opfer und Täter sowie der Verletzungen bei Vogel, die Folterungen bei Mous, die Demütigungen bei Wiseman, der Hunger und die revolutionäre Gewalt bei Rocha: all dies schockiert nicht als Schein, sondern als Wirklichkeit. Das, was sich im filmischen Naturalismus der Gewalt mit monströser Wirkung mitteilt, ist

der Ausdruck von etwas, das selbst nicht mehr bildhaft ist oder sich zumindest entschieden dagegen sträubt, »nur« Bild zu sein. Der französische Philosoph Alain Badiou entwickelt in einer Vorlesungsreihe, in der er rückblickend das 20. Jahrhundert in seinem Denken und seiner Praxis zu charakterisieren versucht, die »Passion des Realen« als zentrale Kategorie, die diese nun schon vergangene Epoche beschäftigt und bestimmt habe. Ständig sei es darum gegangen, die im 19. Jahrhundert entwickelten Ideen z. T. mit äußerster Gewalt zu verwirklichen und das Reale als einzig möglichen Ort der Entscheidung herauszukehren. In den letzten 20 Jahren des Jahrhunderts freilich habe sich diese Passion des Realen verloren und sich schon die Gegenwart mit ihrer tristen Pragmatik vorbereitet. Die mit *Das Unversöhnte* betitelte dritte Vorlesung beginnt Badiou folgendermaßen:

»Wie soll man die letzten zwanzig Jahre des Jahrhunderts nennen, wenn nicht die zweite Restauration? In jedem Fall ist festzustellen, daß diese Jahre von der Zahl besessen sind. Wenn die Restauration immer nur ein Moment der Geschichte ist, der die Revolution für unmöglich und verwerflich und die Superiorität der Reichen für ebenso natürlich wie vortrefflich erklärt, dann versteht man, daß sie die Zahl anbetet [...]. Jeder Restauration graust es in tieferem Sinn vor dem Denken. Sie zieht ihm die Meinungen vor, insbesondere die herrschende, jene, die ein für allemal in Guizots Imperativ »Bereichert euch!« konzentriert ist. Das Reale, das unabdingbare Korrelat des Denkens, gilt bei den Ideologen der Restauration, und das nicht ohne ein paar gute Argumente, als anfällig für die Versuchung des politischen Ikonoklasmus und mithin des Terrors. Eine Restauration ist zunächst eine Behauptung, die das Reale betrifft, nämlich die, es sei stets besser, es sich vom Leib zu halten. Wenn die Zahl (Umfragen, Beträge, Einschaltquoten, Budgets, Kredite, Börsen-Hausse, Auflagen, Vorstandsgehälter, Aktienoptionen etc.) der Fetisch der heutigen Zeit ist, dann weil dort, wo das Reale schwindet, die blinde Zahl sich etabliert.« (Badiou 2005: 39)

Was nun hat diese von Badiou diagnostizierte Verdrängung des Realen in der Gegenwart mit dem Film und meinem Thema in diesem Artikel zu tun?

Wenn auch selten mit solch revolutionärem Impetus, so ist doch eine solche Krise schon mitten im 20. Jahrhundert selbst mehr als einmal – wenn auch mit anderen Begriffen, unter anderen Blickwinkeln und von anderen Interessen geleitet – benannt worden. Die Tendenz hin zur Zahl war längst vorbereitet und bemerkt worden, bevor sie alles andere zu verdrängen vermocht hat. Auch Kracauers *Theorie des Films* geht wesentlich von einer solchen Krisenerfahrung aus. Nachdem er den Verlust eines gemeinsamen Glaubens als erstes Merkmal des Bewusstseins der damaligen Gegenwart benannt und auf die Gefahr reaktionärer Antworten auf diesen Verlust aufmerksam gemacht hat, führt Kracauer weiter aus:

»Das andere, weniger beachtete Merkmal unserer Situation kann kurz als Abstraktheit definiert werden – ein Ausdruck, der die abstrakte Art und Weise bezeichnet, in der Menschen aller Schichten die Welt und sich selber wahrzunehmen pflegen. Wir leben nicht nur zwischen den Ruinen alter Glaubensinhalte, wir leben zwischen ihnen bestenfalls mit einem schattenhaften Bewußtsein der Dinge in ihrer Fülle.« (Kracauer 1985: 379)

Nun ist es bei Kracauer gerade der Film, der hier rettend eingreifen soll. Sein Buch trägt in der englischen Originalausgabe den Untertitel *The Redemption of Physical Reality (Die Errettung der physischen Wirklichkeit)*, und seine Hoffnung zielt darauf, dass der Film uns befähige, die Dinge der äußeren Wirklichkeit wieder unmittelbar und eigenwertig wahrzunehmen und in ihrer physischen Qualität zu erkennen. Wenn wir nun diese Hoffnung Kracauers auf die Situation der Gegenwart, die Badiou beschreibt, übertragen, so lässt sich im Filmbild und seiner Ästhetik tatsächlich ein Potenzial erkennen, sich der restaurativen Tendenz der Gegenwart zu widersetzen: das unabweisbare Andrängen einer physischen Wirklichkeit im Ausdruck der filmischen Bilder der Gewalt. Dieses Andrängen hat unleugbar etwas Ikonoklastisches – wenn auch nicht unbedingt per se Politisches –, und zwar in dem sehr wörtlichen Sinne einer Zerstörung des Bildes – das sich in seiner Wirkung nicht länger damit begnügen will, nur Bild zu sein – von innen heraus. Was in den Bildern der Gewalt als monströs erscheint, ist letztlich der unmittelbare Verweis aufs Reale, der sich in ihnen nicht intellektuell, sondern physisch nachvollziehbar ereignet. Es ist klar, dass das Bild, das sich selbst außer Kraft setzt, in seiner Wirkung und seinem Inhalt gewalttätig sein muss, um in und gegen sich etwas Reales gegen alle Verdrängung zu behaupten, und dass dies der verdrängenden Gegenwart als monströs erscheint.

Ganz zum Schluss seines Buches kommt Badiou selbst auf das Monströse zu sprechen:

»Wir leben in einem aristotelischen Dispositiv: Es gibt die Natur und daneben das Recht, das so gut es geht die eventuellen Exzesse der Natur zu korrigieren versucht. Was man fürchtet, was man ausschließen will, ist, was weder natürlich noch durch das Recht allein zu bessern ist. In summa, alles was *monströs* ist.« (Badiou 2005: 217f.; Herv. im Orig.)

Dagegen sei – wie das im 20. Jahrhundert etwa Foucault und Sartre getan hätten – gerade vom Monster auszugehen, »von der Ausnahme, die keine annehmbare Natur hat«, um von da aus die »generische Menschheit als das, was jenseits allen Rechts steht« (ebd.: 218), in den Blick zu nehmen.

Die filmischen Bilder extremer Gewalt wirken als Ausnahmen. In ihnen begegnet uns eine entstellte, eine verwundete, eine in Unruhe gesetzte Wirklichkeit, und sie begegnet uns schockartig und ver-

störend. Das macht Bilder der Gewalt monströs und in dieser ihrer Monstrosität liegt gerade ihr Potenzial: eine ästhetische – und damit natürlich noch ohnmächtige oder gewissermaßen gebrochene – Variante der Passion des Realen, von der Badiou schreibt. In einer Wiederentdeckung dieser Passion aber, die sich abermals dem Realen als Ort der Auseinandersetzung zuwendet, ohne dabei die Desaster des vergangenen Jahrhunderts zu wiederholen, könnten allein wieder umfassende kollektive Emanzipationsprojekte sich entwickeln, in denen sich die Menschheit gegen ihre Fixierung im Bestehenden als etwas Sich-selbst-Schaffendes entwerfen würde. Im faszinierten Erschrecken vor der Monstrosität des Realen im filmischen Bild der Gewalt mag als nicht unwesentliche Ingredienz eine Sehnsucht nach demselben liegen.

Das Problem, das uns der filmische Naturalismus der Gewalt stellt, bleibt somit bestehen. Die Bilder der Gewalt gerade in ihrer extremsten naturalistischen Form sind in ihrer Monstrosität eine Zumutung an den Zuschauer. Und nur als solche liegt in ihnen auch eine Chance. In ihrer Ästhetik rechtfertigt sich Gewalt durch sich selbst, durch ihre aufdringliche Präsenz, die uns zwar nie physisch begegnet, in der wir aber – wenn wir uns denn auf die Filme einzulassen bereit sind – dem Physischen doch nicht entkommen können.

Ihren Gehalt jedenfalls erhalten die filmischen Bilder der Gewalt gerade da, wo zugleich ihre größte Problematik liegt, nämlich in der möglichst großen Exponiertheit gegenüber einer nicht mehr filmischen, sondern physischen Realität unmittelbarer Lebendigkeit. Gerade in der Verteidigung der Ästhetik eines filmischen Gewaltnaturalismus gilt es, die Gefährlichkeit, nicht die Harmlosigkeit seiner Bilder herauszukehren. Denn nur indem sie tatsächlich gefährlich sind, indem sie uns tatsächlich etwas zumuten, was uns verstören, uns verletzen kann, vermag in ihnen das Reale in seiner Monstrosität uns vor den Kopf zu stoßen und zu begeistern.

Bilder der Gewalt sind empörend und verstörend. In ihnen liegt eine Mächtigkeit, die uns überwältigt, indem sich in ihr schlagartig die Nähe zu etwas Realem herstellt, das ungebändigt sich meldet. Was wir mit der Verunsicherung, die sie bewirken, anfangen, darüber hat das filmische Werk nur wenig Macht. Doch zu verunsichern, uns aus der Bahn zu werfen und uns damit zu nicht nur intellektuellen Auseinandersetzungen zu zwingen, ist vielleicht etwas vom Größten, was Kunst bewirken kann.

Filmografie

- August Underground, Regie: Fred Vogel, USA 2001 (2 Folgefilme).
Frankenstein, Regie: James Whale, USA 1931.
Friday the 13th (Freitag, der 13.), Regie: Sean S. Cunningham, USA 1980 (inzwischen 11 Folgefilme).
Gojira (Godzilla), Regie: Inoshiro Honda, Japan 1954.
Halloween (Halloween – Die Nacht des Grauens), Regie: John Carpenter, USA 1978 (inzwischen 8 Folgefilme).
Hei tai yang 731 (Men behind the Sun), Regie: T. E. Mous, Hongkong/Japan 1987.
I Spit on Your Grave (Blood Force), Regie: Meir Zarchi, USA 1978.
Intolerance, Regie: David Wark Griffith, USA 1916.
King Kong (King Kong und die weiße Frau), Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, USA 1933.
L'arrivée du train à La Ciotat, Regie: Louis und Auguste Lumière, Frankreich 1895.
Le sang des bêtes (Das Blut der Tiere), Regie: Georges Franju, Frankreich 1949.
Night of the Living Dead (Die Nacht der lebenden Toten), Regie: George A. Romero, USA 1967.
Nuit et brouillard (Nacht und Nebel), Regie: Alain Resnais, Frankreich 1955.
Roma. Città aperta (Rom, offene Stadt), Regie: Roberto Rossellini, Italien 1945.
Terra em transe (Land in Trance), Regie: Glauber Rocha, Brasilien 1967.
The Last House on the Left (Das letzte Haus, links), Regie: Wes Craven, USA 1972.
The Silence of the Lambs (Das Schweigen der Lämmer), Regie: Jonathan Demme, USA 1991.
Titicut Follies, Regie: Frederick Wiseman, USA 1967.
Un chien andalou (Der andalusische Hund), Regie: Luis Buñuel, Frankreich 1929.

Literatur

- Badiou, Alain (2006): Das Jahrhundert, Zürich/Berlin: Diaphanes.
Balázs, Béla (2001): Der Geist des Films [1930], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Bazin, André (2004): »Ontologie des photographischen Bildes« [1945]. In: ders., Was ist Film? Berlin: Alexander Verlag, S. 33–42.
Brownlow, Kevin (1997): Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.

- Deleuze, Gilles (1997): Kino 1. Das Bewegungs-Bild, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1997): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944] (Gesammelte Schriften, Bd. 3), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1985): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lange, Konrad (2004): »Die ›Kunst‹ des Lichtspieltheaters« [1913]. In: Helmut H. Diederichs (Hg.), Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 75–88.
- Schulze, Peter (2005), Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis, Remscheid: Gardez!

Patricia Piccinini – Vertraute Monster

HEIKE THIENENKAMP

»Artists need to comment on the world around them [...]. We can't go on paint landscapes forever, as if nothing has changed.«

Oron Catts, australischer Künstler (2000)

Das Zitat von Oron Catts verdeutlicht, dass die Kunst neue Wege gehen muss, um den Herausforderungen des 21. Jahrhunderts angemessen zu begegnen. Die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts wird aus seiner Sicht entscheidend von Technologieentwicklung und Naturwissenschaft, insbesondere von der Biologie, geprägt sein (vgl. Nadis 2000: 670).

Entsprechend lässt sich seit der Mitte der 1980er Jahre beobachten, wie sich eine zunehmende Zahl von Künstlerinnen und Künstlern in ihren Werken mit den rasanten Entwicklungen in der Biotechnologie auseinandersetzen. In manchen Bereichen wie der *BioArt* oder der *TransgenicArt* erweitern sie die klassischen Kunstgattungen spürbar, indem sie Methoden der Biotechnologie direkt anwenden und lebende Organismen als künstlerische Medien nutzen.¹ Die australische Künstlerin Patricia Piccinini bleibt den klassischen Bereichen der Kunst zwar verhaftet, erreicht aber auch mit weniger spektakulären Mitteln als die mit lebendem ›Material‹ arbeitenden Künstler eine emotionale Antwort des Betrachters auf die Konfrontation mit ihrem hyperrealistischen, plastischen Werk. Die Reaktion auf die Konfrontation mit ihren Figuren, die oftmals Mensch-Tier-Chimären darstellen, liegt in der Regel irgendwo zwischen Empathie, Abschreckung und Faszination. Diese divergierenden Emotionen spiegeln sich auch in Ankündigungen zu Ausstellungen oder Überschriften aus Fachzeitschriften bzw. Ausstellungskatalogen zum Werk Piccininis wider. Sie enthalten oft Gegensätze wie »[...] Monstrous Cute« (Goriss-Hunter 2004: 541), »Beautiful Mutants. If it's sweet and sad, sentimental and repulsive, cute and creepy, it must be postmodern mannerism« (Lar-

1 Zu nennen sind hier beispielsweise Joe Davis, Eduardo Kac, das Tissue Culture and Art Project, Natalie Jeremijenko, Marta de Menezes.

son 2006: 106), »[...] Babies, toddlers and other monsters [...]« (Wedde 2006) etc. Die Vereinigung von abschreckenden und anrührenden Elementen ist in den Arbeiten Piccininis ein durchgängiges Stilmittel. *The Young Family* aus dem Jahr 2002/03 kann als zentrale Arbeit dieser Gruppe figürlicher Plastiken bezeichnet werden und soll daher in dem folgenden Beitrag exemplarisch vorgestellt und untersucht werden.

In welchem Sinne die Plastiken Piccininis tatsächlich monströse Züge aufweisen, wie in den Textausschnitten behauptet wird, und welche Wirkung und Intention sich damit verbinden lassen, wird abschließend diskutiert.

Patricia Piccinini

Patricia Piccinini (geboren 1965), Kind italienischer Einwanderer, lebt seit ihrem siebten Lebensjahr in Australien. Seitdem sie Australien 2003 bei der Biennale in Venedig vertreten konnte, gilt sie als eine der führenden zeitgenössischen Kunstschaffenden des Kontinents und gelangt auch zunehmend zu internationaler Anerkennung. Bereits während ihres Kunststudiums knüpfte sie eine Verbindung zu den Naturwissenschaften, indem sie sich zeichnerisch mit Präparaten der anatomischen Sammlung eines Museums für Pathologie auseinandersetzte. Mitte der 1990er Jahre, direkt nach dem Studium, begann sie, sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit Themen der Biotechnologie auseinanderzusetzen. Diese thematische Fokussierung behält sie bis heute bei. Neben einem umfangreichen plastischen Werk entstanden dabei Zeichnungen, Fotografien und Videoinstallationen. Die Plastik *The Young Family* ist bis heute das bekannteste Kunstwerk Piccininis.

The Young Family (2002/03)

Die Arbeit ist Teil der größeren Werkgruppe *We are Family*, welche für den australischen Pavillon auf der Biennale 2003 in Venedig gefertigt wurde. Die Gruppe beinhaltet die hyperrealistischen Plastiken *Game Boys Advanced* (2002), *Still Life With Stem Cells* (2002), *The Young Family* (2002/2003) und *Leather Landscape* (2003) sowie Teile der Serie *Team WAF (Precautions)* (2003) und die Videoinstallation *Plasmid Region* (2003). Allen Figuren innerhalb der Gruppe sind Eigenschaften gemeinsam, die den Eindruck ihrer Lebensechtheit besonders unterstützen. Dies liegt in dem Anspruch Piccininis begründet, ihre Konzepte so naturalistisch wie möglich zu verwirklichen. Dazu gehört eine detailliert ausgeformte Körperoberfläche. Die Haut der modellierten Wesen weist feinste Fältchen auf und ist porengenaue modelliert. Hinzu kommen durchscheinende Adern, Muttermale und eine natürlich wirkende Behaarung. Die Figuren bestehen zumeist aus einer Kombination von stabilisierendem Fiberglas und flexiblem Silikon.

Details in der plastischen Umsetzung

Auf einem wannenförmigen, lederbezogenen Untergrund liegt eine Gruppe von lebensecht erscheinenden Wesen. Offensichtlich ist ein Mutterwesen mit vier Jungen zu sehen. Die Mutter liegt auf der rechten Seite, den Kopf auf die Hand gestützt, während zwei ihrer Jungen an ihren Zitzen saugen und eines, halb von den beiden verdeckt, schlafend an ihrem Bauch ruht. Auf Kopfhöhe vor ihr liegt das vierte Junge auf dem Rücken, umklammert einen Fuß mit den Händen und blickt die Mutter an. Sein Nabel steht wie bei einem menschlichen Neugeborenen hervor. Die Scheide ist deutlich zu sehen, ebenso eine doppelte Reihe Zitzen, die sich, wie bei dem Mutterwesen, von der Brust bis zum Unterleib erstreckt. Der Blick der Mutter geht über ihr Junges hinweg, die blaugrauen Augen liegen tief in faltigen Höhlen, die Stirn ist gefurcht. Trotz ihrer neugeborenen Kinder deutet die Vielzahl ausgeprägter Falten an ihrem Körper auf ein fortgeschrittenes Alter hin. Ihre Haltung und die nach oben gezogenen Mundwinkel suggerieren Entspannung. Die Jungen sind zierlich, ihre Proportionen, die gerundete Stirn und die großen Augen entsprechen dem Kindchenschema. Bis auf einen spärlichen Schopf bräunlicher Haare sind sie unbehaart.



Abbildung 1: *The Young Family* (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

Die Wesen gehören keiner bekannten Tierart an. Aufgrund ihrer Nacktheit, ihrer Gesichtszüge und dem menschenähnlichen Körperbau ist es nicht möglich, sie überhaupt als Tiere zu bezeichnen. Mit den menschlichen Merkmalen sind affenähnliche Füße und Hände kombiniert, die Form von Nase und Ohren lässt an Hunde denken, die Wirbelsäule endet in einem Stummelschwanz, die Farbe der Haut und die Art, die Jungen zu säugen, lässt an Schweine denken. Die

Verteilung der Körperbehaarung erscheint in der Frontalansicht menschenähnlich, der Rücken des Mutterwesens ist jedoch auch entlang der Wirbelsäule mit langen Haaren versehen.



*Abbildung 2: The Young Family – Detail
(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)*

Die Plastik *The Young Family* hat die Ausmaße 80 cm × 150 cm × 110 cm. Sie wurde aus Silikon, Acryl, Leder, Holz und menschlichem Haar gefertigt. Das aus Holz und Leder hergestellte, nierenförmige Liegemöbel ist professionell gepolstert und vernäht. Die weiße Liegefläche mit ihrem dick gepolsterten Rand setzt sich von einem unteren Teil aus grauem Leder ab. Auf der Rückseite der ansonsten gleichmäßig gerundeten Form befinden sich zwei hohle, verdeckelte Fortsätze, deren Funktion sich dem Betrachter nicht direkt erschließt. Die plastische Gestaltung der Wesen wurde von Sam Jinks durchgeführt (vgl. Michael 2003: 58 und Williams 2004: 87).²

Das Liegemöbel bildet eine dem Umraum gegenüber geschlossene Form. Auch die darauf befindliche Figurengruppe öffnet sich dem Raum nur begrenzt. Das einzige Wesen, das keinen direkten, engen Körperkontakt zu den anderen hat, ist das kleine Weibchen, das in geringem Abstand zum Gesicht der Mutter auf dem Rücken liegt. Der Blick zur Mutter und die ihr zugewandte Körperhaltung schaffen jedoch wiederum eine enge Verbindung zur restlichen Figurengruppe

2 Jinks modellierte Figuren für Film und Fernsehen und arbeitete einige Jahre mit Piccinini zusammen, bevor er mit eigenen künstlerischen, hyperrealistischen Werken an die Öffentlichkeit trat. Als Assistent der Produktion wird Richard Mueck erwähnt, der ebenfalls umfangreiche Erfahrungen im Bereich Spezialeffekte beim Film aufweisen kann.

und betonen auch hier die Abgrenzung gegenüber dem Raum. Allein der Blick der Mutter, der zwischen den Jungen hindurch unfokussiert ins Leere zu gehen scheint, führt aus der Geschlossenheit der Gruppe heraus.

Im Verhältnis zu den darauf liegenden Figuren nimmt das Lederobjekt einen Großteil des Gesamtvolumens ein. Es trägt die Figuren wie ein Sockel und überragt sie an keiner Stelle.³ Die Plastik ist als freistehendes Werk mit einer Hauptansicht konzipiert. Diese zeigt die vordere, breite Seite des Ledermöbels und die Körperfront des Mutterwesens.

Die Farbigkeit, Oberflächenstruktur und -beschaffenheit der Figuren entspricht der menschlichen Haut. Wie diese wirkt die Oberfläche der Wesen matt, sie reflektiert das Licht nur sanft und diffus. Extreme Beleuchtungssituationen wurden in Zusammenhang mit dieser Arbeit vermieden, das Licht fällt eher indirekt auf das Werk. Es gibt somit keine harten Kontraste von Licht und Schatten. Nur die tiefsten Körperfalten bilden wirklich dunkle Linien. Auch das Leder ist matt und lässt ebenso wie die gerundete Form des Möbels keine scharfen Hell-Dunkel-Abgrenzungen entstehen. Die hohe Detailgenauigkeit in der Modellierung der Körperoberflächen erzeugt den Eindruck äußerster, lebensechter Plastizität. Das Motiv der stillenden Mutter erscheint dabei nicht zeitlos und stilisiert, sondern wie ein kurzes Innehalten in einem ansonsten recht lebhaften Geschehen.

Bedeutungshintergründe von *The Young Family*

Wie in der Analyse festgestellt wurde, bleibt der Betrachter der *Young Family* außerhalb des Werks. Er kann in manchen Ausstellungssituationen zwar nahe herantreten, aber selbst dann gelingt es ihm nicht, Blickkontakt zu einer der dargestellten Figuren herzustellen. Stattdessen empfindet er sich als Beobachter einer intimen, familiären Szene. Während dieses Gefühl von Intimität bei der Betrachtung eines säugenden Tieres bei den meisten Menschen nicht aufkommen würde, zeigt der Körperbau der dargestellten Kreaturen so viele menschliche Elemente, dass sie sehr vertraut wirken und der Betrachter damit die Distanz zu ihnen verliert. Er kann sich ihnen gegenüber folglich nicht so deutlich abgrenzen, wie es einem Tier gegenüber möglich wäre. Die Plastik ist geprägt von zahlreichen Dichotomien, die eine eindeutige Identifikation des Gesehenen erschweren. Mensch steht gegen Tier, jung gegen alt, vertraute Elemente gegen verstörende.

3 Bemerkenswert war die fehlende Abgrenzung des Werkes gegenüber dem Umland während der Biennale in Venedig. Es gab dort keinen einzuhaltenen Mindestabstand für die Betrachter, sie konnten ganz nah an die Familienszene herantreten.

Von Bedeutung bei dem Versuch, die Szene irgendwie in einen vertrauten Zusammenhang einzuordnen, ist neben der Beziehung der einzelnen Figuren zueinander auch die Umgebung. Die Liegefläche aus makellosem, weißem Leder kennzeichnet die darauf befindlichen Wesen als dem Menschen teure und von ihm geschätzte Kreaturen. Erinnert die Haltung des Muttertieres auch mehr an eine säugende Sau, kommt der Untergrund, auf dem sie liegt, doch eher einem Möbel gleich als einem Schlafplatz für Tiere. Die Teilung zwischen menschlich und tierisch bezieht sich also nicht allein auf die Anatomie, sondern auch auf das Ambiente der Figuren. Die Lederkonstruktion steht für Behaglichkeit und Schutz. Ihre Schutzfunktion für die Jungen wird dadurch deutlich, dass sie über die auf der Rückseite der Plastik befindlichen verdeckelten Fortsätze in das Innere des Aufbaus gelangen könnten.

Die Menschenähnlichkeit der Figuren bildet den Startpunkt für eine Reihe von Werken Piccininis, deren zentrale Figuren Mensch-Tier-Chimären sind (vgl. *Leather Landscape* (2003), *Big Mother* (2005), *Foundling* (2008), *The Long Awaited* (2008) und *Not Quite Animal* (2008)). Die lebensechte Darstellung trägt entscheidend dazu bei, die reale Existenz der Wesen für den Betrachter denkbar zu machen. Das Mittel der scheinbar durch die Haut scheinenden Adern beispielsweise lässt die Illusion entstehen, die dargestellten Kreaturen besäßen ein eigenständiges Innenleben. Ihre erste lebensecht plastizierte Figur, *Siren Mole*, besaß noch keine menschlichen anatomischen Eigenschaften. Erst die Beschäftigung mit dem Bedeutungshintergrund der Figur weist sie als künstlerische Arbeit aus, die im Kontext der Biotechnologie entstanden ist. *Siren Mole* hätte in der Umgebung des Melbourners Zoos mit den vielen Beispielen der außergewöhnlichen Fauna des australischen Kontinents noch ein in der Natur existierendes Tier sein können. Die Chimärenhaftigkeit der Wesen in *The Young Family* und auch in den anderen erwähnten Werken dagegen charakterisiert sie zunächst als Kreaturen aus dem Reich der Fabelwesen. Eine weitergehende Reflexion der Werke offenbart, dass die ganze Serie *We are Family* im Kontext biotechnologischer Entwicklungen zu lesen ist.

2001 wurde die erste erfolgreiche Kombination von menschlichem Erbgut mit einer tierischen Eizelle bekannt (vgl. Sentker 2004: 33). Alle bisherigen Versuche in dieser Richtung dienten entweder der medizinischen Forschung oder der Grundlagenforschung zur Stammzellgewinnung und wurden im frühen Embryonalstadium abgebrochen. In diesen Fällen wurde in die Tier-DNA eine so geringe Menge und so funktional gebundenes menschliches Erbgut eingefügt, dass es sich nicht in der äußeren Erscheinung des Tieres niederschlug. Ein Beispiel hierfür sind Forschungen im Bereich der Xenotransplantation, die zum Ziel haben, menschliche Gene in die Schweine-DNA einzubringen, um die Abstoßungsreaktion des menschlichen Körpers auf ein implantiertes Organ eines Schweins zu unterdrücken. Piccinini

allerdings macht in ihrem Werk *The Young Family* die Kombination von Menschlichem mit Tierischem sichtbar, sie übersetzt die biotechnologischen Methoden und Vorgänge in ihre eigene, künstlerische Sprache.

Dabei verbleibt sie nicht auf einer rein illustrierenden Ebene, indem sie Vorgänge, die dem Laien normalerweise hinter Labortüren verborgen bleiben, sichtbar macht. Stattdessen schafft sie mit künstlerischer Freiheit Fantasiewesen, die ihre Wurzel jedoch immer in konkreten biotechnologischen Verfahren und Entwicklungen haben.⁴ In der Serie *We are Family* bezieht sie diese technologischen Fortschritte immer direkt auf den Menschen, auch wenn die Forschung sich bisher auf die Manipulation von tierischem Erbgut beschränkt. *Game Boys Advanced* ist zum Beispiel eine Plastik, die zwei Jungen zeigt. Bei näherer Beschäftigung mit dem Werk entpuppen sie sich als menschliche Klone. Das Klonverfahren war zum Zeitpunkt der Werkentstehung auf die Anwendung bei Tieren beschränkt, das Klonschaf Dolly der Anlass für Piccinini, diese Plastik zu schaffen. Indem sie menschliche Klone zeigt, gibt sie der Angst konkrete Gestalt, dass das Klonen von Menschen zukünftig Realität werden könnte. Die Besonderheit ihrer plastischen Arbeiten besteht somit unter anderem darin, dass sie abstrakte Vorgänge für den Betrachter erfahrbar, greifbar macht. Mit ihren abschreckenden und gleichzeitig faszinierenden Mensch-Tier-Chimären provoziert sie eine Reaktion. Gleichgültig bleiben wenige Betrachter.

Auf diese Weise schafft Piccinini nicht nur für sich einen Rahmen zur Reflexion über die Biotechnologie und deren Chancen, Risiken und Auswirkungen auf die Gesellschaft, sondern auch für den Betrachter. Ihre Art der Reflexion scheint dabei weniger rational dominiert zu sein, sondern sich zu einem großen Teil auf der Ebene von Emotionen abzuspielen. Darauf deutet beispielsweise die Formgebung in *The Young Family* hin. Die anrührende Szene, die Verwendung des an menschliches Fürsorgeverhalten appellierenden Kindchenschemas und die Menschenähnlichkeit der dargestellten Wesen sprechen die Emotionen des Betrachters an. Dies entspricht durchaus der Absicht Piccininis, wie sie in einem Interview im Zusammenhang mit *The Young Family* darlegt:

4 Piccinini steht damit hinsichtlich ihrer Inspiration und Intention nicht allein. Künstlerinnen und Künstler wie Eduardo Kac, Daniel Lee, Alexis Rockman, Larry Miller, Susan Anker, Pam Skelton, Christa Sommerer & Laurent Migonnoeau, das Tissue Culture and Art Project u. a. setzen sich ebenfalls künstlerisch mit biotechnologischen Themen auseinander. In der jeweiligen Umsetzung und in der Haltung gegenüber der Biotechnologie bestehen jedoch erhebliche Unterschiede zwischen den einzelnen Kunstschaaffenden.

»The Young Family, that's the work about growing human organs in other species. [...] [Y]ou see a mother with her babies and she's feeding them. [...] And when you confront this kind of situation which is fundamental to every species, virtually every species on this planet, where a mother really does care about her offspring. It's really hard to make a decision about that technology, but it is so emotional. And I think that that is a good thing. That it should be complex like that. And decisions shouldn't be simple. And they shouldn't be even rational.« (Piccinini in Thienenkamp 2007: XII)

In diesem kurzen Interviewauszug deutet sich bereits die für die Künstlerin entscheidende Rolle von Emotionen in der Auseinandersetzung mit Biotechnologie an. Dieser Punkt wird von einigen Autoren aufgegriffen, wenn sie über Piccininis Werk schreiben (vgl. Cregan/Scanlon 2004: o. S.; Turner 2003: 107; Lovelace 2004: 69).

Piccinini erläuterte 2003 in einer öffentlichen Lesung an der Fakultät für Schöne Künste an der Tokio National University of Fine Arts and Music die für sie bedeutenden Hintergründe bei der Anfertigung von *The Young Family*:

»The Young Family (2002-3) presents a transgenic creature. The inspiration behind this work is the expectation that we have of growing human organs in other species. I wanted to address the reality of the creatures themselves in a very compassionate way, and show a very beautiful image of motherhood.« (Piccinini 2003: o. S.)

In dieser Aussage bestätigt Piccinini wiederum ihre direkte Absicht, nicht nur zum Nachdenken, sondern auch zum Mitfühlen anzuregen.⁵ *The Young Family* wird von Piccinini auch als SO3 bezeichnet, als dritter synthetischer Organismus. Und tatsächlich lässt sich in der Reihe der synthetischen Organismen sowohl inhaltlich wie formal eine Art von fortlaufender Weiterentwicklung feststellen. Die Existenz des unter Laborbedingungen künstlich geschaffenen Mikroorganismus SO1 regte Piccinini zu einer eigenen Auseinandersetzung mit dem Thema ›künstlich erzeugtes Leben‹ an. An diesen biotechnologischen Erfolg anknüpfend, übertrug sie die Thematik in den Kunstkontext. Das Ergebnis war ihr erster Versuch, eine lebensechte Plastik herzustellen, ein nagetierähnliches, fiktives Wesen mit dem Titel SO2. Hinsichtlich der bildhauerischen Technik steht der zunächst gefertigten, noch unproportioniert wirkenden Figur SO2 bzw. *Siren Mole*, der man ihre Künstlichkeit deutlich ansieht, in *The Young Family* eine technisch perfekt modellierte, lebensecht erscheinende Kreatur

5 Gleichzeitig weist sie hier auf ein Thema hin, das sich neben der Auseinandersetzung mit biologischen Technologien wie ein roter Faden durch alle ihre Werke zieht: Mutter zu sein, das Verhältnis von Müttern zu ihrem Nachwuchs und das Verständnis von Familie. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die stete Abwesenheit des Vaters.

gegenüber. In Bezug auf den biotechnologischen Zusammenhang tun sich bei dieser Arbeit wie auch schon bei *Siren Mole* bei längerer Reflexion verschiedene Ebenen auf, von denen einige schon erwähnt wurden. Die Umgebung, also die Lederkonstruktion, verweist auf die Beziehung zwischen den dargestellten Wesen und den Menschen. Offenbar kümmern sich die Menschen um die Chimären: Mithin wird der Aspekt Verantwortung angerührt. Dazu kommt der Hinweis auf die Eigendynamik der Natur. Mag das erste Wesen dieser Art auch vom Menschen biotechnologisch erzeugt worden sein, so ist es doch offensichtlich fähig zur natürlichen Reproduktion, wie die dargestellte Szene veranschaulicht. Die Verselbstständigung eines ursprünglich im Labor entstandenen Organismus verlangt eine Reaktion und ein Konzept zum Umgang mit diesem (hierauf wird im folgenden Kapitel konkreter eingegangen). Zudem kommt im Zusammenhang mit der Biotechnologie und der künstlichen Reproduktion die Frage nach dem Vater der jungen Wesen auf. Seine Abwesenheit lässt verschiedene Interpretationen zu. Zum einen spielt bei vielen Tieren, so auch bei Schweinen, der männliche Elternteil keine Rolle bei der Aufzucht der Jungen. Betrachtet man die Wesen jedoch als Nutztiere für den Menschen, so bieten sich Anknüpfungspunkte an die dominierende Nutztierhaltung von Schweinen und Kühen durch Fleisch- und Milchlieferanten an. Häufig arbeiten die landwirtschaftlichen Betriebe in diesem Bereich mit künstlicher Besamung, um ein optimales Zuchtergebnis zu erreichen. Somit ist der väterliche Teil schon bei der Befruchtung nicht mehr physisch anwesend. In einer weiterführenden Reflexion lässt sich sogar von einer Obsoleszenz des väterlichen Parts sprechen, denn für die Herstellung eines Klons ist er überflüssig, während der mütterliche Part zumindest als Spenderin von Eizellen und als Aus tragende bisher unverzichtbar ist.

An diese Gedanken anknüpfend lässt sich der Titel des Werkes als ›neue Familie‹ lesen, eine Zukunftsvision, die dank Klonverfahren auch in menschlichen Familien den Vater rein biologisch vollkommen überflüssig machen könnte. Noch weitere Bedeutungsansätze lassen sich mit dem Titel verbinden. *The Young Family* zeigt eine Art von Lebewesen, für die es noch keine Taxonomie gibt. Für den Umgang mit ihnen existieren bisher keine gesellschaftlichen Regeln, sie werden nicht einmal ernsthaft diskutiert. Da die biotechnologische Forschung rasant voranschreitet, kann die Arbeit Piccininis auch als Aufforderung an die Gesellschaft gelesen werden, sich dieser Diskussion zu stellen.

Das Monströse in den hyperrealistischen Plastiken Patricia Piccininis

Wie bereits einleitend erwähnt, ist der Aspekt des Monströsen, Abstoßenden in Kombination mit dem Anrührenden, Ansprechenden etwas, das immer wieder in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten der Australierin erwähnt wird. Insofern muss zunächst einmal definiert werden, was in der folgenden Diskussion als monströs verstanden wird. In dem Katalog *Patricia Piccinini – We are Family* zur Biennale in Venedig überschreiben die beiden Autorinnen Christine und Margaret Wertheim ihren Beitrag mit dem Titel *Teratology* (Wertheim/Wertheim 2003). In Anlehnung an Mary Douglas und ihren Text *Purity and Danger* definieren sie das Monströse als etwas, das außerhalb bekannter Klassifikationssysteme steht (vgl. ebd.: 25). Die Schwierigkeit, etwas zuzuordnen, macht es demnach erst monströs. In der Schlussfolgerung bedeutet dies, dass, wenn sich das Klassifikationssystem ändert, auch das Monströse zum Normalen werden und seinen abschreckenden Charakter verlieren kann. Im Rahmen dieser Abgrenzung des Monströsen gegen das Normale wird der Blick nun auf die ausführlich vorgestellte Arbeit von Patricia Piccinini gerichtet.

In *The Young Family* sind Wesen dargestellt, die unzweifelhaft zwischen Mensch und Tier stehen und deren Herkunft aus dem gentechnologischen Kontext sich für den zeitgenössischen Betrachter direkt oder spätestens in der Beschäftigung mit den von Piccinini gelieferten Zusatzinformationen ergibt. Das Unbehagen, das den Betrachter dieser plastischen Arbeit beschleicht, rührt aus der Kombination des Vertrauten, Anrührenden mit dem Fremden, Ungewohnten. Die Wesen sind nicht zu klassifizieren, ihre Existenz erscheint jedoch aufgrund des starken Naturalismus als denkbar, sogar als wahrscheinlich. Das Werk fordert zur Auseinandersetzung mit dem gültigen Begriff des Menschlichen und der Abgrenzung gegenüber dem Nichtmenschlichen heraus. Auf vielen Gebieten der Biotechnologie ist es bereits Standard, mit transgenen Organismen zu arbeiten; im gesellschaftlichen Umgang mit diesen zeitgemäßen Technologien jedoch herrscht noch große Unsicherheit. Indem Künstlerinnen und Künstler wie Patricia Piccinini mit kunstimmanenten Methoden diese Zwischenräume ausloten, bieten sie jenseits des naturwissenschaftlich-rational dominierten Zugangs anschauliche Ansatzpunkte zur Auseinandersetzung mit der Thematik. In der mehrperspektivischen Auseinandersetzung wiederum liegt das Potenzial, neue Kategorien zu finden und den Eindruck der Monstrosität technologisch veränderter Lebewesen abzulegen, um einen verantwortungsbewussten Umgang mit ihnen zu ermöglichen. Donna Haraway behauptet in ihrem Aufsatz im Ausstellungskatalog (*tender*) *creatures. Patricia Piccinini*, die Künstlerin wer-

te technologischen Fortschritt nicht, sondern rege lediglich Neugier, emotionales Engagement und Einsatz an (vgl. Haraway 2007: 100). Diese Einschätzung wird von Piccinini selbst immer wieder gestützt, indem sie beispielsweise betont:

»What my work does is trying to present situations. And often these situations are somehow complicated. They're not black or white, they have both sides to them. And then the audience makes up their minds. How they feel about them. And also, often the audiences changes how they feel about them over the time.«
(Piccinini in Thienenkamp 2007: II)

Bei der Betrachtung von *The Young Family* lässt sich eine gewisse Wertung allerdings doch feststellen. Die Plastik an sich zeigt, wie beschrieben, eine anrührend familiäre Szene in einem geschützten Raum, der durch die Ränder des Ledermöbels definiert wird. In Kontrast zu dieser Atmosphäre tritt die Plastik durch die Art der Präsentation. Indem die dargestellten Figuren den menschlichen Betrachtern und ihrem analytischen Blick nackt und trotz der Intimität der Szene von allen Seiten zugänglich und in Draufsicht präsentiert werden, ist ihre Position geschwächt. Die schützende Begrenzung durch die Lederliege wird aufgebrochen durch den forschenden Blick des Betrachters. Die Situation im Ausstellungsraum repräsentiert die Laborsituation und auch die gesellschaftliche Haltung gegenüber den dort entstehenden hybriden Wesen, die eindeutig hierarchisch ist. Ob diese Hierarchie vom Betrachter hinterfragt wird, bleibt angesichts der seziertischen Präsentation fraglich. Der Betrachter bleibt in der dominanten Position, die ‚junge Familie‘ ist weder rein formal noch inhaltlich auf Augenhöhe mit der Spezies Mensch. Trotzdem kann die Verwendung des monströsen Elements eine Reflexion über das spezifisch Menschliche anregen. Der Betrachter des Werkes positioniert sich automatisch zu den dargestellten Kreaturen, sieht Gemeinsamkeiten und Differenzen. Seine Unfähigkeit, die plastizierten Wesen in ein bekanntes Schema einzuordnen – und damit ihre Monstrosität –, führt ihm in der reflektierenden Überlegung die Notwendigkeit vor Augen, sich der Frage nach dem Umgang mit vom Menschen manipulierten Leben zu stellen. Die Monstrosität ist in dem Fall nicht zwingend negativ besetzt und vor allem nicht unumkehrbar. Es bedarf eines kritischen Hinterfragens und einer anschließenden Modifikation bestehender Klassifikationssysteme, um dem nicht Einzuordnenden zu einer definierten Position innerhalb der bestehenden Lebenssysteme zu verhelfen. Im künstlerischen Kontext hat Piccinini mit ihrer multi-medialen Präsentation von Mischwesen bereits eine eigene Welt für diese Kreaturen geschaffen:

»And I'm presenting, like to say, the creatures are the inhabitants of my world, the installations are the environments of my work, [...] the movies are the stories of my world« (ebd.).⁶

Diesbezüglich sehen Wertheim/Wertheim sie als Pionierin eines innovativen, toleranten Umgangs mit neuen Technologien und den daraus entstehenden Organismen:

»Patricia Piccinini too is a pioneer of monstrosity. Sending back knowledge from newly opened horizons, she offers imaginative evidence of a more open ended, diverse future where man no longer stands alone and the trans-human flowers« (Wertheim/Wertheim 2003: 29).

Gemäß der Forderung in dem einleitenden Zitat von Oron Catts, Künstler müssten sich zum Zeitgeschehen äußern und angemessene, neue Umsetzungsformen finden, erfüllt Piccininis Werk diesen Anspruch durchaus und liefert einen inspirierenden Beitrag in der Auseinandersetzung mit Biotechnologie und der Rolle der Kunst dabei. An dem ausgewählten Beispiel lässt sich nachvollziehen, welche Rolle der Kunst bei der gesamtgesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Biotechnologie zukommen kann: Indem Patricia Piccinini einer Vision von den möglichen Auswirkungen aktueller Forschungsmethoden eine erfassbare Form gibt, verschafft sie auch dem naturwissenschaftlichen Laien eine sinnlich erfahrbare Grundlage, von der aus er sich zu dem Inhalt des Werkes positionieren kann. Das künstlerische Werk bietet so einen konkreten Zugang zu Vorgängen, die nicht nur hinter Labortüren fern der gesellschaftlichen Öffentlichkeit erfolgen, sondern dazu noch so komplex und abstrakt sind, dass sie für den naturwissenschaftlich nicht allzu kundigen Menschen kaum nachvollziehbar sind. Ohne den Anspruch auf Objektivität und korrekte Wiedergabe naturwissenschaftlicher Sachverhalte kann die Kunst frei fabulieren und dabei Ängste, Wünsche und Erwartungen, die sich unterschwellig in der Gesellschaft mit den Technologien des 21. Jahrhunderts verbinden, erspüren und, indem sie ihnen eine Gestalt gibt, erst ins Bewusstsein rücken.

6 Über die plastische Arbeit hinaus bilden digitale Fotografien und Videoinstallationen einen wichtigen Bestandteil im künstlerischen Werk von Piccinini. Einige der von ihr plastizierten Wesen inszeniert sie in digitalisierter Form mittels Foto oder Film in einer virtuellen Umgebung (z.B. *Siren Mole*, *The Bodyguard*).

Literatur

- Cregan, Kate/Scanlon, Christopher (2004): »Patricia Piccinini. We are family«. In: Arena Magazine, Heft 71; http://www.arena.org.au/archives/Mag%20Archive/Issue_71/review_71.htm (letzter Zugriff 07.01.2006).
- Goriss-Hunter, Anitra (2004): »Slippery Mutants Perform and Wink at Maternal Insurrections: Patricia Piccinini's Monstrous Cute«. In: Continuum. Journal of Media & Cultural Studies. Jg. 18, Nr. 4, Dezember, S. 541–553.
- Haraway, Donna J. (2007): »Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country«. In: (tiernas) criaturas. Patricia Piccinini. Ausstellungskatalog des Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.
- Larson, Kay (2006): »Beautiful Mutants. If it's sweet and sad, sentimental and repulsive, cute and creepy, it must be postmodern mannerism«. In: ARTnews, Jg. 105, Nr. 2, Februar, S. 106–109.
- Lovelace, Carey (2004): »Flesh & Feminism. Women Artists Use the Body as Material and Metaphor«. In: MSMagazine, Spring 2004, S. 65–69.
- Michael, Linda (Hg.) (2003): Patricia Piccinini. We are Family. Ausstellungskatalog für den Australischen Pavillon zur 50. Biennale in Venedig.
- Nadis, Steve (2000): »Science for art's sake«. In: nature, Nr. 407, 12. Oktober, S. 668–670.
- Piccinini, Patricia (2003): Public Lecture. Tokyo Art University. <http://patriciapiccinini.net> (letzter Zugriff vom 28.02.2005).
- Sentker, Andreas (2004): »Klon des Erfolgs«. In: Die Zeit, Nr. 9. 19. Februar, S. 33.
- Thienenkamp, Heike (2007): Interview mit Patricia Piccinini (unveröffentlicht).
- Turner, Jonathan (2003): »Alien Nation«. In: ARTnews, Jg. 102, September, S. 107.
- Wedde, Ian (2006): »Little Creatures. Babies, toddlers and other monsters: Australian artist Patricia Piccinini and the birthing pains of our new millenium«. In: New Zealand Listener. Jg. 202, Nr. 3433, Februar/März, ohne Seitenangabe.
- Wertheim, Christine/Wertheim, Margaret (2003): »Teratology«. In: Linda Michael (Hg.): Patricia Piccinini. We are Family. Ausstellungskatalog für den Australischen Pavillon zur 50. Biennale in Venedig.
- Williams, Linda (2004): »Spectacle or Critique? Reproduction in the work of Patricia Piccinini«. In: Anne Marsh/Linda Williams: Southern Review, Jg. 37, Nr. 1, S. 76–94.

**»Es gibt keinen Vorteil,
noch länger menschlich zu sein« –
Stelarc und die Dialektik der Techno-Evolution**

MARKUS BRUNNER

»Jede Gesellschaft bekommt die
[R]evolution, die sie verdient.«

Michail Alexandrowitsch Bakunin

Der 1946 als Stelios Arcadiou geborene Australier Stelarc ist eine der Ikonen des ›trans-‹ oder ›posthumanen‹ Cyborg-Diskurses.¹ Wie kein anderer hat er über Jahrzehnte hinweg die Möglichkeiten, den menschlichen Körper mit moderner Technologie zu verbinden bzw. ihn als Schnittstelle zu begreifen, an seinem eigenen Körper ausgelotet. Stelarc ließ kaum eine Möglichkeit aus, die Verknüpfung von Mensch und Maschine immer wieder in Auseinandersetzung mit neuesten technologischen Entwicklungen – in Zusammenarbeit mit verschiedensten Firmen, Laboren und Universitäten – auszutesten.

Ich will im Folgenden ausgehend von einer Darstellung des theoretischen und künstlerischen Werks von Stelarc zu zeigen versuchen, dass sich gerade in der Spannung zwischen seinen Zukunftsverheißungen und der Wahrnehmung seiner Inszenierungen als ›monströse‹ ein gesellschaftskritisches Potenzial entfaltet, das sich auch gegen die stelarcischen Intentionen selbst wendet. Erst aus einer *gesellschaftstheoretischen* Perspektive, welche die sozialen Herrschafts- und Machtverhältnisse und ihre Dynamiken in den Blick nimmt, so meine These, lassen sich nämlich die ›monströsen‹ Cyborg-Inszenierungen Stelarc adäquat analysieren.

1 Vgl. zum transhumanistischen Diskurs De:Trans (2007).

The Body is obsolete I: Cyborg-Visionen

Stelarc's Performances, auf die ich weiter unten noch ausführlicher eingehen werde, werden seit Mitte der 1970er Jahre von Vorträgen, Seminaren, Manifesten, Aufsätzen und Interviews begleitet, in denen der Künstler seine Intentionen und Visionen verkündet.

»The Body is obsolete« – »Der Körper ist veraltet« lautet sein viel zitiertes Motto. Der Mensch als »ein zweifüßiger, atmender Körper mit einem binokularen Blick und einem Gehirn in der Größe von 1400 cm³«, so Stelarc (1995: 74), habe in der technologisierten Welt von heute ausgedient. Gemessen an seiner maschinellen Umwelt sei er zu unpräzise, langsam, labil und emotional.² Der menschliche Körper und das an seine spezifische biologische Körperlichkeit und deren Grenzen gebundene menschliche Denken seien deshalb zu überwinden, wolle der Mensch mit dem technologischen Fortschritt mithalten sowie mithelfen können, neue Erkenntnisse zu produzieren: »Es gibt keinen Vorteil, noch länger menschlich zu sein« (ebd.: 75). Das Beharren auf menschlicher Subjektivität, die es verunmögliche, in der heutigen Welt angemessen zu funktionieren, sei ein Anachronismus.

Angesichts der Überholtheit des Menschen sei »the only evolutionary strategy I see« (Stelarc, zitiert nach Warr/Jones 2000: 184) der Versuch, diesen einem verbessernden »Re-Design« zu unterziehen. Stelarc entwirft einen Menschen, dessen Haut durch ein synthetisches Pendant ersetzt wird, eine künstliche Haut, die atmungsaktiv ist und Fotosynthese betreibt. Die vielen »überflüssigen Systeme und schlechtfunktionierenden Organe« (Stelarc 2007) – gemeint sind das Atmungs- und das Verdauungssystem – würden dadurch obsolet und könnten leistungsfähigeren technischen Elementen Platz machen. Stelarc schwebt vor, winzig kleine Nanoroboter, die Krankheitserreger in Schranken halten können, oder Datenspeichergeräte, die mit dem Internet verbunden werden können, in den ausgehöhlten, verhärteten und entwässerten Körper einzuführen. Die neue Haut soll aber den Körper nicht abschließen, sondern öffnen, sie soll eine Schnittstelle werden, durch die sich der Mensch mit anderen Menschen und Maschinen vernetzt und verschaltet:

»Wenn wir die Haut durchstoßen, dann ist die Haut nicht mehr einfach die Grenze des Selbst oder der Anfang der äußeren Welt. Der Körper erfährt eine Erweiterung.« (Stelarc in Landwehr 1998)

2 Die Darstellung von Stelarc's theoretischen Ausführungen stützt sich auf Stelarc (1995 und 2007) und die Interviews in Atzori/Woolford (1995), Miss M (1995), Landwehr (1998) und in Stelarc (2000).

Durch diese technische Umgestaltung des menschlichen Körpers verbessere sich nicht nur seine Leistungs- und Belastungsfähigkeit; in dieser Form könne der Mensch auch als Teil eines globalen technologischen Netzwerks fungieren, das in der Interaktion von menschlichen und mechanischen Körpern neue Erkenntnisse und neues Bewusstsein hervorbringen könne:

»Menschlich zu sein bedeutet nicht mehr, in ein genetisches Gedächtnis eingetaucht zu sein, sondern in einem elektromagnetischen Feld von maschinellen Netzwerken rekonfiguriert zu werden.« (Stelarc 1995: 81)

Es geht Stelarc also um eine grundlegende »Neudefinition des Menschlichen«. Der Körper soll nicht nur von den Ketten des Biologischen, sondern auch von denen des Psychischen und des Gesellschaftlichen befreit werden.

»Es hat keine Bedeutung mehr, den Körper als Ort der Psyche oder des Sozialen zu sehen. Er ist eine Struktur, die überwacht und modifiziert werden kann.« (Ebd.: 74f.)

Der angestrebte Cyberkörper sei kein Subjekt mehr, sondern ein »ingenieurmäßig gestaltet[es]« (ebd.: 79) Objekt, das zu Bewegungen ohne Erinnerung und ohne Emotionen fähig sei und das so von anderen Körpern für bestimmte Arbeiten eingespannt werden könne. Die Unterscheidungen zwischen Innen und Außen, zwischen Mensch und Maschine und zwischen realem und virtuellem Körper seien damit obsolet geworden. Die Zukunft des Menschen sei seine Existenz als Cyborg. So sei es zukünftig auch möglich, dass »intelligente Bilder«, die kaum störungsanfällig seien, Körper verwalten, während Individuen durch die Kontrolle über virtuelle, mechanische und fremde fleischliche Körper ihr Operationsfeld immens erweitern könnten. Subjektpositionen würden damit dezentralisiert und fragmentiert:

»Awareness and action would slide and shift between bodies. Agency could be shared in the one body or in a multiplicity of bodies in an ELECTRONIC SPACE OF DISTRIBUTED INTELLIGENCE.« (Stelarc 2007; Herv. im Orig.)

Dies würde neue Formen von Bewusstsein, Intelligenz und Handeln ermöglichen, die nicht mehr an die Erfahrungen von Einzelwesen gebunden sind.

Stelarc's ganzes künstlerisches Werk steht im Zeichen dieser Vision bzw. wissenschaftlichen Utopie, die er an seinem eigenen Körper zu verwirklichen versucht. Seine Performances sollen die in seinen Schriften, Manifesten und Interviews antizipierten Potenzierungen und Vernetzungen des Menschen austesten und als zukunftsweisende Experimente neue Möglichkeitsräume des (Post-)Menschseins erschließen.

The Body is obsolete II: Cyborg-Experimente

Schon Ende der 1960er Jahre untersuchte Stelarc seine Wahrnehmungsfunktionen und die Vorgänge in seinem Körperinneren: erste z.B. in Experimenten mit sensorischer Deprivation, in Aktionen, in denen er an Gurten aufgehängt in der Luft schwebte, und mittels einfacher Geräte, durch die er seine Sinnesorgane fragmentieren konnte; letztere, indem er über Geräuschverstärker Gehirnströme, den Blutdruck und Muskelsignale sowie über in seinen Körper eingeführte Minikameras Lungen, Darm und Bauchhöhle hör- bzw. sichtbar machte.

Die Körpererkundungen wurden in Stelarc's spektakulären Aufhängungen (»Suspensions«) auf die Spitze getrieben: Innerhalb eines Zeitraums von zwölf Jahren ließ sich der Künstler über 25 Mal an Haken aufhängen, die direkt in seine Haut getrieben worden waren (*Body Suspensions with insertions into the skin*, 1976–1988). Aufgehängt wurde er in verschiedenen Positionen (stehend, sitzend und auf verschiedenen Seiten liegend), an unterschiedlichen Orten (in Galerieräumen, in einem Fahrstuhlschacht, über dem Meer und über den Dächern Kopenhagens), an mannigfachen Konstruktionen (an Holz- und Stahlkonstruktionen, an einem Baum, gehalten durch Steine, die das Gewicht ausbalancierten, und an einem Kran), wobei sein schwebender Körper zuweilen auch noch in Bewegung versetzt wurde (senkrecht nach oben, um überhaupt in die Schwebeposition zu geraten, aber auch hin und her schwingend, um seine eigene Achse rotierend oder entlang eines waagrecht gespannten Stahlseils). Die Namen der einzelnen Aktionen, die eher als wissenschaftliche Experimente denn als ästhetische Expressionen erscheinen, geben jeweils mehr oder weniger genau an, was in den Performances geschieht: *Event for Stretched Skin Spin/Swing* (1977), *Up/Down: Event for Shaft Suspension* (1980), *Seaside Suspension: Event for Wind and Waves* (1981) oder *City Suspension* (1985). In den Hügellandschaften, die sich bei den Aufhängungen auf seiner Haut zeigen, zeichnen sich die Gesetze der Schwerkraft bzw. das Feld der Interaktion zwischen dem Körper und der Schwerkraft ab, so, wie in anderen Performances Körperfunktionen und -rhythmen visualisiert und akustisch verstärkt werden.

Die Körpererkundungs-Performances haben aber nicht nur diese analytische Funktion: Sie sind Teil des in Stelarc's Cyborg-Visionen verkündeten Öffnens oder Verwischens der Körpergrenzen und der dadurch ermöglichten Vernetzung mit anderen Systemen. Die Visualisierungen und Amplifikationen des Körpers veräußerlichen Inneres, in den Aufhängungen wird die Haut zur Schnittstelle zwischen Haken und menschlichem Körper, welche den Körper schweben lässt. Stelarc sieht die Aufhängungen sogar als Verwirklichung des ur-menschlichen Wunsches, fliegen zu können.

Zeitgleich startete Stelarc – in Zusammenarbeit mit verschiedenen Firmen, Laboren und Universitäten – weitere Experimente der Verstärkung und Erweiterung sowie des Umbaus seines Körpers.

So arbeitete er an einer ›Dritten Hand‹ (*Third Hand Project*, 1976–81), einer mit einem Druck- und Greifsystem, einer 290°-Gelenkrotation und einem rudimentären Tastsinn ausgestatteten Prothese, die am rechten Unterarm fixiert und über die Bauch- und Oberschenkelmuskulatur so genau gelenkt werden kann, dass sogar Schreibübungen möglich sind. Auch konzipierte er andere Prothesen, u. a. einige spinnenartige Konstruktionen, die die Bewegungen seiner Arme bzw. Beine auf mehrere mechanische Beine übersetzten (*Exoskeleton*, 1998; *Muscle Machine*, 2002–03).

Anfang der 1990er Jahre schließlich entdeckte Stelarc die Computertechnik und machte sich daran, seinen Körper auch mit der virtuellen Welt zu vernetzen. Einerseits designte er virtuelle, aber durch seinen Körper steuerbare Verlängerungen seiner Körperteile (*Virtual Arm*, 1993). Andererseits experimentierte er mit der Möglichkeit, seinen Körper via Computer und Internet von anderen steuern zu lassen. Dafür entwickelte Stelarc ein Muskel-Stimulations-System, das es ermöglichte, mittels Stromspannungen die Muskeln fremder Körper gezielt so zu stimulieren, dass sie sich unwillentlich bewegen (*Muscle Stimulator System*, 1994).

Als Kulminationspunkt all dieser Bestrebungen präsentierte er Ende der 1990er Jahre seinen erforschten, erweiterten und vernetzten Körper in einigen komplexen Performances. In ihnen produzierte er über akustisch verstärkte und visualisierte Körperhythmen und -frequenzen aus sich selbst heraus Geräuschmusik und eine Lichtshow. Dazu tanzte er – einerseits prothetisiert durch die zusätzliche dritte Hand, die er selbst steuerte, während andererseits ein Arm und ein Bein per Internet ferngesteuert wurden (vgl. Grzinic 2002: 59–63). In diesen Performances werden Stelarc's Visionen eines fragmentierten Subjekts effektiv verwirklicht: Die Urheberschaft seiner Körper-Bewegungen ist dezentriert, er steuert selbst sowohl die eine Hälfte seines Körpers wie auch einen technischen Körper, nämlich seinen ›Dritten Arm‹, während die andere Körperhälfte per Touchscreen durch verschiedene Personen oder durch ein mechanisches Zufallssystem von außen gelenkt wird, wodurch die Gesamtbewegung wiederum rückwirkend auch die Geräusche und Lichtspiele verändert. Eingespannt in ein Netzwerk von Agenten und Informationen produziert Stelarc's Körper neue Bewegungsmuster und ästhetische Formen.

Die Auslotung der Möglichkeiten der Vernetzung seines Körpers wird im neuen Jahrtausend mit der Entwicklung eines sogenannten *Movatars* weitergetrieben, eines umgekehrten Motion Capture Systems. Wird beim üblichen Motion Capture System – wie z. B. in moderneren Computerspielsystemen – die Bewegung eines realen Körpers in die Bewegung eines virtuellen Körpers umgesetzt, so will Stelarc diese

Umsetzung umkehren. Eine virtuelle Figur, die sich nach logarithmischen Zufälligkeiten bewegt, soll Stelarc's Körper steuern und ihn so tanzen lassen. So würde es bald möglich, menschliche Körper durch künstlich intelligente virtuelle Bilder lenken zu lassen.

Daneben entdeckte Stelarc auch noch die Biotechnologie für sich. Sein in diesem Kontext spektakulärstes Projekt war die Erweiterung seines Körpers durch ein drittes Ohr an seinem Unterarm (*Third Ear*). Eigentlich war geplant, das zusätzliche Organ vor das rechte Ohr zu setzen, was sich aber als schwer durchführbar erwies, weil die Gefahr bestand, dass bei der Operation die Gesichtsnerven verletzt würden, weshalb sich Stelarc für seinen Arm als Träger entschied. Nachdem der Versuch, in einem Labor eigene Stammzellen in Form eines Ohres wachsen zu lassen, an technischen Problemen gescheitert war, ließ sich Stelarc – so hatte er es auch ursprünglich geplant – die Umrisse eines synthetischen Ohrs, das mittels Stammzellen-Experimenten noch vervollkommen werden soll, unter die Haut pflanzen. Dieses durch Armbewegungen beliebig auf Geräuschquellen ausrichtbare Organ soll mit einem Mikrofon ausgestattet und kabellos mit dem Internet verbunden werden. Ziel dieses Projekts ist ein im Körper installiertes Headset zur Internetkommunikation: Während er durch das Ohr zu anderen Personen sprechen kann, sollen durch in seinem Mund implantierte kleine Empfänger und Lautsprecher die Stimmen der Gesprächspartner/-innen in seinem eigenen Kopf bzw. durch Öffnen des Mundes auch für andere hörbar gemacht werden.

Stelarc ließ also kaum eine Möglichkeit aus, um die Verknüpfung von Mensch und Maschine in Auseinandersetzung mit neuesten technologischen Entwicklungen immer wieder von Neuem auszutesten.

Der Mensch als »immer-schon-Cyborg«

Fragen besorgte Stimmen kritisch nach dem Menschen, so antwortet Stelarc stets, dass die Ängste und Sorgen, die seine Visionen möglicherweise hervorrufen könnten, unbegründet seien. Die Vernetzung und Cyborgisierung des Menschen sei schon seit jeher im Gange. Was den Menschen einzigartig mache, sei die Technologie, die nie etwas Fremdes gewesen sei, sondern schon immer zum Menschen gehört habe: »Man kann Technologie und Körper nicht trennen. Technologie ist ein Teil des Menschen.« (Stelarc in Landwehr 1998) Ein Festhalten an einer vermeintlichen Natürlichkeit des Menschen sei deshalb absurd und verstelle die immensen Fortschrittsmöglichkeiten, die in der Überwindung des Biologischen lägen.

Stelarc wendet sich radikal gegen Vorstellungen von autonomen Subjekten, von menschlicher Freiheit und gegen Konstruktionen wie Seele und Geist. Das Denken der okzidentalen Aufklärung – welches von Platon über Descartes bis hin zu Freud von der Vorstellung von

Ich- («ego-driven«, Miss M 1995) oder triebgesteuerten Körpern geprägt sei – sei überholt, weil es der Abhängigkeit und Fremdbestimmtheit des Menschen nicht Rechnung tragen könne. Individuelle Emotionen, Gedanken, Subjektivität »[have] in fact been manufactured and engineered by countless external forces« (ebd.); ebenso seien auch Intelligenz und Bewusstsein nichts Individuelles, sondern »etwas, was im Miteinander im Medium von Sprache, Sozialität, Kultur, Geschichte etc. geschieht« (Stelarc 2000: 122).

Wenn der Mensch immer schon ein Cyborg war und das vermeintlich autonome menschliche Subjekt, wie wir es heute kennen, fremdkonstituiert ist, wieso sollte dann noch an diesen überholten Vorstellungen festgehalten werden, welche doch Möglichkeitsräume verschließen, die in die Zukunft weisen? Stelarc zieht aus dieser Frage die letzte Konsequenz: Statt den Menschen als isoliertes Subjekt weiterhin erhalten zu wollen, sei es geboten, ihn als Knotenpunkt von Interaktionen oder Vernetzungen zu verstehen, die durch moderne Technologie laufend ausgebaut werden können. Diese sich ausweitende Interaktion bringe eine immer höhere Intelligenz und ein umfassenderes Bewusstsein hervor, denn erst eine Veränderung der physiologischen Basis des denkenden Systems könne die Beschränkungen des menschlichen Denkens aufheben und »fundamentally new philosophies« (Atzori/Woolford 1995) hervorbringen.

Versprochen wird aber nicht nur die Teilhabe am technischen und philosophischen Fortschritt, sondern auch die Überwindung des Todes:

»Death does not authenticate existence. It is an out-moded evolutionary strategy. [...] Extending life no longer means ›existing‹ but rather ›being operational‹. [...] THE BODY MUST BECOME IMMORTAL TO ADAPT. Utopian dreams become post-evolutionary imperatives.« (Stelarc 2007; Herv. im Orig.)

Das postevolutionäre Stadium der Menschheit kenne weder Geburt noch Tod. Wo Bewusstsein nicht mehr an einen Alterungsprozessen unterworfenen biologischen Körper gebunden sei, würde es potenziell ewig weiterleben – oder zumindest so lange, wie die technischen Datenträger halten (vgl. Stelarc 2000: 123).

Zur Dialektik der technologischen Vernunft

Immer wieder wurden Stelarc's Körperinszenierungen als ›monströs‹ bezeichnet (vgl. Zylinska 2002; Clarke 2002: 39 ff.; Kuni 2004; Volkart 2004; Steyn 2005: 78–84). Joanna Zylinska greift dabei auf Derridas Überlegungen zurück, der formuliert, der das Monster bestimmt als

»a species for which we do not yet have a name, which does not mean that the species is abnormal, namely, the composition or hybridisation of already known species. Simply, it shows itself – that is what the word monster means – it shows itself in something that is not yet shown and that therefore looks like a hallucination, it strikes the eye, it frightens precisely because no anticipation had prepared one to identify this figure.« (Derrida 1995: 386)

Monströs wirken Stelarc's Cyborgdarstellungen aber nicht nur, weil sie unerwartet und unidentifizierbar sind, sondern v. a. weil sie die Grenzen dessen überschreiten, was in unserer Gesellschaft als ›menschlich‹ gilt. Dieses Überschreiten, die Inszenierung eines ›zukünftigen‹ Anderen, ist bedrohlich.

Der monströse, starke Affekte auslösende Charakter der Inszenierung ist es aber gerade, der Stelarc's Inszenierung sich gegen sich selbst wenden lässt. Denn dass die Fortschrittsrhetorik, auch wenn sie die Performances rahmt, bei vielen der Rezipient(inn)en der Performances von Stelarc tatsächlich ankommt, ist zu bezweifeln. Es geht wohl vielen Menschen so wie der feministischen Kunsthistorikerin Amelia Jones, die bei der Präsentation des *Extended Arm* (2000) in eine alles andere als euphorische Stimmung über die Möglichkeiten der Technologie geriet:

»Tears came into my eyes in the most emotional fashion, as I imagined (even empathetically experienced) my own body trapped, controlled, directed by this technological apparatus. Far from experiencing Stelarc's (or my own) body as ›obsolete‹ or otherwise irrelevant or transcended, I felt more aware of my bodily attachment to his artistic practise.« (Jones 2005: 87)

Gerade das von Stelarc infrage gestellte ›Menschliche‹, jener biologische Körper als Verkörperung eines Subjekts mit seinen Emotionen und Empfindungen, den Stelarc als ›veraltet‹ verwirft, sträubt sich in Jones' Reaktion gegen die Antizipation seiner möglichen Zukunft, denn der bedrängte und verletzte oder zumindest verletzbarer Körper, der auch der eigene sein könnte, ist in den Inszenierungen nicht zu übersehen und nicht zu verleugnen. Dieses ›Menschliche‹ muss sich nicht unbedingt als Mitleid und Angst zeigen: Wir können beim Anblick der Performances auch die Faszination verspüren, selbst ›Täter/-innen‹ zu sein, und uns so sadistischen oder Allmachtsfantasien hingeben. Auch kann dem Anblick eine masochistische Lust entspringen. Gleichwohl ›funktioniert‹ die Performance nur, d. h., sie schockiert, bewegt und regt zur Auseinandersetzung an, weil sie uns auf unsere eigene Körperlichkeit zurückwirft: Was Stelarc gerade überwinden will, den fühlenden, schmerzempfindenden, emotional affizierten Körper, ist das Medium seiner Kunst.

In diesem Kontrast zwischen Stelarc's Botschaft bzw. seiner Wissenschafts- und Technologieverherrlichung auf der einen und der

emotionalen Erfahrung beim Anblick der als monströs erscheinenden Performance auf der anderen Seite entfalten die Inszenierungen aber, so will ich im Folgenden entgegen den verkündeten Intentionen des Künstlers zeigen, ein gesellschaftskritisches Potenzial.

Stelarc's Körpermodifikationen liegt nämlich ein Zwang zugrunde, der das Freiheitsversprechen radikal durchkreuzt, das in der Überwindung biologischer Grenzen durch die Prothetisierung möglicherweise liegen könnte.

Zwar entblößt Stelarc zu Recht den historisch-gesellschaftlichen Charakter von Subjektivität und philosophischen Setzungen sowie von Körperbildern und -grenzen und stellt mit seinen Cyberkörper-Visionen hypostasierte Vorstellungen von der ›Natürlichkeit‹ des heutigen Menschen grundlegend infrage. Die ethischen Debatten über die Würde des Menschen und darüber, ob nicht krankheitsbedingte technologische Körperveränderungen geboten oder unbotmässig seien, sind zwar bei solchen Inszenierungen zu erwarten,³ zielen aber an diesen vorbei. Da sich der Mensch mit der Entwicklung der Technik tatsächlich immer schon verändert hat, er also – in Stelarc's Worten – immer schon ein ›Cyborg‹ ist, ist eine ahistorische Setzung von Grenzen zwischen moralisch vertretbaren Körperveränderungen einerseits und moralisch nicht vertretbaren andererseits unmöglich.

Wenn Stelarc jedoch naturalisierte philosophische Setzungen angreift und die Freiheiten wie auch Möglichkeiten anpreist, die die neuen Technologien bieten, geschieht dies nicht wirklich im Zeichen von Freiheit. Auf keinen Fall meint Stelarc, und erst dies wäre m. E. wirkliche Freiheit, die Möglichkeiten, die gesellschaftlichen Verhältnisse, die den heutigen Körper, das heutige Subjekt und sein Denken erst hervorbringen, neu zu gestalten und infolgedessen neue Körper, Subjekte und neues Denken zu erschaffen. Entgegen seiner Erkenntnis, dass Intelligenz und Bewusstsein sich ›im Miteinander im Medium von Sprache, Sozialität, Kultur, Geschichte etc.‹ (Stelarc 2000: 22) konstituieren, denkt Stelarc überhaupt nicht in Kategorien von Gesellschaft und Geschichte. Interaktion ist in seinen Visionen eines ›neuen Menschen‹ lediglich zwischen emotions- und bedürfnislosen, auf ihre instrumentelle Funktion reduzierten Körpern relevant.

Noch nicht einmal meint Stelarc, wenn er von der ›Freiheit der Form‹, also von der ›Freiheit, den Körper zu modifizieren und zu verändern‹ (Stelarc 1995: 74), redet, die freie ästhetische Modellierung des eigenen Körpers. Es geht ihm nicht um die Freiheit, mithilfe modernster Technik eigene Wünsche der Menschen bezüglich ihrer Körpergestalt zu verwirklichen. Es geht ihm auch und schon gar nicht um die Subversion von in gesellschaftliche *Macht*gefüge eingebundenen

3 Vgl. für diese Debatten exemplarisch die bioethischen Beiträge in Ach/Pollmann (2006).

Körpernormen. Gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsstrukturen finden bei ihm keine Erwähnung.⁴

Vielmehr meint Stelarc, wenn er von der »Freiheit der Form« spricht, bloß die ›Freiheit‹, den Menschen den Anforderungen der technologischen Umwelt anzupassen, die seinen Mangel und seine Obsoleszenz erst produzieren. Dass es sich dabei um einen Zwang handelt, daran lässt Stelarc selbst keinen Zweifel:

»Der Körper *muss* aus seinem biologischen, kulturellen und planetarischen Behälter ausbrechen. [...] Extraterrestrische Umwelten vergrößern die Veraltetheit des Körpers und vermehren den *Zwang*, ihn ingenieurmäßig neu zu formieren. *Es ist notwendig*, einen selbstabgeschlosseneren, energiesparsameren Körper mit erweiterten sensorischen Antennen und größerer Gehirnkapazität zu entwerfen.« (Stelarc 1995: 74 und 78; Hervorhebungen M. B.)

Die ›prometheische Scham‹, die Günther Anders als die »Scham vor der ›beschämend‹ hohen Qualität der selbstgemachten Dinge« (Anders 1956: 23) bzw. als die Scham darüber, »geworden, statt gemacht zu sein« (ebd.: 24), beschrieb, ist im stelarc'schen Denken unübersehbar; die anders'schen Darstellungen des ›Human engineering‹ und der ›Physiotechnik‹ lesen sich wie vorweggenommene Beschreibungen des stelarc'schen Werks: Die Rationalität der technischen Geräte und Maschinen sei, so Anders, im Fortschrittsglauben der industrialisierten Welt zum Maß aller Dinge geworden, angesichts dessen der Mensch als biologisches Wesen nur als »Fehlkonstruktion« (ebd.: 32) wahrgenommen werden könne. Um der eigenen Fehlbarkeit und der mit ihr verbundenen Scham zu entgehen, versuchten die Menschen, ihr Mensch-Sein durch eine ›revolutionäre Physiotechnik‹ zu überwinden, »die darauf abzielt, das herrschende ›System‹ der Physis als solches umzuwälzen und abzuschaffen und aus den ›bestehenden Verhältnissen‹ des Leibes radikal neue Verhältnisse zu schaffen.« (Ebd.: 38) Die Apparatur trete dem Menschen immer mehr an und gar *in* den Leib, gliedere sich das menschliche Ich wie auch das »Vor-Individuelle« (ebd.: 69), Konstitutionelle – Anders rekurriert hierbei auf das freud'sche Es, meint aber v. a. den biologischen Leib – ein, deren Differenz

4 Leider fehlt eine Reflexion auf sie auch in den meisten bioethischen Beiträgen zum Thema Körpermodifikation, was auch der Grund dafür ist, dass diese auf ahistorische Setzungen zurückgreifen müssen. Erst aus einer macht- und herrschaftskritischen Perspektive wären m. E. die Fragen nach der moralischen Vertretbarkeit von Körperveränderungen als *politisches* Problem zu stellen. So schreibt auch Günther Anders zu Recht: »Nicht die Alterierung als solche ist es, die uns ›unerhört‹ erscheint. [...] [G]rundsätzlich neu und unerhört ist die Alterierung [...], weil wir die Selbstverwandlung unseren Geräten zuliebe durchführen, weil wir diese [und damit – dies wäre zu ergänzen – die Prinzipien der industriellen Produktion; M. B.] zum Modell unserer Alterierungen machen.« (Anders 1956: 45 ff.)

die Maschine obsolet werden lasse: Vor ihr seien alle Fehlerquellen gleich. Das Monströse der angestrebten Angleichung des Menschen an die Maschinen liegt für Anders auf der Hand:

»Zu bestreiten, dass der Versuch, uns in gerät-artige Wesen zu verwandeln, etwas Ungeheuerliches darstelle, wäre natürlich unsinnig.« (Ebd.: 47)

Dieser verheerenden Dynamik der Industrialisierung setzt Anders die moralische Forderung entgegen, die »Grenzen des Menschen, also nicht nur [die] seiner Vernunft, sondern [die] Grenzen aller seiner Vermögen ([die] seiner Phantasie, seines Fühlens, seines Verantwortens usf.)« (ebd.: 18) zu bestimmen und zum Kriterium für die »erlaubte Höchstgrenze« (ebd.: 45) der Produktion zu erheben, damit der Mensch seinen Produkten gewachsen bleibe. Trotzdem Stelarc betont, dass es ihm nicht um die – mit Anders formuliert – Erhaltung eines »gebotenen status quo« (ebd.) gehe und die Veränderung zum Menschen gehöre, kommt auch er nicht umhin, abstrakt die Grenzen des Menschlichen zu bestimmen, und verkennt so, dass das Ich, von dem er ausgeht, selbst ein Produkt des von ihm beklagten Rationalisierungsprozesses ist und sein dialektisches Umschlagen gegen den Menschen immer schon Teil von dessen Subjektwerdung und der menschlichen Produktion von Werkzeugen war.

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, die ebenso wie Anders als vor dem Nationalsozialismus geflohene, deutsche Migranten in die USA einreisten und sich so mit denselben Erfahrungen auseinandersetzen, reflektieren in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1944) genau auf diese Dialektik der menschlichen bzw. bürgerlichen Subjektwerdung. Sie verfolgen die Menschheitsentwicklung als Rationalisierungsprozess, der das Menschliche zugleich hervorbringt und zerstört. Instrumentelle Vernunft, Naturbeherrschung, so die Autoren, war einmal dafür gedacht, die Menschen von der steten Bedrohung durch die Natur und ihre Gewalt zu erlösen. Ihrer immanenten Logik folgend wende sie sich aber immer schon, und im Spätkapitalismus vollends, auch gegen die Menschen selbst. Zwar machte instrumentelle Vernunft und die Technologie als ihr Werkzeug den Menschen erst zu einem handlungsfähigen Subjekt und damit zum Menschen: indem sich der (weiße, männliche) Mensch nämlich mithilfe der Technologie seine Umwelt gefügig machte, sie identifizierte, in Gesetze fasste und alle Unregelmäßigkeiten möglichst auszumerzen versuchte.⁵ Diese Subjektwerdung aber wurde stets mit dem Preis bezahlt, dass auch

5 Festzuhalten ist, dass ›Natur‹ als Objekt bzw. subjektloser Zustand immer schon ein Produkt dieser Absetzbewegung des sich als Subjekt und ›kulturelles‹ Wesen konstituierenden Menschen gegenüber einer homogenisierten, zu bändigenden ›Natur‹ ist, einer Bewegung, mit der – wie feministische und postkoloniale Theoretiker/-innen stark machen – auch die Konstruktion des

der Mensch sich der technologischen Rationalität unterwerfe und sich selbst, seinen Körper und seine Begierden nach Maßgabe instrumenteller Vernunft kontrolliere und beherrsche.

Haben die vormodernen Gesellschaften und auch die liberale Phase der bürgerlichen Gesellschaft in der autonomen Kunst, der Philosophie, aber auch der Volkskultur noch Freiräume gegenüber der Zweckrationalität ermöglicht, so werden mit der vollkommenen Durchrationalisierung aller gesellschaftlichen Bereiche instrumentelle Vernunft und Technologie, die doch mit der Utopie der Freiheit gegenüber den Zwängen der Natur verkoppelt waren, vollends zum universellen Zwang – Max Weber spricht von einem durch den Rationalisierungsprozess hervorgebrachten »stahlharte[n] Gehäuse« (Weber 1988: 203) –, dem auch das denkende, fühlende und handelnde Subjekt zum Opfer falle:

»Das von Zivilisation vollends erfasste Selbst löst sich auf in ein Element jener Unmenschlichkeit, der Zivilisation von Anbeginn zu entrinnen trachtete.« (Horkheimer/Adorno 1944: 37)

Dieser Dialektik der Subjektwerdung unterliegt, wie Decker (2002) unter Rückgriff auf die freudsche Psychoanalyse noch einmal genauer nachzeichnet, auch lebensgeschichtlich jedes einzelne moderne Subjekt. Die Entstehung des (bürgerlichen) Ichs verdankt sich dem Versuch des Kleinkindes, der Angewiesenheit auf Objekte zu entkommen, indem es sich mit den lustspendenden und angstbindenden Pflegepersonen und dem Realitätsprinzip, das diese personifizieren, identifiziert. Die Unterwerfung unter das Realitätsprinzip und damit verbunden die Aufgabe oder Modifikation von Wünschen bzw. die Forderung nach Aufschub ihrer Befriedigung sind der Preis für die ersehnte Unabhängigkeit von unmittelbar überwältigenden Unlustzuständen und für das Versprechen, aktiv Lustmomente herbeiführen zu können. Ausschlüsse, Verdrängungen, Verwerfungen säumen den Weg zur erstrebten Autonomie.

In der vollends aufgeklärten, zweckrational durchstrukturierten, »entzauberten« Welt, in der alle utopischen Momente mit dem Vorwurf der Metaphysik bedacht und letztendlich aus dem Denken getilgt sind und nur noch das Bestehende gilt, ist nun aber auch Autonomie als Illusion entblößt: War diese immer schon nur eine Utopie gewesen, ein Versprechen, das im Vorschein auf die Erfüllung des Begehrens seinen Preis legitimierte, erfährt sich nun der keinem übermenschlichen Wesen mehr verpflichtete, vermeintlich autonome, aufgeklärte Mensch als bloßes Rädchen im Getriebe und als durch und durch heteronomes Wesen. Die bürgerliche Gesellschaft, die das Individuum aus allen

nichtmännlichen, nichtweißen, nichtbürgerlichen Menschen als »Natur« einherging (vgl. Schiebinger 1995).

traditionellen Banden herauslöste und den einzelnen Bürger(inne)n Glück und Freiheit versprach, verunmöglicht spätestens am Ende ihrer liberalen Phase⁶ systematisch die individuelle Entfaltung und unterwirft alle Individuen dem Prinzip der instrumentellen Vernunft:

»Die Forderungen der Kultur imponieren unbeeinflussbarer als es der Zwang der Natur konnte. Dieser Verlust an Autonomie, dem zu entkommen die Kulturentwicklung gegolten hat, ist aber nun erfahrbar.« (Ebd.: 51)

In der Ernüchterung durch die antiutopische Desillusionierung erscheint die immense Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, als sinnlos, seine Aufgabe dagegen als Glücksversprechen.

Wie kaum ein anderer zelebriert Stelarc in aller Deutlichkeit das Glücksversprechen, das in der Selbstaufgabe liegt. In seinem absurden Bestreben, zur ›Rettung‹ des Menschen in der technisierten Welt den Menschen als leibliches Subjekt zu überwinden, ihn zu einem Teil eines gigantischen mechanischen Netzwerks zu machen und damit den Anforderungen der Technik vollkommen zu unterwerfen, kann Stelarc's Cyberkörper-Diskurs als Kulminationspunkt – wenn nicht gar Karikatur⁷ – der von Horkheimer und Adorno beschriebenen Dialektik verstanden werden.

Schon in Stelarc's Schriften, Reden und Interviews wird die Dialektik instrumenteller Vernunft im Oszillieren zwischen dem Versprechen auf Ich-Stärkung und der Selbstpreisgabe erkennbar. Die Cyborgisierung ist beides zugleich: sowohl die omnipotente Überwindung des fleischlichen Körpers und sogar des Todes wie auch der Tod des Subjekts und die Zerstörung des lebendigen, mit Erfahrungen und Emotionen gesättigten Menschen.⁸ Es ist diese Dialektik, die auch die Diskussionen darum, ob Stelarc nun einer (westlichen, weißen, männlichen) cartesianischen (Herrschafts-)Logik folgt oder sie gerade umkehrt (vgl. Zylinska 2002: 217; Kuni 2004; Jones 2005: 90f.), obsolet werden lässt. Stelarc's Denken affirmiert und überwindet den Dualismus Geist/Körper zugleich: Die Trennung von Geist als beherrschendem Subjekt und Körper als beherrschtem Objekt hebt sich auf,

-
- 6 Diese konnte zumindest noch den Schein bewahren, die männlichen, weißen Bürger höherer Schichten könnten als selbständige Unternehmer die in Aussicht gestellte Autonomie erringen. Ein Schein blieb aber diese Utopie, weil auch die bürgerlichen Unternehmer einerseits von den Entwicklungen des Marktes und andererseits von den angestellten Arbeiter(inne)n abhängig blieben.
 - 7 Stelarc's berühmtes »abgrundtiefe[s] Lachen« (Kuni 2002: 82), das seine Präsentationen stets begleitet, lässt immer wieder fragen, wie ernst er es denn wirklich meint mit seinen Zukunftsvisionen.
 - 8 Auch Anders beschreibt diese Ambivalenz: »Der ›Human engineer‹ ist in der Tat beides: anmaßend und bescheiden; hybride [im Sinne der griechischen Hybris; M. B.] und demütig.« (Anders 1956: 47).

wo auch der Geist nach Maßgabe instrumenteller Vernunft durchrationalisiert wird und als bloßes Abstraktum sich auch gegen sich selbst als Subjekt richtet.⁹

Die auf technologischen Fortschritt reduzierte Utopie ist eine Nicht-utopie, weil sie das Subjekt des utopischen Wunsches verloren hat:

»Der Fortschritt droht das Ziel zunichte zu machen, das er verwirklichen soll – die Idee des Menschen.« (Horkheimer 1947: 13)

In Starlarc posthumaner Vision ist diese Drohung wahr gemacht: Der Mensch überwindet sein Menschsein, indem er nicht nur in der Arbeits- und Freizeitwelt, die Horkheimer und Adorno noch im Blick hatten, sondern buchstäblich bis auf die Knochen zum bloßen Anhängsel des technologisierten Ganzen wird.

Das Monster als Zeichen

Gerade die Monstrosität der Inszenierung eröffnet für die Rezipient(inn)en die Möglichkeit der Erfahrung dieser Dialektik technologischer Vernunft. Starlarc treibt die Eigenlogik der sich gegen den Menschen kehrenden Rationalität an seinem eigenen Körper so radikal – über die Schmerzgrenzen hinweg – auf die Spitze, dass seine Inszenierungen als etwas Fremdes, Ungeheuerliches erscheinen. In dieser Übertreibung, die nach Adorno (1959: 567) »das Medium der Wahrheit« ist, verfremdet er die Dynamik – wie Ernst Bloch sagen würde – »bis zur Kenntlichkeit«. Der starlarcische Cyborg spiegelt der Welt ihr Antlitz als bedrohliche, aber in ihrem Versprechen auf Erlösung vom vergeblichen Kampf um Autonomie auch faszinierende »Fratze« zurück und fungiert so als *monstrandum*, als Zeigendes.

Indem Starlarc die Dialektik der technologischen Vernunft physisch an sich durchexerziert und dabei seine Position als Zukunftsvision zelebriert, während auf der anderen Seite die Rezipient(inn)en der Performance sehr viel ambivalenter begegnen, das Monster sie verängstigt und der geschundene Mensch nicht übersehen werden kann, offenbart er physisch und psychisch erfahrbar die Verquickung von Versprechen und Drohung des Zivilisationsprozesses.

Ohne den Rückbezug auf gesellschaftliche Prozesse und die damit einhergehenden Zwänge wird die Rezeption des »Monsters« Starlarc problematisch affirmativ: Im Rückgriff auf Emmanuel Levinas' »Ethik des Anderen« meint Zylinska, dass Starlarc eine neue »ethics of wel-

9 Dass die Technologie sich letztlich auch gegen das (bürgerliche) Ich selbst wendet und damit den Gegensatz zwischen dem beherrschenden Ich und dem beherrschten »Es«, d.h. dem Leib, gegen den sich abzugrenzen zuvor die Anstrengungen des Ich ausmachten, immer weniger relevant werden lässt, ist ja auch der Kern der Argumentation von Anders.

come« (2002: 217) gegenüber dem Anderen, Fremden, der Technik und der Zukunft, auslote, die »the possessive individualism that is characteristic of the capitalist model of selfhood« (ebd.) herausfordere. Auf fast zynische Weise deutet die Autorin Levinas' Ethik der unbedingten Vorrangstellung des Anderen, welche eine Reaktion auf die Erfahrung des Scheiterns jeder subjektzentrierten Ethik angesichts des industriell geplanten und durchgeführten nationalsozialistischen Massenmordes an Millionen von Menschen war, in das Gebot des Willkommenheißens der Werkzeuge der instrumentellen technologischen Vernunft um, die Levinas doch gerade radikal überwinden will. Angesichts des unausweichlichen Vorhandenseins der Anforderungen der technologischen Umwelt, so Zylinska, präsentiere »an ethical response of this kind [gemeint sind die stelarc'schen Inszenierungen; M.B.] [...] a non-hysterical acceptance of a necessity« (ebd.: 233).

Aber auch Verena Kuni (2002 und 2004), die in einer vorsichtigeren Annäherung nach dem widerständigen Potenzial des Cyborgs fragt, stellt die Zwänge der technologischen Vernunft selbst und die Gesellschaft, in die sie verwoben ist, kaum infrage, wiewohl sie sie erkennt. So bemerkt sie zwar, dass Stelarc's Rhetorik an die »Informatik der Technologie« (Donna Haraway) gemahne (vgl. Kuni 2002: 79), und beschreibt die Dialektik des sich gegen die Menschen wendenden Technologisierungsprozesses. Seine Performances bezieht sie aber nicht wirklich darauf. Verteidigend stellt sie vielmehr fest, dass Stelarc erstens nur an seinem eigenen Körper arbeite und seine Szenarien nicht für andere Körper entwickle – wodurch sie Stelarc's ständiges Insistieren darauf, der jetzige Körper sei angesichts der technologischen Umwelt keine »angemessene biologische Form« (Stelarc 1995: 74), völlig ignoriert – und dass, zweitens, »hier einige kreative Energien in Vorschläge investiert worden sind, für den *Abwesenden Körper Obsoleten Körper* eine Zukunft zu entwerfen, die ihn vor dem Schicksal bewahrt, als Verlorenes [sic] Medium dem Staub der Zeit anheim zu fallen« (Kuni 2002: 82; Herv. im Orig.). Die Rahmenbedingungen werden damit affirmativ hingenommen.

Einmal mehr zeigt sich, dass über Kultur, Politik und Ethik angemessen nur gesprochen werden kann, wenn eine *gesellschaftstheoretische* Perspektive, die auf strukturelle Herrschafts- und Machtstrukturen fokussiert, die Reflexionen rahmt.

Aus einer solchen Perspektive erscheint Stelarc weniger als ein Monster, das auf subversive Art kontingente gesellschaftliche Setzungen infrage stellt. Indem Stelarc gesellschaftliche Prozesse auf die Spitze treibt, entblößt er ihre Zwangs- und Gewaltförmigkeit und sollte so vielleicht eher als eine säkularisierte Neuauflage des mittelalterlichen »Monstrums« gelesen werden, als göttliches Zeichen, als »Warnung und Vorankündigung« (Daston/Park 1998: 215), die uns zur Einkehr und zur Reflexion darüber anregen sollte, ob wir dem gesellschaftlich produzierten Zwang nicht etwas entgegensetzen sollten.

Literatur

- Ach, Johann S./Pollmann, Arnd (Hg.) (2006): no body is perfect. Bau-
maßnahmen am menschlichen Körper. Bioethische und ästheti-
sche Aufrisse, Bielefeld: transcript.
- Adorno, Theodor W. (1959): »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergan-
genheit«. In: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 10.2., Frankfurt
a. M.: Suhrkamp, S. 555–572.
- Anders, Günther (1956): Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die
Seele im Zeitalter der industriellen Revolution. München: Beck.
- Atzori, Paolo/Woolford, Kirk (1995): »Extended-Body: Interview with
Stelarc«. <http://www.cttheory.net/articles.aspx?id=71> (letzter Zu-
griff 20.07.2009).
- Clarke, Julie (2002): »The Human/Not Human in the Work of Orlan
and Stelarc«. In: Joanna Zylińska (Hg.), The Cyborg Experiments.
The Extensions of the Body in the Media Age, London/New York:
continuum, S. 33–56.
- Daston, Lorraine/Park, Katherine (1998): Wunder und die Ordnung
der Natur, Frankfurt a. M. 2002: Eichborn.
- De:Trans (2007): Homepage der Deutschen Gesellschaft für Transhu-
manismus e. V. <http://www.transhumanismus.de/> (letzter Zu-
griff 20.07.2009).
- Decker, Oliver (2002): Der Prothesengott. Subjektivität und
Transplantationsmedizin. Kassel, Universität Gesamthoch-
schule Kassel. Dissertation. [http://deposit.ddb.de/cgi-bin/
dokserv?idn=967996570](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=967996570) (letzter Zugriff 20.07.2009).
- Derrida, Jacques (1995): »Passages – from Traumatism to Promise«.
In: ders., Jacques Derrida: Points. Interviews 1974–1994, hgg. von
Elisabeth Weber, Stanford: Stanford University Press, S. 372–395.
- Grzinić, Marina (Hg.) (2002): Stelarc. Political Prosthesis and Knowl-
edge of the Body, Ljubljana/Maribor: Maska.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1944): Dialektik der Aufklä-
rung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Horkheimer, Max (1947): »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft«.
In: ders., Zur Kritik der Instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträ-
gen und Aufzeichnungen seit Kriegsende, Frankfurt a. M.: Fischer,
S. 11–174.
- Jones, Amelia (2005): »Stelarc's Technological 'Transcendence' /Stel-
arc's Wet Body. The Insistent Return of the Flesh«. In: Marquard
Smith (Hg.): Stelarc: The Monograph, Cambridge/London: MIT
Press, S. 87–123.
- Kuni, Verena (2002): »Lost Medium Found – Über Stelarc: Im Zwiege-
spräch mit dem obsoleten Körper«. In: Rotraut Pape (Hg.), Sixcon-
Lost Media, Offenbach: Verlag Hochschule für Gestaltung Offen-
bach, S. 78–82.

- Kuni, Verena (2004): »Mythische Körper II. Cyborg_Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation (II): Monströse Versprechen und post-humane Anthropomorphismen«. http://www.mediaartnet.org/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_II/ (letzter Zugriff 12.03.2009).
- Landwehr, Dominik (1998): »Technologie als Weiterführung des Körpers. Ein Gespräch mit dem australischen Medienkünstler Stelarc«. <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2336/1.html> (letzter Zugriff 20.07.2009).
- Miss M (1995): »An Interview with Stelarc«. <http://www.t0.or.at/stelarc/interview01.htm> (letzter Zugriff 20.07.2009)
- Schiebinger, Londa (1995): *Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stelarc (1995): »Von Psycho- zu Cyberstrategien: Prothetik, Robotik und Tele-Existenz«. In: *Kunstforum International* (132), S. 73–81.
- Stelarc (2000): »Obsolete Zeit? Ein Gespräch mit Sven Drühl«. In: *Kunstforum International* (151), S. 117–124.
- Stelarc (2007): Offizielle Homepage. <http://www.stelarc.va.com.au> (letzter Zugriff 20.07.2009).
- Steyn, Ras (2005): *Post-Human Body and Identity Modification in the Art of Stelarc and Orlan*. Tshwane, Tshwane University of Technology. *Magister Technologiae: Fine Art*. libserv5.tut.ac.za:7780/pls/eres/wpg_docload.download_file?p_filename=F1460946022/steyn.pdf (letzter Zugriff am 20.07.2009).
- Volkart, Yvonne (2004): *Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse*. http://www.mediaartnet.org/themen/cyborg_bodies/monstroese-koerper/ (letzter Zugriff am 22.03.2009).
- Warr, Tracy/Jones, Amelia (Hg.) (2000): *The Artist's Body*. London: Phaidon.
- Weber, Max (1988): »Die protestantische Ethik und der ›Geist‹ des Kapitalismus« [1904]. In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), S. 17–206.
- Zylinska, Joanna (2002): »The Future ... Is Monstruous: Prosthetics as Ethics«. In: dies. (Hg.), *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age*, London/New York: continuum, S. 214–236.

**Das Monster und der Freak:
Julia Pastrana und Michael Jackson.
Zwei Geschichten über Monstrositäten
im 19. und 20. Jahrhundert**

BIRGIT STAMMBERGER

»Ich lese gerade ein Buch über Michael Jackson.
Kennst du den?«
›Ja, der hat sich doch operieren lassen.«
›Was denn?«
›Gesicht, Haare und Nase.«
Gespräch mit Lily, 8 Jahre

Michael Jackson ist ein Phänomen. Sein Körper ist das Produkt von Wissenschaft, Technik und Kommerz. Als globale Popikone verkörpert Jackson ein Monster des medialen Lifestyles. Keith Haring schrieb im Jahre 1987 über ihn, dass er es anerkenne, wenn Jackson die Schöpfung zu seiner eigenen Sache machen wolle, um eine »weder schwarze noch weiße, weder männliche noch weibliche Kreatur zu erfinden, mit Hilfe der plastischen Chirurgie und der modernen Technik. Er ist total verdisneyt!« (Keith Haring, zitiert nach Jefferson 2006: 98). In einem Essay nähert sich Margo Jefferson dem Phänomen Michael Jackson aus unterschiedlichen Richtungen und stellt einen historischen Zusammenhang zu dem im 19. Jahrhundert berühmtesten Zirkusdirektor Phineas Barnum her, der mit seinen Freak Shows zu einer bis dahin kaum gekannten Vermarktung und Inszenierung des Anderen beitrug.

Eine der populärsten Figuren dieser Zeit war Julia Pastrana. Sie wurde aus Mexiko in die USA und nach Europa gebracht und dort wegen ihres ungewöhnlichen Körpers als ›Apewomen‹, ›Nondescript‹ oder ›Hybrid Indian‹ vermarktet. Das tragische Schicksal von Julia Pastrana, die mehrere Sprachen beherrschte, auf der Bühne sang und zugleich Untersuchungsobjekt zahlreicher Wissenschaftler im 19. Jahrhundert war, endete nicht mit ihrem Tod. Ihr Leichnam wurde

weiterhin ausgestellt, untersucht und besprochen. Als Ausstellungsobjekt war Julia Pastrana – wie Garland-Thomson schreibt – »equally valuable in life and in death« (Garland-Thomson 1996: 76).

Während Julia Pastrana ein Monster war, das die naturalisierten Bezugspunkte des anderen Körpers, des Pathologischen und der Grenzen des Normalen verkörperte, wird Michael Jackson als Monster des postmodernen Lifestyles vermarktet.¹ Julia Pastranas Körper wurde zur Metapher des Anderen. Inmitten der im 19. Jahrhundert dominanten Identitätsdiskurse des weißen, männlichen Subjektes »tauchten die Monster auf, ja sie wachsen aus der Brust der weißen Männer – furchterregende Deformationen des Körpers, die Fratze eines monströsen Anderen«. Sie zeigen das »grundsätzliche Scheitern von Identitätsbehauptungen« (Sarasin 2001: 208 f.). Michael Jackson hingegen scheint jegliche naturalisierten Bezugspunkte des Anderen und Eigenen aufzubrechen. Alle Fragen nach Alter, Hautfarbe und Geschlecht werden verwischt. Michael Jackson ist zum Zeichen einer instabilen Identität geworden. An der Schnittstelle von Natur und Kultur wird in der feministischen Theorie die Figur des Monsters als analytische Kategorie herangezogen, um machtvoll Grenzziehungen des Humanen und Nichthumanen aufzuzeigen und zu unterlaufen. Das Monster ist gekennzeichnet von Chaos, Unordnung und Instabilität. Als hybrides Wesen verdeutlicht das Monster Normen, »which can

1 Balsamo argumentiert, dass die biotechnologischen Interventionen auch zur Ummodellierung des natürlichen Körpers beitragen und damit scheinbar natürliche Grenzen von Natur und Kultur verschoben werden. Am Beispiel der kosmetischen Chirurgie zeigt sie jedoch, dass trotz dieser Verschiebungen »das Geschlecht weiterhin als naturalisierter Bezugspunkt der menschliche Identität gilt« (Balsamo 2007: 280). Der technologische Zugriff verlegt zwar die Bedeutungen und Codierungen des physischen Körpers immer mehr von einer natürlichen in eine kulturelle Ordnung, jedoch werden diese Praktiken auch von bestimmten Interessen geformt und dienen dazu, »traditionelle geschlechtlich bestimmte Muster von Macht und Autorität zu verstärken« (ebd.: 280). Balsamo greift an dieser Stelle die Argumentation der poststrukturalistischen feministischen Theorie auf, den Körper nicht als Substanz oder natürliche Materialität, sondern als Resultat eines Abgrenzungsprozesses zu begreifen. Judith Butler hat gezeigt, dass das biologische Geschlecht nicht als passive Oberfläche vorausgesetzt werden darf, sondern die Materialität von Geschlecht als eine Wirkung von Macht neu zu denken ist (vgl. Butler 1997: 22). Der Körper ist – wie sie an anderer Stelle schreibt – unzusammenhängend und unterteilt und dieses »unterteilte Körperfeld ist daher die Voraussetzung für jeden Bezug zu einem seiner Teile« (Butler 2009: 52). Für meine Argumentation greife ich diese Punkte auf, um zu zeigen, dass die Bedeutungen des monströsen Geschlechtskörpers immer auf Unterteilungen und Fragmentierungen beruhen und die Bezüge auf die Materialität des Körpers in geschlechtsspezifischen Abgrenzungsprozessen hergestellt werden.

make the different elements of the heterogeneous networks become visible« (Lykke 1996: 6).

Ich werde im Folgenden von der These ausgehen, dass dem Monströsen ein unauflöslicher Widerspruch eingeschrieben ist: Wissenschaftshistorische Arbeiten beziehen sich auf die Stigmatisierungsprozesse anatomischer Bestimmungen von Monstrositäten, mit denen die naturalisierten Bezugspunkte von Materialisierungsprozessen analysiert werden, die entscheidend waren für die normativen Bezüge des Lebensbegriffes. Demgegenüber steht das Monströse als analytische Kategorie in den aktuellen Positionen vor allem in seinen subversiven kulturellen Codierungen, mit denen die Naturalisierungen des Körpers aufgebrochen werden können. Anhand des Beispiels von Julia Pastrana, die als Ausstellungsobjekt der Freak Shows des 19. Jahrhunderts populär wurde, sollen die Stigmatisierungen und die wissenschaftlichen Festschreibungen von Monstrositäten am weiblichen Geschlechtskörper nachgezeichnet werden. Mit Michael Jackson geht es mir um die spektakulären Transformationen des Körpers, angesichts derer der Diskurs des Monströsen erneut an Bedeutung gewinnt (vgl. Braidotti 2008: 19).² Was haben Julia Pastrana als ›haariges Monstrum‹ des 19. Jahrhunderts und Michael Jackson als post-moderner Lifestylefreak des 20. Jahrhunderts gemeinsam? Um sich dieser Fragestellung anzunehmen, sollen zunächst die Möglichkeiten und Chancen einer historischen Beschäftigung mit Monstrositäten erörtert werden.

Eine Geschichte der Monstrositäten

Monster haben von jeher eine besondere Faszination ausgeübt. Dabei ist das, was als Monster gilt, historisch sehr wandelbar. Als fantastische Figur, als Wesen situiert an den Rändern der Welt, als anthropologisches Objekt oder als technisch veränderter Körper sind die Bedeutungen des Monsters immer an historische Repräsentationsräume und an eine spezifische Beziehung zum Betrachter gebunden. Die Definition dessen, was als Monster gilt, ist somit an historische Zeit-Räume von Wissenspraktiken gebunden.

Seit der Aufklärung wurde die fiktionale Figur des Monsters zu einer am realen Körper festgemachten Monstrosität.³ Zunächst in po-

2 Auf die Schnittstellen spektakulärer Transformationen des Körpers werde ich weiter unten eingehen.

3 Die Unterscheidung zwischen dem Monster als fiktionalem Wesen und der Monstrosität als realer Fehlbildung fand auch schon in älteren Werken seine Anwendung, wie z. B. bei Ambroise Paré (vgl. Paré 1982). In diesen Werken allerdings wurden sämtliche verfügbaren Berichte und Quellen zusammengetragen und man bediente sich der vorhandenen Kenntnisse, sodass ein

pulären und kulturellen Vorstellungsbildern präsentiert, kam es im 18. Jahrhundert zur Herausbildung eines wissenschaftlichen Umgangs mit Monstrositäten. Diese erhielten eine epistemologische Funktion, um Aussagen über den Normalzustand zu machen, und wurden somit »von größter Bedeutung für die entstehenden Wissenschaften vom Leben« (Hagner 2005a: 103). Sie wurden zu Wissensobjekten. Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert hat der wissenschaftliche Umgang mit ihnen zu einem tiefgreifenden Wandel der Bedeutungen geführt. Obwohl gerade im 19. Jahrhundert außerordentlich viel über monströse Körper verhandelt wurde und es kaum einen Bereich gab, in dem sie nicht thematisiert oder instrumentalisiert wurden, ist bis heute eine Geschichte der Monstrositäten nur in Ansätzen geschrieben worden (vgl. Hagner 2005: 10 f.). Warum sollte man sich mit Monstern und Monstrositäten beschäftigen?

Dederich, der diese Frage im Umfeld der *Disability Studies* diskutiert, geht von zwei Punkten aus: Erstens könne eine Geschichte der Monstrositäten jene Wissenschaften aufklären, die den Körper als außerhistorische und überkulturelle Gegebenheit betrachten, und zweitens verspreche sie einen Einblick in den Gang der Normalität (vgl. Dederich 2007: 85f.). Insofern ist die Monstrosität, wie Derrida schreibt, gebunden an eine historische Erkenntnis dessen, was ›Normalität‹ ist.

»[V]or einem Monstrum wird man sich der Norm bewusst, und wenn diese Norm eine Geschichte hat – was zum Beispiel für die diskursiven, philosophischen, soziokulturellen Normen gilt: sie haben eine Geschichte –, dann erlaubt das Auftauchen der Monstrosität eine Analyse der Geschichte der Normen« (Derrida/Weber 1990: 66).

Monstrositäten sind eingebettet in eine Geschichte disziplinärer Normierungs- und kultureller Normalisierungsprozesse.⁴ Die Norm kann,

über lange Zeiträume tradiertes Wissen in voluminösen Kompendien zusammengefasst werden konnte. Zudem konnten die Autoren solcher Werke kaum eigene Untersuchungen vornehmen. Insofern stellten diese Sammlungen ein Nebeneinander religiöser, naturwissenschaftlicher und ethnologischer Wissensformationen dar (vgl. den Beitrag von Rosa Costa in diesem Band). Das Monster lässt sich somit nicht auf ein fiktionales Wesen reduzieren. Allerdings stellte in dieser Tradition das Monster eine noch vom Leben getrennte Entität dar (vgl. Hagner 2005a: 74 ff.). Seit dem 18. Jahrhundert begann man, die Ursachen der Fehlbildungen am Körper zu erklären. Die Definition und die Bedeutungen von Monstrositäten waren nun in einem wissenschaftlichen Diskurs eingebettet, der von Kategorien aus Medizin und Naturwissenschaften organisiert war. Monstrositäten wurden ein zentraler Bestandteil in den Wissenschaften vom Leben (vgl. Hagner 2005a; Moscoso 2005).

4 Norm und Normalität sind nicht identisch, aber der Begriff der Normalität wird durch Normen hervorgebracht (vgl. Link 2006: 20f.). Krause betont im

wie Foucault schreibt, keineswegs als Naturgesetz definiert werden, sondern sie verweist immer auf einen Machtanspruch, »von dem aus eine bestimmte Machtausübung begründet und legitimiert werden kann« (Foucault 2003: 72). Eine Geschichte der Monstrositäten muss somit als eine Genealogie der Normalisierungsmacht geschrieben werden. Wie lässt sich die Materialität des Körpers denken, wenn sie auf historischen und Naturalisierungsprozessen beruht? Während die historische Beschäftigung mit Monstrositäten die disziplinären Normierungsprozesse und kulturellen Normalisierungen kritisch fasst, soll diese Argumentation hier um den Blick auf die Stigmatisierungsprozesse ergänzt werden. Mit einer Geschichte der Monstrositäten sind auch jene Festschreibungen verbunden, die den monströsen Körper zum Austragungsort des Diskurses über soziale Gefährdungen werden ließen, mit dem gerade im 19. Jahrhundert die Monstrositäten als soziale und kulturelle Konstruktion verbunden sind.

Der monströse Körper markiert gleichzeitig die Grenze, an der Normalisierung und soziale Gefahren verhandelt wurden.⁵ Mit einer Geschichte der Monstrositäten verbinden sich somit zwei Enden, die zunächst paradox erscheinen: Auf der einen Seite verspricht sie einen Einblick in die Geschichte der Normalisierung, zum anderen kann mit ihr aufgezeigt werden, was als monströs und zugleich minderwertig und deviant bezeichnet wurde. Im 19. Jahrhundert – schreibt Michael Hagner – wurden »körperliche Fehlbildungen als Chiffre der Bedrohung für die Gesellschaft« verstanden. »Mit dieser Konstellation wurden entscheidende Weichen für die Stigmatisierung [...] mit dem, was zum Monströsen umgedeutet werden sollte, gelegt.« (Hagner 2003: 60)⁶

Anschluss an Foucault die bedeutende Rolle der Humanwissenschaften in diesem Prozess: »Insbesondere die Medizin und die an sie angeschlossenen Institutionen wie Psychiatrie, Klinik oder Gesundheitsverwaltung verknüpfen die Norm mit der Normalität« (Krause 2008: 74).

- 5 Dornhof argumentiert, dass am Ende des 19. Jahrhunderts die wissenschaftlichen Konstruktionen des Monströsen den weiblichen Körper zum Austragungsort von Gefahren, Bedrohungen und Verschmutzung machten und dieser damit als ein »anatomisches Kompendium sozialer Gefahren« fungierte (Dornhof 2005: 253). Auch Hagner betont, dass Monstrositäten in dieser Zeit zwar »wissenschaftlich zur Ruhe gekommen« sind; dennoch kam es im 19. Jahrhundert zu einer neuen Instrumentalisierung ihrer Bedeutungen im Geschlechterdiskurs (vgl. Hagner 2005a: 107). In meinem Dissertationsprojekt wurden an der Schnittstelle wissenschaftlicher Praktiken und kultureller Codierungen des 19. Jahrhunderts die Bedeutungen von Monstrositäten im Zusammenhang von Geschlecht und ›Rasse‹ untersucht (vgl. Stammberger 2009).
- 6 Michael Hagner hat sich vor allem mit der Geschichte der Monstrositäten im 18. und 19. Jahrhundert beschäftigt und die Definitionen und den Umgang mit Monstrositäten mit Blick auf die Naturwissenschaften und auf die Wissenschaften vom Leben analysiert und aufgezeigt.

Im 19. Jahrhundert wurde gerade der weibliche Körper zu einem öffentlichen Schauplatz für die wissenschaftlichen Konstruktionen des Monströsen. An der Schnittstelle von Medizin, Anthropologie und Ethnologie haben die wissenschaftlichen und kulturellen Codierungen den monströsen, rassifizierten Geschlechtskörper hervorgebracht, an dem die Risiken des Lebens wie auch die Gefahren und Bedrohungen für eine Gesellschaft verhandelt wurden. Der wissenschaftliche Zugriff auf den Körper führte zu einer zunehmenden Fragmentierung und Unterteilung seiner Bedeutungen und zugleich wurden am monströsen Körper die kulturellen Zäsuren konstruiert, mit denen der Andere als biologische Einheit wieder hergestellt wurde. Die wissenschaftlichen Aussagesysteme und Untersuchungsrahmen haben den Körper mittels der Leitdifferenz des Normalen und Anormalen unterteilt. Damit haben sich die Definitionen von Monstrositäten entscheidend verändert.

Zum einen wurden Monstrositäten in ein analytisches Verhältnis zum Normalen gesetzt und verloren damit die Bedeutung ihrer Einzigartigkeit, zum anderen wurden auch weiterhin an ihnen die Verfehlungen und Ausnahmen vom (kulturell) Normalen verhandelt. Diese Bedeutung des Monsters bezeichnet Foucault als ein tautologisches Prinzip, denn »[d]as Monster ist paradoxerweise trotz der Grenzposition, die es einnimmt, und obwohl es zugleich das Unmögliche und das Verbotene ist – ein Prinzip der Erkennbarkeit« (Foucault 2003: 78). Mit dem rationalistischen Paradigma der Human- und Lebenswissenschaften konnten am Körper allenfalls noch Anomalien festgestellt werden, und dennoch wurde auch weiterhin der monströse Körper in seiner Einzigartigkeit und zugleich der wissenschaftlichen Erkenntnis dienend zur Schau gestellt. Es scheint, wie Gunnar Schmidt schreibt, ein befremdliches Faktum, dass die Wissenschaften vom Menschen im 19. Jahrhundert auch weiterhin den Begriff des Monsters verwendet haben, der das sprachliche Relikt aus einer Zeit ist, »in der die Wunderwesen Ahnungen und Schrecken einer Überweltlichkeit gaben« (Schmidt 2001: 81). Dennoch waren bis weit ins 20. Jahrhundert die Monstrositäten ein Problem. Hatten die wissenschaftlichen Normierungen und Fragmentierungen des Körpers all die Unregelmäßigkeiten und Anomalien gefasst, wurde das Monster zum »Modell aller kleinen Abweichungen« (Foucault 2003: 78). Im 19. Jahrhundert ist dieses tautologische Prinzip – wie im folgenden Kapitel am Beispiel Julia Pastranas dargelegt wird – eng verbunden mit einem sexualisierten Diskurs über Geschlecht und »Rasse«.

In wissenschaftlicher Hinsicht ist die Monstrosität im 19. Jahrhundert keine Singularität mehr, sondern wird als wissenschaftlicher Gegenstand immer in einem Verhältnis der Kontinuität zum

Normalen gedacht.⁷ Dennoch wurden gerade mit der Rede über den monströsen Geschlechtskörper die Bedeutungen des singularisierten Monsters aufrechterhalten und als eine moralische und natürliche Grenzverletzung thematisiert. Das moderne Monster ist sowohl eine singuläre Totalität als auch eine mannigfaltige Unregelmäßigkeit.⁸ Im 19. Jahrhundert entsteht eine Problematik der Anomalien, wie Foucault schreibt, um die sich eine medizinische und gerichtliche Praxis der Interventionen entwickelt, die zugleich auch immer von einem Raum politischer und kultureller Interventionen bestimmt war (vgl. Foucault 2003: 78). Denn der ungewöhnliche Körper wurde nicht einfach wissenschaftlich beschrieben, sondern als monströser Geschlechtskörper konstituiert, mit dem zugleich auch auf soziale und politische Fragen der Geschlechterdifferenz referiert wurde. Mit den wissenschaftlichen Fragmentierungen und einer zunehmenden biopolitischen Normierung wurden an den Schnittstellen des individuellen Körpers und des allgemeinen Bevölkerungskörpers die Praktiken von Zäsur und Intervention in den politischen Raum erweitert.

Julia Pastrana

Julia Pastrana war im 19. Jahrhundert ein Ausstellungs- und Wissensobjekt. Ihr Körper wurde kommerziell zur Schau gestellt und hielt bis über ihren Tod hinaus ein vermarktungsträchtiges Versprechen bereit. Ihr Körper war ungewöhnlich: Sie hatte eine außerordentliche Behaarung im Gesicht und am Körper, der Kiefer war groß und die Ohren lang. Ihre Monstrosität wurde jedoch nicht nur in den populären Darstellungen inszeniert. Die genauen Messdaten unzähliger körperlicher Bezugspunkte, von denen dann ganze medizinische und anthropologische Abhandlungen – von den Erklärungen über die Ur-

7 Hier geht es um das Prinzip der Kontinuität des Normalen und Pathologischen (vgl. Canguilhem 1974).

8 Muhle (2008) hat in einer Studie einen Vergleich des Lebensbegriffes bei Canguilhem und Foucault unternommen und die historischen Veränderungen disziplinärer und biopolitischer Normen erarbeitet. Sie zeigt, wie im 19. Jahrhundert die Monstrosität nicht nur mit einer Geschichte der Norm, sondern auch mit den Begriffen des Lebens verbunden ist, und argumentiert mit Canguilhem, dass das Monster nur im Leben entstehen kann (vgl. ebd.: 197). Foucaults Analyse der Anormalen zeigt, dass in wissenschaftlicher Hinsicht die Monstrosität zwar keine Singularität mehr ist, sondern »lediglich eine Unregelmäßigkeit, eine leichte Abweichung«, aber weiterhin der Begriff des singularisierten Monsters verwendet wird (Foucault 2003: 103). Muhle – im Anschluss an Foucault – zufolge gilt es, den Begriff des Monsters nicht auf seine naturalisierte und epistemologische Funktion zu reduzieren und damit zu verharmlosen, sondern als eine Schlüsselfigur der wissenschaftlichen und sozialen Normalität zu betrachten (vgl. Muhle 2008: 194).

sachenforschung bis hin zur sozialen Stellung der Frau – zehrten, machten ihren Körper zu einem phantasmatischen Ort, an dem wissenschaftliche Erkenntnis und kulturelle Normalitätsvorstellungen konvergierten.

Bei der Geburt ihres ersten Kindes verstarben sie und ihr Kind 1860 in Russland, wo sie sich mit ihrem Manager, der zugleich Ehemann und Vater ihres Kindes war, auf Tournee befand. Sofort nach ihrem Tod verkaufte er die Leiche an einen Professor des anatomischen Instituts der Moskauer Universität, der die Körper von Mutter und Kind nach neuestem wissenschaftlichen Standard einbalsamierte. Der Professor legte ein Ergebnis vor, das so verblüffend war, dass der Witwer die Leiche für den dreifachen Preis zurückkaufte und sie bis zu seinem Tod 1884 weiter ausstellte. Für die Ausstellung pries er die Erfolge der wissenschaftlichen Zurichtung des Körpers für die Zuschauer an:

»This example of modern embalming, by a new and hitherto unknown process, has been critically examined by many of the leading scientific men in London, declared by them to be the most fantastical and uniquely successful case of embalming ever carried out« (zitiert nach Gylseth/Toverud 2003: 74).

Noch bis zum Jahre 1972 wurden die Leichen von Julia Pastrana und ihrem Sohn in ganz Europa und den USA in den Zirkusvorzelten und Jahrmärkten gezeigt (vgl. Garland-Thomson 1996: 77). Schon zu Lebzeiten wurde Julia Pastrana nicht nur in populären Ausstellungen vermarktet, sondern sie war Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Ihr Anderssein resultierte jedoch weniger aus einer körperlichen Abweichung, sie war vielmehr das Ergebnis eines Diskurses kultureller und wissenschaftlicher Codierungen des monströsen Körpers.

Wie Garland-Thomson zeigt, unterlaufen die Bedeutungen von Monstrositäten auch die historischen Grenzziehungen zwischen dem Weiblichen und Männlichen, dem Humanen und Nichthumanen. Die Faszination der Wissenschaftler bestand gerade darin, diese Grenzen immer wieder zu bestimmen und festzuschreiben. Im Jahre 1857 schrieb man in dem medizinischen Fachblatt *Lancet* über Julia Pastrana:

»The rest of the face is covered with similar short hairs. Indeed, the whole of the body, excepting the palms of the hands and the soles of the feet, is more or less clothed with hairs. In this respect she agrees, in an exaggerated degree, with what is not very uncommonly observed in the male sex [...] In other respects she agrees with the female. Her breasts are remarkably full and well developed. She menstruates regularly« (J. Z. Laurence, zitiert nach ebd.: 73).

Diese Beschreibung verortet den Körper Pastranas an der Schnittstelle von männlich und weiblich und zeigt, wie die Geschlechterhierarchie vom monströsen Körper unterlaufen wird. Zugleich eröffnen die analytischen Vergleiche einen Zwischenraum, in dem mittels männlicher und weiblicher Normen und Attribute die Funktionalität des weiblichen Körpers als monströses und faszinierendes Phänomen sichtbar wird. Das Monströse wird am weiblichen Körper als Faszination und Rätsel entworfen. Die Normalität der Menstruation und der weiblichen Brust wurde durch Schwangerschaft und Geburt bestätigt. Somit erschienen die normalen Funktionen ihres Körpers als reine Kuriosität, denn sie wurden der außergewöhnlichen Behaarung im Gesicht und am Körper entgegengestellt. Die Seltenheit und Kuriosität des Phänomens entsteht im Prozess des Vergleichs.

In diesem Gegensatz wird auch die Persönlichkeit von Julia Pastrana entworfen. Sie war intelligent und beherrschte mehrere Sprachen und zugleich wurde sie als Monstrosität an den Schnittstellen des Humanen und Nichthumanen inszeniert. Aus der ›Ape-Women‹ wurde die ›Victorian Ape Women‹ (vgl. Gylseth/Toverud 2004). Die Monstrosität ist eine wissenschaftliche und kulturelle Codierung des außergewöhnlichen Körpers, denn in den Freak Shows berief man sich auf die Beschreibungen der Mediziner und Anthropologen. Insofern ist der öffentliche Körper hier »ein phantasmatischer Ort, an dem mehr ›gesehen‹ wird, als was die empirische Beobachtung den Anatomen oder Physiologen enthüllt; dabei ist das Bild, das der inszenierte Körper den Zuschauern als Exemplum ihrer selbst bietet, sicher nicht das einzige, aber zweifellos ein wichtiges Element dieser Inszenierungen« (Sarasin 1998: 423). Es gibt damit Schnittstellen und Transformationen wissenschaftlicher und kultureller Codierungen des Körpers. Die Ausstellungspraktiken der Freak Shows sind nicht einfach eine Vereinnahmung wissenschaftlicher Beschreibungen, sondern sie sind Teil wissenschaftlicher und populärer Wissensformationen, die in einen Prozess disziplinärer Normierungen und kultureller Normalisierung eingebettet sind.

Die Inszenierungen von Monstrositäten als Ausstellungsobjekte wurden sowohl am lebenden als auch am toten Körper vollzogen. Anhand der medizinischen Abhandlungen kann gezeigt werden, wie hinter dem Zugriff der instrumentellen Wissenschaftlichkeit zugleich die Zonen der Beunruhigung entstehen (vgl. Schmidt 2001: 84).

Als im Jahre 1917 in Bonn eine Dissertation mit dem Titel *Über Trichose besonders die der Julia Pastrana I* veröffentlicht wurde, war Julia Pastrana seit fast einem halben Jahrhundert tot. Auch im Jahre 1917 ist Julia Pastrana noch ein haariges Monstrum. Diese Kuriosität wird dadurch verstärkt, dass sie im Rückgriff auf den Geschlechterdiskurs erfolgte. In seiner Dissertation schreibt Fuchs, dass die Faszination der haarigen Monstra gerade dann die Neugierde weckt, »wenn diese Naturwunder Vertreterinnen des sonst doch glatten schönen Ge-

schlechts« sind (Fuchs 1917: 5). Die Leitfrage seiner Arbeit ist die nach dem Unbekannten und der Instabilität wissenschaftlicher Erkenntnisse. In den älteren Studien zur Überbehaarung – der medizinische Fachausdruck ist ›Hypertrichose‹ – hatte man es zunächst mit einer »außerordentlichen Variabilität der Fälle gerade auf diesem Gebiete« zu tun, von der aus letztlich nur ein »annäherndes Schema« erstellt wurde. Fuchs geht es darum, die Vielfalt der Aussagen zu bündeln, die Ursachen der Überbehaarung zu benennen, die Hypertrichose von anderen Phänomenen der »abnormen Behaarung« abzugrenzen und durch Experimente in ein überprüfbares und reproduzierbares Wissen zu überführen.

In seiner Analyse eröffnet Fuchs verschiedene Ebenen der Betrachtung. Es soll geklärt werden, ob es sich bei der Hypertrichose um eine Krankheit handelt, in welcher Beziehung sie zur Geistesschwäche und Psychose steht und inwieweit an ihr Anzeichen eines Atavismus zu erkennen sind. Für das Zusammentreffen von Psychose und Geisteschwäche mit Überbehaarung gibt Fuchs zwar an, dass es wohl nicht nur ein bloßer Zufall sei, konstatiert aber: »Jedenfalls darf diese Frage als noch nicht gelöst betrachtet werden« (ebd.: 10). Auch kann kein Zusammenhang zwischen Atavismus und Überbehaarung ermittelt werden. Einzig das Ergebnis der am Leichnam entnommenen Haaranalyse liefert einen Beweis. Dieses Ergebnis kann aber den unterschiedlichen Ebenen der Fragestellung nicht zugeordnet werden. Zwar geht Fuchs von der Annahme aus, dass »der menschliche Körper vor einer unabsehbaren Reihe von Jahren stärker behaart war als jetzt« (ebd.: 9), aber zugleich verschließt sich dieser Vergleich durch die am Anfang eingeführte Perspektive auf die besondere Anziehungskraft weiblicher ›haariger Monstra‹.

In einem anderen Beispiel, das ähnlich wie der Fall von Julia Pastrana Wissenschaftler das gesamte 19. Jahrhundert über und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein beschäftigte, konnte man mit der sogenannten ›Hottentottenvenus‹ Sara Baartman umstandslos einen Verhandlungsort von Monstrosität, weiblicher Sexualität und Atavismus herstellen. Hier haben die wissenschaftlichen Praktiken zu einer zeitlichen und räumlichen Ausweitung der Bedeutungsfelder geführt, mit denen Menschen zu Monstrositäten wurden und der monströse Geschlechtskörper mit Zuschreibungen von Devianz, Schwäche und Minderwertigkeit in einem sexualisierten Diskurs hervorgebracht wurde. Eingebettet in die Differenz des Normalen und des Pathologischen war der monströse Geschlechtskörper der Ort, an dem die eigenen kulturellen Normen verhandelt und festgeschrieben wurden.⁹ Die zahlreichen Abhandlungen über Sara Baartman zeigen, dass hier

9 Am Beispiel von Sara Baartman wurden an anderer Stelle die historischen Konvergenzen von kultureller Normalität und disziplinärer Normierung diskutiert; vgl. Stammler (2008).

über Anomalien als Monstrositäten geschrieben wurde, die weder dem klassischen therapeutischen Paradigma der Medizin angehörten noch als Singularität wissenschaftlich dargestellt werden konnten. Bereits im Jahre 1835 versicherte der Mediziner Otto, dass die von ihm beschriebenen Geschlechtsteile »nicht krank, sondern ganz gesund sind« (Otto 1835: 192). Auch die Singularität des Phänomens wurde aufgelöst und der scheinbar seltene Fall wurde auf andere Fälle übertragen. Der Gynäkologe Robert Hartmann schrieb:

»Die Hottentottenschürze braucht man nicht bloß in Südafrika zu suchen, man findet sie durch den ganzen Kontinent, sogar in Europa noch häufig genug! Jeder Stubenethnolog würde erstaunen, wenn ich ihm ein Glas voll sogenannter Hottentottenschürze, aus dem Präpariersaal der Haupt- und Weltstadt Berlin stammend, fein säuberlich in Alkohol aufbewahrt vorweisen würde. Facta loquuntur! Nach unsern eigenen geburtshilflichen Beobachtungen können wir allerdings bestätigen, daß ähnliche Bildungen bei unseren deutschen Frauen nicht so selten sind, wie man wohl früher meinte.« (Hartmann, zitiert nach Ploss/Bartels 1927: 364 f.)

Dennoch wurde Sara Baartman zu einer Monstrosität des 19. Jahrhunderts. Mit den Kategorien des Weiblichen und der Rasse wurden die Stigmatisierungen des weiblichen Geschlechtskörpers konstruiert, durch die die Monstrosität fest verbunden war mit den Zuschreibungen von Minderwertigkeit. Zahlreiche anthropologische Abhandlungen wurden veröffentlicht, in denen die anatomische Besonderheit von Sara Baartman wissenschaftlich aufgegriffen wurde und »wie eine Initialzündung [wirkte], sich intensiver mit den weiblichen Geschlechtsteilen zu befassen« (Hagner 2005b: 180). Hinter den kleinen Unregelmäßigkeiten wurden zugleich die Zäsuren rekonstruiert, mit denen der monströse, rassifizierte Geschlechtskörper im Besondern und der pathologische Geschlechtskörper im Allgemeinen entworfen wurden.¹⁰ Letztlich wurden hier die sozialen Fragen von Geschlecht und Gesellschaft verhandelt.

10 Katja Sabisch hat gezeigt, wie die Experimentalisierung, Pathologisierung und Pathogenisierung der Frau im 19. Jahrhundert das alltägliche Monster konstituierten (vgl. Sabisch 2007a: 206 f.). Allerdings betont sie an anderer Stelle, dass es mit Blick auf die den wissenschaftlichen Epistemologien vorgelagerte Ethik auch darum gehen müsse, die Entmenschlichung des wissenschaftlichen Dinges mit einer Suche nach der ›Person‹ dahinter zu verbinden (vgl. Sabisch 2007: 23 f.). Es wäre zu fragen, ob ein solcher, methodologisch problematischer Ansatz, die Opfer in die Geschichte der Biowissenschaften einzuschreiben, nicht letztlich doch eine privilegierte Haltung impliziert, mit der historische Überlegenheitsvorstellungen reproduziert werden. Im Anschluss an die Debatten der letzten Jahre in der feministischen Wissenschaftstheorie wurde aufgezeigt, dass es vielmehr darum gehen muss, die Komplexität dieser Argumente zu berücksichtigen und sich nicht auf eine

Auch Fuchs diskutiert die Stellung der Frau in seiner Dissertation zur Hypertrichose und rekurriert auf die These von Brandt, dass Mannweiber eigentlich »als Prophetinnen [...] auf einem kommenden Generationen vorgezeichneten Entwicklungspfade anzusehen« (Fuchs 1917: 32) seien. Da der weibliche Organismus auf einer früheren Entwicklungsstufe angesiedelt wurde, konnte der Körper von Julia Pastrana eine Angleichung an männliche sekundäre Geschlechtsorgane bedeuten. In seinen Untersuchungen hatte Fuchs das Ergebnis vorgelegt, dass die Haarstruktur keine Merkmale der embryonalen Behaarung des Kindes im Mutterleib aufweise, stattdessen zeige sie »keine nennenswerten Abweichungen von gewöhnlichem Männerhaar« (ebd.: 28). Sei die Behaarung des weiblichen Körpers denn letztlich ein Zeichen von weiblicher Höherentwicklung? Schließlich hatte Brandt zuvor behauptet, wie Fuchs zitiert, »dem schönen Geschlecht, welches trotz seiner Gleichheitsbestrebungen den männlichen Bart bewundert, den eigenen verabscheut, bleibt der Trost, daß die Zahl der schwach und stark behaarten Frauen nur ganz allmählich und unmerklich im Verlaufe von Jahrtausenden zunehmen dürfte« (Brandt, zitiert nach ebd.: 32). Dieser These kann Fuchs keineswegs zustimmen, denn die Behaarung betreffe den gesamten Körper, und er zieht für die Bestimmung andere Kriterien heran, die letztlich allesamt zu einer Pathologisierung des Phänomens führen. Fuchs schreibt, dass auch die Anomalien der Stirn und die Phänomene des flachen Schädeldaches, »der dicken Kopf- und Stirnswarte, der plumpen Lider und Lippen neben der Überbehaarung« letztlich zu dem Schluss führen, dass es sich hier um eine »pathologische[.] Exceßbildung« handle (ebd.: 34 f.). Dennoch bleibt zum Schluss die Aufforderung – die mit Verweis auf die immer noch mangelnde Erkenntnislage erfolgt –, dass letztlich nur durch »den Vergleich mit dem während des Lebens Beobachteten allein ein besserer Einblick in das Wesen der Trichose« ermöglicht werden könne (ebd.: 36).¹¹

den kulturellen und politischen Zugriffen vorgelagerte Ebene zurückzuführen.

- 11 Im Hinblick auf die von Fuchs beobachteten anatomischen Merkmale kann mit Foucault ausgeführt werden: »Sie sehen, daß keines der aus solchen Untersuchungen beigebrachten Elemente eine Ursache oder auch nur ein bloßes Auslösungsprinzip für die Krankheit darstellt« (Foucault 2003: 390). Foucault zeigt, wie sich im 19. Jahrhundert ein Interventionsschema herausbildete, mit dem die Erfassung dynamischer Prozesse zugleich auch die Bestimmung dauerhafter Stigmata erlaubte und disparate und abseitige Abweichungen »mit einer Art einheitlichem Grund in Beziehung« gesetzt werden konnten (ebd.: 411). In der Vorlesung *Die Anormalen* untersucht Foucault die Verschiebungen und historischen Veränderungen der unterschiedlichen Diskurse über die Anormalen, die Ende des 19. Jahrhunderts in eine allgemeine Theorie der Degeneration münden. Dabei übernimmt die Psychiatrie als Wissenschaft die Rolle der Behandlung individueller Anomalien und fungiert

Obwohl die Monstrosität wissenschaftlich nicht vollständig fassbar war, konnte dennoch über die soziale Stellung der Frau referiert werden, mit der entweder als pathologisierter oder als atavistischer Geschlechtskörper jeweils die Sonderrolle einer weiblichen Anthropologie in den sozialen Raum verlängert wurde. Dieser Zusammenhang zeigt, wie wissenschaftliche Tatsachen eng verknüpft wurden mit kulturellen Vorstellungen der Geschlechterdifferenz. Hier zeichnet sich das neue Verhältnis von Monstrosität und einer Ordnung der Dinge ab, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ihre Bedeutungsfelder in einem Geschlechterdiskurs entfaltete.

Die medizinischen Bilder im öffentlichen Raum erfüllten, bestätigten und verfestigten die spezifischen Vorstellungen kultureller Normalität. Die Darstellungs- und Repräsentationsstrategien von medizinischen Objekten und wissenschaftlichen Aussagen sind als ein konstitutiver Bestandteil kultureller Vorstellungen und gesellschaftlicher Normalisierungsprozesse analysierbar. Den wissenschaftlichen Texten und Bildern unterliegt immer ein kultureller Subtext, der die Aussagen strukturiert. Die wissenschaftlichen Interventionsfelder, die Fragmentierungen des Körpers und die wissenschaftshistorischen Konstellationen von Normalität und Anormalität, kurzum die humanwissenschaftlichen Praktiken des 19. und 20. Jahrhunderts haben im gesellschaftspolitischen Raum ihre Wirksamkeit entfaltet. Julia Pastrana war ein Wissensobjekt, dem Geschichten, Phantasmen, Wissensbestände und sogar Ideologien eingeschrieben waren. Der medizinische Text zeigt ein stummes und totes Objekt in kalter und sachlicher Überzeugungskraft systematischer Zusammenhänge, dem ein nur scheinbar unverdächtiges Moment anhaftet. Die wissenschaftliche Tatsache ist immer gebunden an den historischen und kulturellen Kontext, in dem die Prozesse der Naturalisierung und Pathologisierung nachgezeichnet werden können. Wie Hagner schreibt, sind Wissensobjekte wie Schädel und Körperteile Bestandteile der Natur, ihre Rolle als Funktionsträger von Monstrositäten ist jedoch »ohne wissenschaftshistorische und kulturhistorische Detailforschung nicht zu haben« (Hagner 2005b: 185): Sie sind immer Objekte einer Kultur.

Die Abhandlungen über Julia Pastrana erscheinen heute als groteske Texte, die jedoch trotz der tragischen Lächerlichkeit, die ihnen beim Lesen anzuhaften scheint, nicht – so betont Foucault – »als Unfall in der Geschichte der Macht oder als Fehler des Apparates zu verstehen« sind (Foucault 2003: 28). Eine Geschichte der Monstro-

als Verteidigungsstrategie der Gesellschaft vor ihren inneren Gefahren (vgl. ebd.: 418ff.). Foucault zeichnet die historische Figur des Anormalen nach, die aus unterschiedlichen Elementen zusammengesetzt ist, wobei das Menschenmonster – als biologisch-rechtlicher Bruch – weiterhin den Status des anormalen Menschen belasten wird, auch »nachdem er die ihn als Monster bezeichnenden Merkmale reduziert und abgestreift hat« (ebd.: 422f.).

sitäten ist somit nicht im Abseits der historischen Analyse zu situieren, sondern sie liefert einen Einblick in die inneren Bestandteile von Machtmechanismen. Letztlich lassen sich damit wissenschaftliche und soziale Zusammenhänge darstellen, mit denen die Verbindungen und Schnittstellen von Wissenschaft und Gesellschaft geknüpft werden können. Eine Geschichte der Monstrositäten ist damit immer auch an die Kategorie des Geschlechts gebunden und verweist auf die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Grenzziehungen. Während bei Julia Pastrana die naturalisierten Bezugspunkte für die Stigmatisierungen und wissenschaftlichen Festschreibungen des Pathologischen am weiblichen Geschlechtskörper nachgezeichnet wurden, werden im 20. Jahrhundert diese naturalisierten Bezugspunkte für eine Inszenierung von Monstrositäten in den spektakulären Transformationen des Körpers aufgelöst.

Monster bevölkern das Feld: Mediale Inszenierungen des Monströsen

Über die Geburt eines »mißgeborenes Kindes« berichtete Montaigne, dass es wegen seiner »Absonderlichkeit zur Schau gestellt« wurde. Das Kind war unterhalb der Brust mit dem Körper eines Zwillings verbunden, »dem der Kopf fehlte«. Auch von einem Schäfer wird bei Montaigne berichtet, der »keinerlei Geschlechtsteile aufweist, sondern lediglich drei Löcher, durch die er ständig Wasser lässt« (Montaigne 1998: 352). Zu Zeiten Montaignes war es üblich, die Geburt eines fehlgebildeten Kindes mit moralischen Prophezeiungen und Fehlverhalten zu erklären. Montaigne jedoch vertritt eine solche Auffassung nicht. Er betont stattdessen, dass Missgeburten Teil der Natur sind, denn »Gott lässt in seiner grenzenlosen Weisheit nichts entstehen, was nicht gut, wohlgeordnet und allgemeingültig wäre«. Zum Schluss schreibt er:

»Was wider die Gewohnheit geschieht, nennen wir wider die Natur. Doch es gibt nichts, überhaupt nichts, was nicht gemäß der Natur geschähe. Laßt uns an Hand ihrer universalen Vernunft die abwegige Verblüffung abschütteln, die uns bei ungewohnten Erscheinungen jedes Mal überkommt« (ebd.: 353; Herv. im Orig.).

Auf der Bühne ist das Kind ein Monster, eine Verletzung der natürlichen, göttlichen Ordnung. Montaigne, der über die Stellung des Monsters nachdenkt, nimmt letztlich dem Monster den Schrecken und die Faszination, indem er sich auf die Natur bezieht. Es sei letztlich eine den kulturellen Sehgewohnheiten nicht adäquate Erscheinung, aber es ist immer gemäß der Natur.

Bei Michael Jackson als dem Monster des postmodernen Lifestyles scheint die Natur völlig aufgelöst zu werden. Seine Perfektion ist die Monstrosität. Er war ein Junge, »der außerhalb der Gewohnheit und

Natur aufwuchs« (Jefferson 2006: 65). Als globale Popikone verkörpert Jackson »eine postmoderne Form der Hybris« (ebd.: 96) und scheint nichts zu ähneln, was uns bekannt wäre. Letztlich ist sein Körper, sein Aussehen das Produkt von Wissenschaft, Technik und Medizin. In seinen Videos nimmt Jackson stets verschiedene Identitäten an, zum Ende von *Thriller* bleibt die Frage nach Mensch oder Monster. Jefferson schreibt, dass Jackson alle Grenzen überschritten habe:

»War er Mann, Junge, mannhafter Knabe oder knabenhafte Frau? Model oder postmoderner Zombie? Man hatte es bei ihm mit einer schwarzen Person zu tun, die einmal eindeutig schwarz ausgesehen hatte und jetzt aber weiß aussah oder immerhin unschwarz. Er war eine neue Art Mulatte, durch Wissenschaft, Medizin und Kosmetik erschaffen.« (Ebd.: 20)

Es scheint, als hätte Jackson alle Fragen nach Alter, Geschlecht, Hautfarbe und Herkunft verwischt, weil er stetig die naturalisierten Bezugspunkte des Körpers überschreitet und aufzukündigen droht. Wurde im 19. Jahrhundert das Monströse und der Körper noch zusammengedacht, so löst sich diese historische Synthese im 20. Jahrhundert allmählich auf. Dabei werden auch die Parameter des Monströsen verschoben. Nicht mehr das Hässliche manifestiert sich am monströsen Körper, sondern in der Dynamik einer künstlichen Perfektion ist das Monströse das »(zu) Glatte und permanent Fließende, Reproduktive, das, was ›künstliche Natur‹ [zu sein; B. S.] scheint« (Volkart 2006: 94).

Mit der Produktion endloser Serien von Transformationen wurde das Monströse zu einer dynamischen Figur.¹² Es gibt gerade in der Medienkunst eine neue Präsenz des Monströsen. An den glatten, seriell perfektionierten, puppenhaften Körpern werden die Geschlechtsteile ausgelöscht, funktionslos oder scheinen sogar monströs geworden zu sein (vgl. ebd.: 73). Im Anschluss an Arbeiten aus der modernen Medienkunst beschäftigt sich Volkart mit der Frage, was in den Inszenierungen des Monströsen gezeigt werden soll. Das Monströse ist eine Bedrohung, eine Konfusion geschlechtlich markierter Grenzen. Die Monstrosität wird dort inszeniert, wo die Normen nicht mehr stimmen (vgl. Volkart 2005: 527). Hier wird eine Konvergenz von Geschlecht

12 Volkart zeigte, dass in der ersten Hälfte der 1990er Jahre diese Fantasien weit verbreitet und in der Medienkunst inszeniert wurden. Sie schreibt: »Puppen, Monster, Klone und Mutanten bevölkern das Feld«. Der Naturbegriff wird als technisch vermittelte Natur neu konzipiert und lässt es letztlich zu, dass instabile Identitäten nicht mehr als Bedrohung, sondern als Lösungsversprechen angeboten werden. Volkart unterzieht diese Haltung einer kritischen Perspektive und referiert mit Rekurs auf Haraway, dass die Produktivitäten des Monströsen eng verbunden sind mit dem globalen Kapitalismus, der durch eine »umfassende[.] visuelle[.] und kulturelle[.] Kontrolle [...] noch das Deviante einverleibt« (Volkart 2006: 74, vgl. auch: dies. 2005).

und Monstrosität hergestellt. Der monströse Geschlechtskörper in der Kunst macht die verworfenen Zonen sichtbar. »Monstrosität ist, wo die Geschlechterordnung und ihr Anspruch auf Fundierung kollabiert und wo es ›Verbotenes‹ zu sehen gibt« (Volkart 2006: 75).¹³

Während in den wissenschaftshistorischen Arbeiten zur Medizin, Anthropologie und Ethnologie des 19. Jahrhunderts mit einer Historiografie des Monströsen die Ausgrenzungs- und Stigmatisierungsprozesse wissenschaftlicher Diskurse analysiert werden, wird in den aktuellen Positionen mit der analytischen Kategorie des Monströsen das Erlösungsversprechen jenseits starrer Subjektvorstellungen ausartiert. Von dieser Perspektive aus lassen sich auch die ästhetischen Inszenierungen des Körpers als Schauplätze anderer/neuer Subjektverhältnisse problematisieren. In dieser Spannung zwischen einer Reinszenierung von Devianz und den Inszenierungen fluider Körper jenseits starrer Grenzen sollen die Möglichkeiten einer subversiven und affirmativen Politisierung des Körpers kritisch gefasst werden (vgl. ebd.). Während gerade in den wissenschaftshistorischen Arbeiten eine Rückübersetzung wissenschaftlicher Diskurse in den gesellschaftspolitischen Raum erfolgte, wird diese Möglichkeit für eine Diskussion über aktuelle Inszenierungen des Monströsen in der zeitgenössischen Kunst gegenwärtig noch geleistet. Eine Analyse der unterschiedlichen Begriffsbestimmungen des Monströsen im 20. Jahrhundert muss die Heterogenität der Argumente aufgreifen und der Frage nachgehen, inwieweit im Prozess der Wissensproduktion dekonstruktive Momente des Scheiterns und der Auflösung enthalten sind. Inwieweit, so ließe sich mit Volkart fragen, ist die Repräsentation von Monstern als ein normsubvertierendes Verfahren von Identitätsgrundlagen zu verstehen und für die Reinterpretationen abwertender Kategorisierungen wie Rasse oder Geschlecht nutzbar zu machen – oder werden hiermit Machtverhältnisse einfach nur abgebildet (vgl. ebd.: 117)?

Heute scheint es so, als könne das Monströse als analytische Kategorie eine Kritik bereithalten, mit der die naturalisierenden Prozesse von Stigmatisierungen sichtbar gemacht und aufgekündigt werden könnten. Michael Jackson – so scheint es – führt es uns vor, wie die positiven Effekte dynamisch monströser Körperbilder auch andere Räume eröffnen können. Doch Braidotti betont, dass gerade zwischen den spektakulären posthumanen Transformationen trai-

13 Volkart verweist an anderer Stelle auf den kulturpathologischen Blick des 19. Jahrhunderts. Im Anschluss an einen Aufsatz von Sigrid Schade bezieht sie sich auf die Bedeutungen des Monsters aus historischer Perspektive und stellt klar, dass hier keine Möglichkeiten für den Gewinn eines kritischen Potenzials gegeben sind (vgl. Volkart 2006: 81). Volkart setzt sich zwar ausschließlich mit aktuellen Arbeiten aus der Medienkunst auseinander, aber stellt in ihrem Text durchaus Anschlüsse und Bezüge zum 19. Jahrhundert her.

nierter Hightech-Körper und einer zutiefst unmenschlichen Politik ein enger Zusammenhang bestehe. Der Begriff des Cyborgs, schreibt sie, schließt nicht nur »die Körper kultureller Ikonen aus Hollywood« mit ein, sondern bildet eine politische Konvergenz zu den »anonymen Massen unterbezahlter und ausgebeuteter Körper vor allem von Frauen« (Braidotti 2008: 19).¹⁴ Als das Produkt eines globalen Kapitalismus wird der Cyborg hier in einer horizontalen Verlängerung kultureller Differenzen und Identitäten erörtert. Demgegenüber wäre es durchaus möglich, ihn um eine historische Perspektive zu erweitern, um einen Untersuchungsrahmen der Bedeutungsfelder von Monstrositäten zu erhalten. Der Cyborg und das Monster verschieben die Grenzen des Humanen und des Nichthumanen, von Natur und Kultur, Leben und Tod. Mit den Transformationen des physischen Körpers werden die Versprechen an neue Identitäten und Subjektpositionen verbunden.

Die Technologien, die an der Schnittstelle von Kultur und Gesellschaft aktuell über ein sehr komplexes Interventionsschema verfügen, haben »einen starken Biomacht-Effekt, insofern sie die Körper beeinflussen und diese über Inklusion und Exklusion in die sozialen Machtverhältnisse einordnen« (ebd.: 19). Demnach sind die Inszenierungen des Monströsen, mit denen die Ordnungen der Ein- und Ausschlüsse von Subjekten produziert werden, auch in einen sozialen Raum eingeschrieben. Diese biopolitischen Normierungen und Grenzziehungen verlaufen nicht linear oder eindeutig, sondern sind, wie Braidotti betont, »vielschichtige und in sich widersprüchliche Phänomene« (ebd.: 21). Die Nichteinheitlichkeit von Subjektpositionen kann nicht auf die Grenzen des Ausschlusses oder andere

14 Ein Cyborg – der Begriff setzt sich aus Kybernetik und Organismus zusammen – impliziert nach Haraway ein monströses Versprechen. Sie plädiert dafür, die Cyborgs als etwas anzusehen, das sowohl einen Bezug zu gesellschaftlichen und erlebten Erfahrungen her- als auch imaginäre Ressourcen für die Reformulierung neuer Subjektverhältnisse darstellt. Feministinnen sollten nicht weiterhin die neuen Technologien ablehnen, sondern in ihnen neue Möglichkeiten für eine feministische Politik suchen. Die Cyborgpolitik ist demnach ein theoretischer und praktischer Kampf, mit dem alle Ansprüche aufgehoben werden, die sich auf einen organischen oder natürlichen Standpunkt beziehen (vgl. Haraway 2007: 248f.). Das Monströse des Cyborgs besteht in der Partialität, in der Widersprüchlichkeit und in dem Ungewissen. Damit können Grundlagen für eine Politik geschaffen werden, ohne umfassende oder totalitäre Identitätsansprüche zu behaupten: »Die Cyborg-Monster [...] definieren politische Möglichkeiten und Grenzen, die sich stark von den profanen Identifikationen ›Mann‹ und ›Frau‹ unterscheiden« (ebd.: 274). Wie Peter Galison in Bezug auf Haraway bemerkt, sei diese technische Einheit des Körpers weniger anfällig für Rassismus oder Sexismus (vgl. Galison 2001: 469). Im Vergleich zu diesen Positionen steht Braidotti den neuen Möglichkeiten technisch verfasster Einheiten des Körpers wesentlich kritischer gegenüber.

wirkmächtige Differenzen zurückgeführt werden. Die polyvalenten und paradoxen Schauplätze von Subjektpositionen bereiten methodologische Schwierigkeiten für eine Kritik globalisierter postmoderner Gesellschaften. In der Gegenüberstellung erörtert Braidotti die unterschiedlichen Positionen und zeigt, dass es in den *Feminist Studies* zum einen um einen politischen Diskurs und zum anderen um die Betonung der epistemologischen Traditionen in der Wissenschaftsforschung geht. Die politischen Theorien zielen auf die dekonstruktiven Momente machtvoller Grenzziehungen und auf die Aneignung von Zwischenräumen. Die anderen markieren mögliche Subjektpositionen, mit denen die Ausschließungen und Marginalisierungen einer machtvollen Identitätspolitik sichtbar gemacht werden. Letztlich werden die Überschreitungen und Möglichkeiten von Naturalisierungen des materiellen Körpers als ein Versprechen für die Zukunft betont. In der feministischen Wissenschaftsforschung ist mit Rekurs auf die genealogischen Momente des klassischen Humanismus eine historische Perspektive vorherrschend. Beide Positionen verlaufen jedoch in unterschiedliche Richtungen und müssten zusammengebracht werden. Deshalb schreibt Braidotti: »Eine Trennung feministischer Politik und ihrer Entstehungsgeschichte von den Themen Rasse, Ethnizität, Herrschaft, Ausschließung oder dem Kampf um Demokratie ist jedoch inakzeptabel« (ebd.: 23). Obwohl, wie Braidotti konstatiert, die politischen ebenso wie auch die wissenschaftshistorischen Ansätze einer feministischen Theorie aktuell ihre Schwerpunkte auf die Materialität physischer Körper setzen, unterscheiden sich beide Positionen hinsichtlich der Gewichtung von Geschichte.¹⁵ Mit der kritischen und kreativen Bestimmung eines nomadischen Subjektes begegnet Braidotti den quantitativen und qualitativen Bestimmungen neuer Subjektpositionen, indem sie sich für eine neue Aneignung transformativer Visionen des Subjektes einsetzt. An den Schnittstellen technologisch-ökonomischer Interventionen und den produktiven und affirmativen wie subversiven Fragmentierungen fordert sie eine Zusammenführung gesellschaftskritischer und wissenschaftshistorischer Positionen.

Aktuelle Positionen wissenschaftshistorischer Forschung und politischer Theorien gehen davon aus, dass die Biotechnologien und die zunehmenden Fragmentierungen den physischen Körper aus seiner natürlichen Ordnung immer weiter in den kulturellen Raum erweitern.¹⁶ Diese kulturellen Codierungen der physischen Materialität scheinen den Körper vollständig in eine technologisch produzierte Natur einzuschreiben. Die Geschichte von Julia Pastrana zeigt, wie man

15 Auch Volkart schreibt, dass die Inszenierungen monströser Geschlechtskörper eine Geschichte haben und »mit Vorsicht angeschaut werden müssen« (Volkart 2006: 92).

16 Auf diese Diskussion kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu aber exemplarisch den Aufsatz von Balsamo (2007).

sich im 19. Jahrhundert auf eine Natur berief und – letztlich durch diskursive Ausschlüsse und Bedrohungen – mittels einer Naturalisierung des Weiblichen die kulturellen und patriarchalen Überlegenheitsdiskurse abgesichert wurden. Die kulturellen und wissenschaftlichen Praktiken jener Zeit verweisen auf die diskursiven Positionierungen des marginalen, weiblichen und fremden Anderen. Die Monstrosität diente der biologischen und natürlichen Festschreibung des anderen Körpers. Heute ist diese Konvergenz von Körper und Monstrosität aufgekündigt. Das Monströse erscheint gerade dort, wo die naturalisierten Bezüge in einer technologisch vermittelten Natur aufgelöst werden. Nicht mehr Bedrohung, sondern eine Zukunftsvision, ein Versprechen auf Erlösung, ist im 20. Jahrhundert an eine Kategorie des Monströsen gebunden. Dennoch, so betont Balsamo, schreiben diese technologischen Transformationen des Körpers weiterhin geschlechtlich bestimmte Differenzen fest:

»In der Tat ist die Grenze zwischen männlich und weiblich eine Grenze, die trotz neuer technischer Möglichkeiten, den physischen Körper umzuschreiben, schwer bewacht bleibt. So scheint es, dass, während der Körper in den Diskursen der Biotechnologie und der Medizin neu codiert wird und eher einer kulturellen Ordnung denn einer natürlichen zugehörig ist, das Geschlecht weiterhin als naturalisierter Bezugspunkt der menschlichen Identität gilt.« (Balsamo 2008: 280)

Es scheint, als würde der Cyborg als eine analytische Kategorie des Monströsen im 20. Jahrhundert tatsächlich jene Versprechen bereithalten, mit denen Fragen des Geschlechts neu verhandelt und die naturalisierten Bezugspunkte der Inszenierungen der Monstrosität, wie sie am Beispiel von Julia Pastrana zu sehen waren, aufgekündigt werden können. Dann wäre Michael Jackson ein postmodernes Versprechen an eine zukünftige Geschichte der Monstrositäten des 20. Jahrhunderts. Das Monster des 20. Jahrhunderts ist ein Wesen der Zukunft, ein neues Menschenbild, das sich jeglicher historischer Bezüge von Natur, Geschlecht, Identität und Körper entledigt hat. Dass diese Haltung jedoch keineswegs umstandslos einzunehmen ist, betont Ian Hacking. Er schreibt, dass auch der Cyborg immer auf einen Körper verweist, der eine Vorgeschichte hat. Nur das Monster, das jeden Bezug zur Lebendigkeit negiert, impliziert eine »Vermonsternung« der Cyborgs, »die keine Geschichte haben dürfen« (Hacking 2005: 253). Eine Geschichte ist jeder Figuration des Monströsen eingeschrieben, sowohl als eine Geschichte über die verbotenen, unsichtbaren Zonen der Norm als auch als eine Geschichte von Ausschlüssen und Stigmatisierungen. Es zeigt sich, dass die Bedeutungen von Monstrositäten sowohl mit visionären Entwürfen neuer Menschenbilder als auch mit tragischen Ausstellungspraktiken und Wissensformationen des Ausschlusses der Vergangenheit verbunden sind, dass jedoch in beiden Fällen Geschlecht und Körperkonvergiert.

Eine Geschichte der Monstrositäten zeigt, wie eng Ausschließungen bzw. Stigmatisierungen über den weiblichen Geschlechtskörper verhandelt wurden. Auch im 20. Jahrhundert werden globale Machtverhältnisse, wie Braidotti schreibt, »über den Frauenkörper postuliert und auf diesem ausgehandelt« (Braidotti 2008: 24). Auch hier werden wieder ausgestellte Körper »unter Anwendung skrupelloser Gewalt einverleibt« (ebd.: 25). Eine historische Perspektive auf die Bedeutungen von Monstrositäten ist sowohl an eine Bezugnahme auf eine analytische Kategorie der Ausschließungen und Stigmatisierungen als auch an die Möglichkeiten von Verschiebungen und Transformationen des Humanen gebunden. Für eine Analyse dieser Räume müssen jedoch die vielfältigen Differenzen, die darin enthalten sind, miteinbezogen werden. Auch wenn sich die Bedeutungen des Monströsen historisch entscheidend verändert haben, sie in Prozesse von Naturalisierungen und Materialisierungen des anderen Körpers eingeschrieben waren und diese nun hoffnungsvoll aufzukündigen vermögen, so sind die Definitionen des Monströsen im 20. Jahrhundert nicht zu haben, wenn sie nicht in eine gesellschaftskritische und historische Perspektive eingebettet werden. Es ist eine Geschichte von Wissens- und Ausstellungsobjekten, von medizinischen und technischen Wissensformationen sowie von kulturellen und populären Repräsentationsstrategien. Auch wenn das Monster in den aktuellen Debatten als theoretischer Ort für den Gewinn einer kritischen Position fungiert, so ist auch diesem Monster stets eine machtvolle Geschichte eingeschrieben. Eine Analyse und Untersuchung dieser Bedeutungsverschiebungen des Monströsen im 20. Jahrhundert wird mit Bezug auf die verschiedenen Positionen und Bedeutungen noch zu leisten sein. Sie sind letztlich immer mit den historischen Vorstellungen und zukünftigen Entwürfen des Lebens und des Menschen verbunden. Und vielleicht auch mit Menschen, die sich Haare, Gesichter und Nasen operieren lassen.

Epilog

Noch während dieser Aufsatz überarbeitet wurde, starb Michael Jackson im Alter von 50 Jahren. Die Zeitungen berichteten vom »King of Pop«, sein Leben wurde manchmal als Tragödie und manchmal als Erfolgsgeschichte beschrieben. Man bezeichnete ihn als »Wunderknaben«, als »androgynen Freak« oder als »zombiehaftes Monster«. Die Zeitungsberichte, die sich der Tragik des frühen Todes widmeten, thematisierten immer wieder auch seine körperlichen Veränderungen. Auf der Höhe seines Erfolges in den 1980er Jahren begann er, sein Aussehen durch kosmetische Operationen zu verändern. In den letzten Jahren, so hieß es im *Spiegel*, sah Jackson aus, »als hätte man ihn aus Menschen aller Hautfarben und Geschlechter zusammengefügt«. Sein Gesicht, das in seiner Kindheit afroamerikanische Merkmale aufwies, wurde »zuerst weiß, dann künstlich, dann monströs« (Brinkbäumer et

al. 2009: 116). In seinen Videos habe er aber auch einen von »sexuellen, rassischen und menschlichen Makeln befreiten Menschen« inszeniert (Fischer 2009: 13). Michael Jackson löste nicht nur die Grenzen zwischen Soul, Rock und Pop auf, sondern er verschob auch die Grenzen von Geschlecht, Rasse und Alter und vollzog dies an seinem eigenem Gesicht und Körper. Mit seiner Musik habe Jackson Visionen einer neuen Erotik entworfen, »die sich nicht in den traditionellen Kategorien des Machismo erschöpf[en]«. Er gab dem schwarzen Körper als dem abgewerteten »Andere[n] seine Würde zurück« (ebd.). Jackson verkörperte das Machbare, das Künstliche und das Solitäre. Doch sein monströses Aussehen, die chirurgischen Eingriffe, die er an seinem Körper zuließ, erzählen auch von einer tiefen Verletzbarkeit seines Lebens.

Die Bedeutungen des Monströsen wurden bei Julia Pastrana durch die Kategorien der Medizin und Anatomie organisiert. Sie wurde zum Monster der Naturwissenschaften. Michael Jackson hingegen ist ein Monster des Machbaren. Er bediente sich technischer und chirurgischer Möglichkeiten, mit denen traditionelle Identifikationsbestimmungen nicht nur destabilisiert, sondern vielleicht sogar aufgelöst wurden. Sein Äußeres war ein »Sich-Entziehen von menschlicher Beurteilung. So wie Michael Jackson am Ende aussah, daran konnte kein anderer Mensch mehr mit Erfahrung anknüpfen« (Brinkbäumer et al. 2009: 117f.). Dennoch wurde er zur Symbolfigur einer Befreiung, denn es schien, als könne er die Kriterien aufkündigen, mit denen Ausschlüsse und Ausgrenzungen legitimiert wurden. Und so finden sich vielfältige Argumentationsweisen im Begriff der Monstrosität wieder. Ob man sich nun einer Geschichte der Monstrositäten oder der Analyse von Identitätsbehauptungen widmet, letztlich ist doch immer wieder neu zu entscheiden, welche Argumentationslinien mit dem Begriff des Monsters und der Monstrosität jeweils freizulegen sind. Bei allen Spannungen und Differenzen gilt es, »die Geschichtlichkeit und die Verletzlichkeit des einzelnen Lebens nicht aus dem Blick zu verlieren« (Deuber-Mankowski/Holzhey 2009: 16). Auch wenn sich mit Michael Jackson und Julia Pastrana ganz unterschiedliche Geschichten verbinden, so darf man nicht unterschlagen, dass Monstrositäten nicht einfach von Normsetzungen unberührte Bereiche, sondern als verworfene Zonen aufzufassen sind, die immer von Menschen bewohnt werden.¹⁷

17 Deuber-Mankowsky/Holzhey weisen mit Butler darauf hin, dass diese Bildungsprozesse unauflöslich mit der Erzeugung von Geschlechternormen verbunden sind. Die Bildungsprozesse heteronormativer Subjektivität erzeugen soziale Randgebiete, die »einerseits als unbewohnbar und unbelebbar gelten und andererseits zugleich dicht bevölkert sind von Menschen, die nicht dem wahren Geschlecht angehören und denen der Status des Subjektseins infolgedessen nicht zugestanden wird« (Deuber-Mankowsky/Holzhey 2009: 17). Insofern sind an diese Bedeutungen von Monstrositäten auch Lebensweisen gebunden.

Literatur

- Balsamo, Anne (2007): »Auf Messers Schneide: Kosmetische Chirurgie und die technologische Produktion des geschlechtlich bestimmten Körpers« [1992]. In: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hg.), *Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: transcript, S. 279–292.
- Braidotti, Rosi (2008): »Biomacht und posthumane Politik«. In: Marie-Luise Angerer/Christiane König (Hg.), *Gender goes Life. Die Lebenswissenschaften als Herausforderung für die Gender Studies*, Bielefeld: transcript, S. 19–40.
- Brinkbäumer, Klaus/Gorris, Lothar/Hüetlein, Thomas et al. (2009): »Der Mann, der niemals lebte«. In: *Der Spiegel*, Nr. 27, S. 114–122.
- Butler, Judith (2009): »Körper in Teilen. Eine Antwort auf Monique David-Ménard«. In: Astrid Deuber-Mankowsky/Christoph F. E. Holzhey/Anja Michaelsen (Hg.), *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin: b_books, S. 33–48.
- Dederich, Markus (2007): *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*, Bielefeld: transcript.
- Derrida, Jacques/Weber, Elisabeth (1990): »Im Grenzland der Schrift. Randgänge zwischen Philosophie und Literatur«. In: *Spuren in Kunst und Gesellschaft*, 34/35, S. 58–70.
- Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph F. E. (2009): »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«. In: dies./Anja Michaelsen (Hg.), *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin: b_books, S. 9–32.
- Dornhof, Dorothea (2005): *Orte des Wissens im Verborgenen. Kulturhistorische Studien zu Herrschaftsbereichen des Dämonischen, Königstein/Taunus*: Ulrike Helmer.
- Fischer, Jonathan (2009): »Schwerelos Gleiten. Gegen alle Regeln: Der wegweisende Tänzer und Entertainer Michael Jackson«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27./28. Juni, S. 13.
- Foucault, Michel (2003): *Die Anormalen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fuchs, Josef (1917): *Über Trichose, besonders die der Julia Pastrana*, I. Inaugural-Dissertation, Bonn: Trapp.
- Galison, Peter (2001): »Die Ontologie des Feindes: Norbert Wiener und die Vision der Kybernetik«. In: Michael Hagner (Hg.), *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 433–488.
- Garland-Thomson, Rosemarie (1996): *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.

- Gylseth, Christopher Hals/Toverud, Lars O. (2004): Julia Pastrana. The tragic Story of the Victorian Ape Women, Gloucestershire: Sutton.
- Hacking, Ian (2005): »Canguilhem unter den Cyborgs«. In: Cornelius Borck/Volker Hess/Henning Schmidgen (Hg.), Maß und Eigensinn. Studien im Anschluß an Georges Canguilhem, München: Fink, S. 239–256.
- Hagner, Michael (2003): »Monstrositäten in gelehrten Räumen«. In: Petra Lutz/Thomas Macho et al. (Hg.), Der [Im-]Perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung, Köln: Böhlau, S. 42–61.
- Hagner, Michael (2005): »Monstrositäten haben eine Geschichte«. In: ders. (Hg.), Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, Göttingen: Wallstein, S. 7–20.
- Hagner, Michael (2005a): »Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnungen des Lebens«. In: ders. (Hg.), Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, Göttingen: Wallstein, S. 73–107.
- Hagner, Michael (2005b): »Anthropologische Objekte. Die Wissenschaft vom Menschen im Museum«. In: Anke te Heesen/Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln: Böhlau, S. 171–186.
- Hagner, Michael (2007): »Die Normalisierung der Monstrositäten oder: Wie monströs ist das Normale?« In: Christina Bartz/Marcus Krause (Hg.), Spektakel der Normalisierung, München: Fink, S. 181–196.
- Haraway, Donna (2007): »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften« [1985]. In: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hg.), Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation, Bielefeld: transcript, S. 238–277.
- Jefferson, Margo (2006): Über Michael Jackson. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag.
- Krause, Marcus (2008): »Von der normierenden Prüfung zur regulierenden Sicherheitstechnologie. Zum Konzept der Normalisierung in der Machtanalytik Foucault«. In: ders./Christina Bartz (Hg.), Spektakel der Normalisierung, München: Fink, S. 53–76.
- Link, Jürgen (2006): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Montaigne, Michel de (1998): Über ein mißgeborenes Kind. In: ders., Essais, hgg. v. Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a. M.: Eichborn, S. 352–354.
- Moscoso, Javier (2005): »Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten. Zur Naturalisierung der Monstrositäten im 18. Jahrhundert«. In: Michael Hagner (Hg.), Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, Göttingen: Wallstein, S. 56–72.

- Muhle, Maria (2008): Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem, Bielefeld: transcript.
- Paré, Ambroise (1982): On Monsters and Marvels [1612], Chicago: University Press.
- Ploss, Heinrich/Bartels, Paul (1927): Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. Anthropologische Studien, Bd. 1, Berlin: Neufeld und Henius.
- Sabisch, Katja (2007): Das Weib als Versuchsperson. Medizinische Menschenexperimente im 19. Jahrhundert am Beispiel der Syphilisforschung, Bielefeld: transcript.
- Sabisch, Katja (2007a): »Frauen, als Infektionsherd betrachtet«. Zur Experimentalisierung, Pathologisierung und Pathogenisierung des Weibes im 19. Jahrhundert«. In: Christina Bartz/Marcus Krause (Hg.), Spektakel der Normalisierung. München: Fink, S. 197–208.
- Sarasin, Philipp (1998): »Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den ›curiosités physiologiques‹«. In: ders./Jakob Tanner (Hg.), Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 419–453.
- Sarasin, Philipp (2001): Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schmidt, Gunnar (2001): Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Stammler, Birgit (2007): »Die ›Hottentottenvenus‹ als moderne Monstrosität: zur Physiologie des 19. Jahrhunderts«. In: Diskurs. Politikwissenschaftliche und geschichtsphilosophische Interventionen, 1+2, hgg. v. Matthias Lemke/ Daniel Kuchler, Göttingen: Meine, S. 107–119.
- Stammler, Birgit (2008): »Fremdheit am eigenen Körper. Wissenschaftliche Figurationen des Weiblichen und Monströsen«. <http://www.perspectivia.net/content/fsdp-members/bstammler>, DHI Paris (letzter Zugriff 12.05.2009).
- Stammler, Birgit (2009): Moderne Monstrositäten. Geschlecht und Materialität der Anormalen [in Vorbereitung].
- Volkart, Yvonne (2005): »Monster und Mutanten. Das verrückte Geschlecht des bio- und medientechnologischen Körpers«. In: Sigrid Schade/Thomas Sieber/Georg Christoph Tholen (Hg.), Schnittstellen. Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Basel: Schwabe, S. 519–536.
- Volkart, Yvonne (2006): Fluide Subjekte. Anpassung und Widerstand in der Medienkunst, Bielefeld: transcript.

Gutes Monster, böses Monster.

Über die Ambivalenz der Ungeheuer

von *Bisclavret* bis *Buffy*

LEILA WERTHSCHULTE UND ŠEILA SELIMOVIĆ

»It was never about the monster. It was about the emotion. The monster came from that.«

Joss Whedon (2003)¹

Das Monster ist ein uraltes Geschöpf. Es hat eine lange Geschichte, die von den ältesten Mythen der Menschheit über das Mittelalter und die Neuzeit bis hin in unsere Gegenwart reicht. Es ist ein Phänomen, das sich jeder verbindlichen Taxonomie entzieht und das von kulturellen Systemen, regionalen Kontexten, ästhetischen und theologisch-mythologischen Vorstellungen abhängig ist.

Gerade durch die Schwierigkeit – oder gar Unmöglichkeit –, eine allgemein gültige Definition des Monsters zu generieren, eröffnen sich diesem Phänomen viele Entfaltungsmöglichkeiten. Bereits der im deutschen Mittelalter gebräuchliche Begriff *ungehiure*² bezeichnete vielfältige mythische Geschöpfe, Ungeheuer, Hybride, böse Dämonen. In Anlehnung daran wollen wir ›Monster‹ bzw. ›Ungeheuer‹ im Sinne einer Arbeitsdefinition als Oberbegriff für Fantasiewesen verstehen, bei denen die ästhetischen Parameter des Hybriden, Anormalen oder Unmenschlich-Schrecklichen mit einer abstoßenden, furchterregenden Wirkung gebündelt werden. Diese Fantasiewesen können auch als

-
- 1 Aus dem Interview mit Joss Whedon, geführt von Fred Topel (2003) für das Internetportal about.com: *Ending Buffy. Talking About the Buffy Series Finale*, <http://www.javascrypt.com/spikeschip/text/actionadventure1.txt> (letzter Zugriff 14.04.2009).
 - 2 Als Negation des mhd. *gehiure* »woran nichts unheimliches ist, geheuer, sanft, lieblich, angenehm« (Lexer 1970: Bd. 1, 790) bedeutet das mhd. Adjektiv *ungehiure* »unlieblich, unheimlich, ungeheuer, schrecklich« (Lexer 1970: Bd. 2, 1837). Das daraus abgeleitete gleichlautende Substantiv bezeichnet verschiedene Wesen wie »ungeheuer, heide, waldmann, drache, gespenstisches wesen, alp« (ebd.).

Repräsentanten des metaphysischen, ethischen oder religiösen Bösen bezeichnet werden. Dass wir die Kategorie des ›Monsters‹ bewusst so weit anlegen, darunter also sowohl mythische Wesen, Dämonen, Untote als auch Hybride, Vampire und andere Fantasiewesen erfassen,³ und zunächst auf eine Begriffseingrenzung sowie eine normative Begriffsbestimmung verzichten, ergibt sich aus den vielfältigen Erscheinungsformen der Monster in den hier untersuchten mittelalterlichen Texten und den Fantasyproduktionen der Gegenwart. In der medialen Popkultur geht die Unterscheidung zwischen solchen Kreaturen fast gänzlich verloren, wie viele Fernsehproduktionen der Genres *Mystery* und *Fantasy* – etwa *Charmed* (dt. *Charmed – Zaubhafte Hexen*), *Buffy the Vampire Slayer* (dt. *Buffy – Im Bann der Dämonen*) oder *Supernatural* – zeigen: Auch wenn dort für die Bösewichte meistens der Terminus ›Dämon‹⁴ bevorzugt wird, ist es doch das sogenannte ›monster of the week‹, das die Protagonisten jede Woche herausfordert. Dieses ist stets ein böses, unheimliches Geschöpf mit monströsem, furchterregendem Aussehen, das nicht selten in Verbindung mit satanischen Mächten steht. Es sind dies Charakteristika, die bereits seit dem Mittelalter Dämonen und Monstern attestiert werden (vgl. Wunderlich 1999: 22, 25f.).

Über die poetischen Gattungsgrenzen hinweg betrachtet, zeigt sich von der antiken Heldenepik über die mittelalterliche epische Dichtung bis hin zu Gothic Novels und Fantasy- bzw. Mysteryserien der Gegenwart eine große Spanne von Erscheinungsformen, Funktionen, Bedeutungen und Handlungsmustern, die Monster ein- bzw. übernehmen. Es lassen sich allerdings auch viele weitere strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den Fantasyserien und den mittelalterlichen Erzählprinzipien und -modellen wie auch Figurentypen ausmachen. In dieser Vielfalt scheint aber ein Konzept besonders fruchtbar zu sein: das ambivalente Monster, das eine Vielfalt von handlungsbezogenen und funktionellen Varianten ermöglicht. Mit der methodischen Annäherung über das bleulersche Ambivalenzkonzept werden wir dieses Phänomen in dem behandelten Narrativkorpus zu erklären suchen. Unsere Materialbasis umfasst einerseits mittelalterliche Texte wie *Herzog Ernst (B)*, *Parzival*

- 3 Auf die Schwierigkeiten einer Einteilung der einzelnen imaginären Kreaturen in Monster, Dämonen und Fabelwesen wie auch auf die Schwierigkeit einer klaren Trennung zwischen diesen übergreifenden Kategorien weisen viele Forscher hin (vgl. exemplarisch Wunderlich 1999: 11 ff.). Dass eine solche Klassifikation nicht immer sinnvoll ist, zeigen Untersuchungen, die solche Wesen im mythologischen Kontext betrachten (vgl. Lecouteux 2000); andere Untersuchungen fokussieren auf den Exklusionscharakter des ›Nichtmenschlichen‹ und ›Fremden‹ (vgl. Röcke 2007) oder auf das integrative Moment der in der Körperlichkeit enthaltenen unterschiedlichen Identitäten (vgl. Cohen 1999).
- 4 Sofern Monster als Gegenspieler von guten Mächten fungieren, ist es sinnvoll, sie als Dämonen zu bezeichnen (vgl. Oppenheimer 1996).

oder *Bisclavret* und andererseits die amerikanische Fantasyserie *Buffy the Vampire Slayer*. Wenn hier literarische Texte mit Fernsehserien in Verbindung gebracht werden, so deshalb, weil beiden Medien eine (poetische) Sinnkonstituierung durch das Erzählen zugrunde liegt.⁵ Alle diese Narrative zeichnen sich durch Popularität und Nachhaltigkeit in ihrer jeweiligen Zeit aus und enthalten Monsterfiguren mit einem besonders ausgearbeiteten Konzept der Ambivalenz.

Es wird sich zeigen, dass eine Kontinuität des ambivalenten Monsters vom Mittelalter bis in die Postmoderne vorhanden und eine Vielzahl von ›menschlichen Monstern‹ zu beobachten ist. Dabei geht dieser Beitrag auch der Frage nach, ob der Mensch in manchen Narrativen nicht weitaus monströsere Züge trägt als das Monster selbst. Darüber hinaus können gewisse mittelalterliche Erzählmuster und Figuren als Folie für die Interpretation von *Buffy the Vampire Slayer* dienen. In einem separaten Kapitel werden wir zeigen, dass sich die Kontinuität ebenfalls auf anderen Ebenen wiederfindet, wie beispielsweise in der Figurenanlage der auserwählten Jägerin Buffy, die als Interpretation des mittelalterlichen Ritters gesehen werden kann. An diese Ausführungen schließen sich die exemplarische Untersuchung der Erscheinungsformen von Ambivalenz am Beispiel einiger mittelalterlicher Vertreter des Monströsen und einiger ausgewählter Monsterfiguren aus *Buffy the Vampire Slayer* sowie die Überlegungen zu der reziproken Abhängigkeit dieser Erscheinungsformen und ihrer funktionellen Einbettung in die Narrative an.

Ambivalenz der Monster als Phänomen der Grenzüberschreitung

Dass die ästhetischen Merkmale des Monströsen gewöhnlich mit negativen Eigenschaften bzw. Kräften assoziiert werden oder allegorisch auf diese hinweisen, hat Tradition. In den ältesten Kulturen begegnen uns Darstellungen von Monstern, meist als hybride Wesen imaginiert, in Form von Visualisierungen böser Mächte oder als Kreaturen, mit deren Hilfe die feindlichen Mächte kontrolliert oder bekämpft werden sollen (vgl. Porada 1987: 1; Tuczay 2006: 169, 190). Der griechisch-römische Heros tötet furchterregende Monster, um Mut und Standhaftigkeit zu beweisen (vgl. von Blanckenhagen 1987: 85) und seinen exorbitanten Status zu sichern. Die Antike kennt aber nicht nur den Schrecken, den die bedrohlichen Furien, die Angst einflößende Medusa oder die unbeherrschten Kentaurer verbreiten, sondern auch die dekorative Seite dieser ›happy-easy‹-Monster: In der späteren Zeit lächeln sie

5 Denkt man etwa an mittelalterliche Bildzyklen oder illustrierte Handschriften, die in Bilderfolgen oder auch in einzelnen Bildern erzählen bzw. den Text ergänzen, ist der narrative Unterschied zum Fernsehen nicht mehr allzu groß.

uns von Amphoren, Mosaiken, Friesen und Wänden antiker Ruinen neckisch und freudig entgegen (vgl. ebd.: 94). Auch das europäische Mittelalter kann sich der Faszination des Fremden, Ungeheuerlichen und Erschreckenden nicht entziehen. In der mittelalterlichen Vorstellung sind *monstra* – wie bereits in der Antike miss- und fehlgebildete Wesen bezeichnet wurden, die am Erdrand siedeln⁶ – naturkundliche Realität und Teil der Schöpfung. Die Unterscheidung zwischen beseelten und seelenlosen *monstra*, die getauft oder nicht getauft werden konnten, ließ bereits sehr früh genügend Raum für eine positive Konzeption des Monströsen. Die Beschreibungen monströser Völker folgen bis zum 16. Jahrhundert hauptsächlich Plinius, Solinus, später Augustinus und Isidor (vgl. Röcke 2001: 150f.). Als es dann zu einer immer intensiveren »Kompilation verschiedener monströser Details zu Mischwesen neuen Typs« (ebd.: 151) kommt, werden sie verstärkt »theologisch und politisch« als Zeichen kommender oder aktueller Ereignisse ausgelegt (ebd.: 158).

Obwohl Monster und andere fantastische Geschöpfe im mittelalterlichen Denken am Rand der Welt verortet oder, wie etwa im höfischen Roman, als Bestandteil einer wilden Natur gedacht wurden, die sich jenseits der Grenzen der zivilisiert-höfischen Welt befindet, sind sie in der mittelalterlichen Literatur keinesfalls ein Randphänomen: »Insbesondere die volkssprachlichen Texte um 1200 imaginieren die Wunder und Rätsel fremder Kulturen und versammeln Riesen, Zwerge, Drachen, Waldmenschen und sonstige Monster in zahllosen Varianten« (Giloy-Hirtz 1991: 167). In poetischen Texten unterliegen die mittelalterlichen Monsterfiguren starken Funktionalisierungen, sie sind allegorische Gebilde. Sie werden zum Symbol für Krise, Bedrohung und Zerstörung der gewohnten Ordnung, die in der Welt des Protagonisten herrscht. Sie provozieren eine »soziale Aktion und damit zugleich Erlösungstat für die Gemeinschaft und Wiederherstellung der Ordnung« (ebd.: 188). Auf bestimmte Weise wirken sie inkludierend, denn sie können auch zum Vorbild der fehlgeleiteten höfischen Gesellschaft avancieren, indem sie die Beschränkung auf Körperlichkeit

- 6 Reisebeschreibungen, Enzyklopädien und insbesondere Weltkarten des Mittelalters vermitteln diese mittelalterliche Idee von kuriosen, exotischen Orten am Erdrand und merkwürdigen Wesen, die ihn bevölkern. Die berühmte Ebstorfer Weltkarte, entstanden etwa um 1300, zeigt und kommentiert zugleich besonders anschaulich die wundersamen Orte und Kreaturen, die vornehmlich am südlichen und östlichen Rand der Welt (der Süden ist auf der Karte rechts, der Osten oben) angesiedelt sind: darunter der Vogel Ibis, der sich reinigt, indem er Wasser in den After einführt, goldene Berge, die aufgrund der Anwesenheit von Drachen und Greifen nicht zugänglich sind, Menschen mit zusammengewachsenen Mündern, die sich mit ihren vorstehenden Lippen vor der Sonne schützen können, die hundsköpfigen Cynocephalen, die sich in Schaffelle hüllen, der Kentaur Cheiron, Erzieher von Jason und Achilles und viele mehr. Vgl. dazu auch Kugler (2007).

und die vereinfachende Dichotomie ›schön/hässlich‹ infrage stellen und gleichzeitig die Verbindlichkeit höfischer Umgangs- und Lebensformen betonen.⁷

Monster sind also Teil verschiedener mythischer Substrate und repräsentieren zunächst das Andere, Fremde und Befremdliche, das sich außerhalb des Vertrauten befindet. Monster jedoch darauf zu beschränken, würde ihrer Komplexität nicht gerecht werden. Das Vertraute und das Eigene werden als Norm erlebt, und die »Abweichungen zu ersinnen, meint immer auch die Norm definieren« (ebd.: 167). Sie sind vor allem als Phänomene der Ausgrenzung zu verstehen, die erst durch die Negation oder Umkehrung der Norm – also des Menschlichen und Schönen, Zivilisierten und Tugendhaften – zustande kommen. Da sie diese Kategorien als Ausgangspunkt benötigen, um deren diametrale Gegensätze in sich zu offenbaren, werden Monster selbst zu einer Grenzkategorie. In ihr bleibt Menschliches und Zivilisiertes faktisch ausgeschlossen, implizit wird aber darauf immer wieder Bezug genommen. Geprägt durch konstitutive Dichotomien – ›menschlich/unmenschlich‹, ›normal/absonderlich‹, ›vertraut/fremd‹, ›schön/hässlich‹, ›tugendhaft/schändlich‹, ›freundlich/feindlich‹ oder ›gut/schlecht bzw. böse‹ – lassen sich Monster über diese Dualismen begreifen und können zunächst als Erscheinungen verstanden werden, die nur die negative Seite des Dualismus besetzen. Im klassischen Fall bedeutet dies, dass das Monster ein aggressives und schreckenerregendes Geschöpf ist, das nur Schlechtes im Schilde führt. Doch im anderen Fall, dem wir uns hier widmen wollen, ist ein Monster nicht auf das Entweder-oder festgelegt. Seine Ambivalenz ergibt sich als Folge des zugrunde liegenden Konzeptes der Negation von bzw. des Gegenentwurfs zu unserer eigenen menschlichen Welt. Die ihr eigenen Kategorien des Vertrauten und Normalen sind im Monster aber dennoch durch ihre gleichzeitige Negation implizit präsent. Der Begriff ›Ambivalenz‹ wird im Folgenden daher sowohl im Hinblick auf Inklusion als auch auf Exklusion genutzt: Mit Eugen Bleuler gedacht, ist Ambivalenz nicht durch ein Entweder-oder, sondern durch ein Sowohl-als-auch gekennzeichnet: »Man denkt sich meist, daß die Gegensätze einander ausschließen und möglichst weit auseinander liegen. Das trifft aber nur zu in bezug auf eine oder wenige ihrer Eigenschaften,

7 So etwa die weise und gebildete Cundrīe aus dem *Parzival* von Wolfram von Eschenbach (siehe weiter unten) oder der König von Arimaspi, dem Land der Einäugigen, der Herzog Ernst als Belohnung für seine Treue und Ergebenheit in sein Gefolge aufnimmt, ihm Achtung und Wohlwollen entgegenbringt und ihn schließlich zum Herzog ernennt. Beide können als avantgardistische Figuren gesehen werden, da sie nicht nur als positive Gegenbilder zum vom Weg abgekommenen Höfischen fungieren, sondern gleichzeitig auch inkludierende neue Kategorien repräsentieren, die das Höfische und Unhöfische in einem mehrschichtigen Modell vereinen.

in bezug auf alle andern sind sie die engsten Verwandten.« (Bleuler 1979: 88) Diese unterschiedlichen bzw. gegensätzlichen Einstellungen, Emotionen oder Gedanken lösen innere und im schlimmsten Fall psychische Konflikte aus (vgl. ebd. 94). Für die Fälle der (post-)modernen Rezeption trifft dies häufig zu, für die mittelalterlichen Monster bedarf diese Definition einer leichten Modifizierung. Denn das gleichzeitige Vorhandensein unterschiedlicher Einstellungen oder Gedanken bzw. das Ungleichgewicht zwischen der eigenen Körperlichkeit und der inneren Einstellung löst äußere Konflikte aus. Gerade die Diskrepanz zwischen dem Äußeren und dem Inneren ist eine der gängigen Visualisierungsstrategien der Ambivalenz, vor allem im Mittelalter. Dass einige Monster vorbildlich handeln, ideale Eigenschaften haben oder ein ›normales‹ (also menschliches) Leben führen, kann die Konflikte mit Menschen dennoch nicht verhindern.

Im Folgenden möchten wir einige – bereits angedeutete – Überlegungen entfalten, die auf der These beruhen, dass sich das basale Modell der ambivalenten Monster seit dem Mittelalter⁸ nicht wesentlich geändert hat und sich in angepasster Form in den heutigen Fernsehmonstern wiederfindet. Gerade die jüngeren Film- und Fernsehgenres wie Science Fiction, Fantasy und Mystery, und hier vor allem die nordamerikanischen Produktionen, evozieren Elemente und Strukturen, die schon in den mittelalterlichen poetischen Werken zu finden sind; teilweise aber reproduzieren sie auch nur neuzeitliche Vorstellungen vom Mittelalter. Es trifft sicherlich zu, dass die in diesem Zusammenhang »fortlebenden mittelalterlichen Elemente [...] meist weniger mit dem Mittelalter im Besonderen denn mit dem Abenteuerlichen und Mythischen im Allgemeinen« (Kiening 2006: 72) zu tun haben.⁹ Das monströse ›Inventar‹ der Fantasyserien mag demnach häufig ein mythisches Konglomerat sein, das die wenigen Anforderungen für die Rolle des ›monsters of the week‹ leicht erfüllt: schreckenerregend, abstoßend, böse. Doch werden die komplexen, ambivalenten Monster, ähnlich wie in den mittelalterlichen poetischen Texten, verstärkt eingesetzt, wenn Spannungen zwischen den einzelnen Ordnungen, die Exorbitanz der Protagonisten, die Identitätsproblematik oder sozial-kulturelle Ängste visualisiert werden sollen. Dies bleibt in beiden Fällen nicht ohne narrative Konsequenzen, aber insbesondere die Fantasy-Plots spielen mit

8 Die Tradition dieses Modells stammt gewissermaßen aus dem klassischen Altertum, erreichte jedoch im Mittelalter im Hinblick auf die poetisch-fiktionale Umsetzung eine neue Ebene, die eher als Vorläufer des hier untersuchten Ambivalenz-Modells angesehen werden kann, sodass wir uns im Folgenden auf die mittelalterlichen poetischen Texte beschränken.

9 So scheuen Fantasy-Produktionen wie beispielsweise *Charmed* nicht davor zurück, ihre Protagonistinnen, die drei guten Hexen, im Rahmen einer Staffel gegen Walküren in Walhalla, den Mantikor – einen kopflosen bösen Ritter – und ein Spinnenmonster antreten zu lassen.

den Möglichkeiten,¹⁰ die ambivalente Monster bieten, und schöpfen daraus neue Freiheiten. Vor allem sieht man darin den Grundgedanken des bleulerschen Ambivalenzmodells verwirklicht; denn durch das gleichzeitige Vorhandensein der gegensätzlichen Kategorien werden in den Figuren tatsächlich innere Konflikte ausgelöst. Gerade in der amerikanischen Serie *Buffy the Vampire Slayer* begegnen uns viele Monster, die genau diese Art von Ambivalenzverständnis verkörpern: Die Monströsität führt zu inneren Konflikten, wenn sie in Berührung mit der Menschlichkeit kommt. Gleichzeitig kann *Buffy* auch als Rezeptionsmodell für die konstitutive Einbettung der ambivalenten Monster in das Narrativ dienen, ein Muster, das schon im Mittelalter eine textkonstituierende Rolle spielte.

Monster sind nicht nur als Phänomen im Hinblick auf ihre Beschaffenheit ein ›Gegenstück‹ zur Norm. Auch im Narrativ muss ihre Rolle in Bezug auf einen festen Orientierungspunkt definiert werden. Der Protagonist, der als Mensch das Eigene, Normale, Vertraute und Ideale und darüber hinaus auch das Vorbildliche verkörpert, ist ein solcher fester Punkt. Er fungiert als eine Art Kompass, der das Verständnis der diegetischen Welt ermöglicht. Damit Monster und ihre vielschichtigen Erscheinungsformen sowie ihre Ambivalenz im Narrativ diskutiert werden können, wird im Folgenden kurz das Protagonistenschema erläutert.

Ein Blick auf die grobe Erzählstruktur, die der Serie *Buffy the Vampire Slayer* zugrunde liegt, zeigt bereits, dass in der Heldin Buffy die Figur des mittelalterlichen Ritters neu interpretiert wird. Dieses Moment legt die Vermutung nahe, dass auch andere Elemente der Geschichte, wie etwa die Monster oder die Begegnung des Helden mit dem Monster, alte Modelle rezipieren.

Buffy als Interpretation des mittelalterlichen Ritters

Der amerikanische Drehbuchautor und Produzent Joss Whedon schuf in seinem erfolglosen Kinofilm *Buffy the Vampire Slayer* (1992, dt. *Buffy – Der Vampirkiller*) und in der späteren, umso erfolgreicheren gleichnamigen TV-Serie (1997–2003, dt. *Buffy – Im Bann der Dämonen*) ein neues Fantasyuniversum, das er im Spin-off *Angel* (1999–2004, dt. *Angel – Jäger der Finsternis*) weiterentwickelte. Basierend auf Highschool-Komödie, klassischem Horrorfilm und Fantasyfilmen sprengte Whedon die bisherigen Genre Grenzen bzw. stellte sie neu auf, indem

10 Hier ist vor allem die sogenannte ›retcon‹ (›retroactive continuity‹) gemeint, die im Nachhinein Informationen und Erklärungen über ein bestimmtes, früher eingetretenes Ereignis liefert (vgl. Kaveney 2004: 82; vgl. auch Wilcox 2005: 9) und diesem somit unter Umständen eine andere Sinnkonstituierung verschafft.

er etablierte Genremerkmale aufgriff, parodierte und verwarf. Die Serie *Buffy the Vampire Slayer*¹¹ war so bahnbrechend und populär, weil Joss Whedon darin nicht nur eine neuartige Genremischung kreierte, sondern ein vollkommen neues Universum und eine neue Ordnung der Welt entwarf, das sogenannte ›Buffyverse‹ (›Buffy-Universum‹),¹² das von Anfang an von Ambivalenz und Gegensätzen geprägt war. Er schickte die Protagonistin nicht nur in den Kampf gegen Vampire, Dämonen und andere Monster,¹³ sondern ließ sie alle Probleme des Erwachsenwerdens, der Schule und der ersten Liebe durchleben.

Die Geschichte um die junge Vampirjägerin Buffy Summers situierte Whedon passenderweise im Umfeld einer typischen amerikanischen Kleinstadt-Highschool. Nachdem die 16-jährige Buffy bereits in Los Angeles ihre Bestimmung als Jägerin erfahren und ihren ersten Kampf gewonnen hatte, bedeutete dieser Sieg gegen das Übernatürliche eine Niederlage in der eigenen, normalen Welt: Um die dort versammelten Vampire zu töten, zündete sie die Turnhalle an und wurde deshalb von der Schule in L. A. verwiesen. In der Pilotfolge von *BtVS* (*Welcome to Hellmouth* 1997: *BtVS* 1.01) zieht die 16-jährige Buffy mit ihrer Mutter von Los Angeles in die fiktive kalifornische Kleinstadt Sunnydale, die ihrem Namen nur oberflächlich gerecht wird: Unter dem sonnigen Städtchen verbirgt sich nämlich der Höllenschlund, hinter dem lockeren kalifornischen Lebensgefühl der ständige Kampf gegen Monster. In der Sunnydale High etabliert sich schnell Buffys neues Umfeld: Der neue englische Bibliothekar Rupert Giles entpuppt sich als ihr Wächter, d. h. als Mentor der Jägerin. Die schüchterne Computerexpertin Willow und ihr bester Freund Xander ziehen als Helfer mit Buffy in den Kampf gegen das Böse. Später schließen sich der sogenannten ›Scooby-Gang‹¹⁴ weitere Figuren an: Angel, der Vam-

11 Im Folgenden abgekürzt als *BtVS*.

12 Wenn dies im Kinofilm *BtVS* im Großen und Ganzen misslang, so auch deshalb, weil Joss Whedon nicht die alleinige Kontrolle über die Filmproduktion besaß, wie es später in der Serie der Fall war. Außerdem ist die Aufstellung eines neuen Universums auch medien- und gattungsbedingt: Anders als das Medium Kinofilm bietet das Fernsehen im Serienformat nicht nur mehr Raum und Möglichkeiten für die Entwicklung der Charaktere, sondern auch für die Etablierung und detailliertere Ausarbeitung ihrer Mikro- und Makroumgebung.

13 Vampire werden zu Monstern gezählt, weil sie sowohl die ästhetischen Merkmale des Monströsen (z. B. deformiertes, Angst einflößendes Aussehen mit stark vorspringender und gefurchter Stirn, langen, spitzen Eckzähnen und gelben raubkatzenartigen Augen) als auch übernatürliche, dämonische Kräfte besitzen, die mit dem metaphysisch-religiösen Bösen verbunden sind.

14 Nachdem Willow sich und Xander zunächst scherzhaft als Slayerettes bezeichnete: »You're the Slayer, and we're, like, the Slayerettes!« (*The Witch* 1997: *BtVS* 1.03), prägte Xander den neuen Namen der Clique im Gespräch mit Cordelia als Anspielung auf die geisterjagenden Teenager aus der Zei-

pir mit der Seele, der mit Buffy eine Liebesbeziehung eingehen wird; die oberflächliche Cheerleaderin und Schuldiva Cordelia; der Musiker Oz, ein Werwolf und Willows späterer Freund; die gute Hexe Tara, die mit Willow ebenfalls eine Liebesbeziehung verbinden wird; Anya, ehemalige Dämonin und Xanders Freundin; und zuletzt der Vampir Spike, ein früherer Weggefährte Angels.

Bereits in der ersten Folge ist die grobe Handlung der insgesamt sieben Staffeln angelegt, die einem einfachen Muster folgt: Die Heldin beschützt die Welt vor dem Bösen und stellt nach vielen Herausforderungen die Ordnung des Guten wieder her. Dieses Schema kann als Interpretation des alten Erzählmusters von der Heldenreise und Bewährung des Heros nach Joseph Campbell¹⁵ gesehen werden (vgl. u. a. Wilcox 2005: 31; dort auch weitere Literaturhinweise), das in den höfischen Texten an die Leitkonzepte des Rittertums und der höfischen Gesellschaft angepasst wurde. Der Artusritter zieht aus, um sich zu rehabilitieren, zu bewähren und um die Ordnung wiederherzustellen. Buffy kann, unter der Beachtung der kulturell-geschichtlichen Veränderungen, als Neuinterpretation des mittelalterlichen Ritters gedeutet werden, sie ist »the modern on-screen knight« (Sainato 2004: 139). Ähnlich wie der ideale Ritter trägt auch sie die »ritterliche« Veranlagung in sich: Sie ist die Auserwählte, die zum alten Geschlecht der Jägerinnen gehört, einer Reihe ebenfalls herausragender Heldinnen. Der Rückgriff auf die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Geschlecht sowie die persönliche Veranlagung zum Ritter erfolgen in Übereinstimmung mit dem im Mittelalter gängigen Legitimationsmuster, wie es uns etwa im Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen *Parzival* Wolframs von Eschenbach vorliegt: Parzival wird nicht als Ritter erzogen, besitzt jedoch die nötigen persönlichen und genealogischen Voraussetzungen, er ist »von ritters art« (Pz 123,11).¹⁶ Auch Buffy wird nicht als perfekte Kämpferin geboren, sie muss sich Wissen, Kampftechniken und körperliche Kraft aneignen und stets weiter ausbauen. Sie ist ebenfalls »von ritters art«, denn sie besitzt sowohl ritterliche Qualitäten als auch die genealogische Anlage. Ähnlich wie Parzival setzt sie anfänglich nur ihre Tapferkeit und Stärke ein, lernt aber dann, dass sie nur mit ihrer Fähigkeit zum Mitgefühl und zur Selbstaufopferung (vgl. Sainato 2004: 141) eine wirkliche Jägerin sein kann. Auf ihrem Weg sind aber vor allem zwei weitere Komponenten von Bedeutung: zum einen die gesellschaftliche Resozialisation, also ihr Umzug nach Sunnydale, und die Integration in eine soziale Gruppe, die sie als Be-

chentrückfilmreihe *Scooby Doo*: »Come on, Cordelia. You want to be a member of the Scooby Gang, you gotta be willing to be inconvenienced every now and then.« (*What's My Line* 1997: BtVS 2.09)

15 Über die Strukturen des sogenannten »Monomythos« siehe Campbell (1999: 36 ff. und 237 ff.).

16 Das Zitat folgt der Ausgabe nach Karl Lachmann (Wolfram 1998).

rater, Helfer und Co-Helden unterstützt, zum anderen die Bereitschaft, ihre Bestimmung, d. h. ihren exorbitanten Status und die Verpflichtung, die dieser mit sich bringt, anzunehmen. So kann am Ende der Fernsehserie schließlich die Ordnung der Welt wiederher- bzw. neu aufgestellt werden.

Kontextuelle Klassifizierung von Monstern

Der Kampf gegen verschiedene Monster ist, wie in fast jeder Fantasy-Geschichte, auch in *BtVS* der Hauptbestandteil des Plots. In Hinsicht auf ihre narrative Relevanz lassen sich in Erzähltexten des Mittelalters und in *BtVS* zwei Grundvarianten von Monsterfiguren¹⁷ herausarbeiten.

- Nichtzivilisierte¹⁸ Monster fungieren als Gegenbild zum Menschen und sind vor allem durch die Kategorie der Fremdheit bestimmt. Sie sind ein Gegenentwurf zur Zivilisation im jeweiligen Kontext und können gar nicht oder nur schwer integriert werden. Es handelt sich hierbei meistens um Hybride aus mehr als zwei Tieren. Da die Grundlage dieser Wesen tierisch ist, etwa die Schlangengestalt des Bürgermeisters von Sunnydale nach der Verwandlung (*Graduation Day* 1999: *BtVS* 3.22) oder das Reptilmonster Machida (*Reptile Boy* 1997: *BtVS* 2.05), sind sie nicht oder kaum kommunikationsfähig, stets blutrünstig und furchterregend, haben merkwürdige Gewohnheiten und wilde Umgangsformen.
- Zivilisierte Monster können in gewisser Weise als Spiegelbild des Menschen verstanden werden. Sie haben ein monströses, hybrides oder deformiertes Aussehen, da ihre Basis aber meistens menschlich ist, denken sie rational, besitzen Kommunikationsfähigkeiten, menschliche Umgangs- und Lebensformen. So können sie bis zu einem gewissen Maß in die Zivilisation eingebunden werden und gelegentlich in ihr agieren.

Das Grundmuster von zivilisierten und nichtzivilisierten Monstern kann bereits in der Literatur des Mittelalters aufgefunden werden, wenn auch variabler. Es stimmt in etwa mit Claude Lecouteux' Klassifizierung der Monster in der deutschen Literatur des Mittelalters überein, der grob zwischen ›les hommes monstrueux et hybrides‹ und ›les animaux monstrueux et hybrides‹ unterschied (vgl. Lecouteux

17 Diese Klassifikation gilt für viele andere auf längere Zeitspannen ausgelegte Fernsehserien.

18 Die Begriffe ›zivilisiert‹ und ›nichtzivilisiert‹ sind in diesem Zusammenhang deskriptiv und nicht normativ aufzufassen, denn sie spiegeln die Situation in den Texten bzw. in der Serie wider.

1982: Bd. 2, Vf.). Allerdings gab er auch zu bedenken, dass die Texte noch mehr bieten als »un homme et [...]un animal monstrueux« (Lecouteux 1982: Bd. 1, 8). Da Monster in den hier untersuchten Texten Akteure sind, die in die Handlung eingebunden sind, scheint eine kontextuelle Klassifikation für diese Untersuchung ertragreicher zu sein. Diese Gruppen waren weder damals noch sind sie heute ohne Überschneidungen und graduelle Übergänge untereinander zu denken. Zwar können auch die Monster der ersten Gruppe ambivalente Züge besitzen,¹⁹ im größeren Maße ist dies jedoch bei den zivilisierten Monstern der Fall, die ein Artusritter beispielsweise am Hof trifft. Sie leben am Hof als Berater oder Unterhalter und fungieren als »Dekor und Inventar des Hofes« (Giloy-Hirtz 1991: 169). »Ohne daß ihnen eine besondere Funktion für den Handlungsverlauf zukäme, schafft ihre Präsenz das typisch Atmosphärische der Gattung« (ebd. 170). Dies trifft ebenfalls auf die sogenannten Statistenmonster in *BtVS* zu, deren Daseinszweck sich hauptsächlich im Gruseln des Publikums, actiongeladenen Kampfszenen und einem mehr oder weniger spektakulären Tod erschöpft. Nichtzivilisierte Monster wie Drachen, drachenähnliche Kreaturen oder Greife sind im Narrativ meistens keine außerhalb des Kampfes agierenden Monster, denn abgesehen von Kampf- oder Bedrohungssituationen lässt ihre vorwiegend negative Prägung kaum Raum für eine andere Art der Interaktion mit dem Menschen.

Kranichschnäbler, Cundrie und Bisclavret – die zivilisierten Monster des Mittelalters

Um die mittelalterliche Tradition der ambivalenten Monster aufzugreifen, möchten wir zunächst die Erscheinungsformen der Ambivalenz an drei Beispielen aus der mittelalterlichen Überlieferung kommentieren. Alle drei Monster sind zu den zivilisierten zu rechnen, denn sie sind in ähnliche Sozialstrukturen integriert wie die Menschen, mit diesen korrespondiert auch ihr Verhalten. Äußerlich sind sie sowohl durch menschliche als auch durch mehr oder minder monströse Merkmale bestimmt.

Nachdem der Herzog Ernst, der Protagonist der gleichnamigen, im 12. Jahrhundert entstandenen, mittelhochdeutschen epischen Dichtung, in seiner Heimat verleumdet wurde und mehrere Jahre Feldzüge

19 Weitet man diese These über den europäischen Kulturkreis hinaus aus, wäre der Drache ein gutes Beispiel für einen solchen Befund. Er fungiert im christlich-theologischen Denken als Repräsentant des Bösen und des Heidnischen, den es zu besiegen gilt. Auch in den höfischen und heldenepischen Texten ist der Drache eine Bedrohung, die beseitigt werden muss. Andere Kulturen aber, etwa die asiatische, verbinden mit dem Drachen positive Konnotationen (vgl. Tuczay 2006).

gegen den Kaiser führte, verlässt er das Reich »ze dienste dem heiligen grabe« (HE 1815), um nach Jerusalem zu fahren. Auf dem Kreuzzug verschlägt es ihn ins Fabelland Grippiã, die Heimat der Kranichmenschen, die zur Verwunderung Ernsts in höfischer Umgebung leben, prächtige Kleider tragen, sich artikulieren können und sich auf höfische Lebensart und Ideale verstehen. Ihre soziale Nähe zur menschlichen Ordnung ermöglicht eine »Reduplikation« (Stock 2002: 201) der Krise aus Ernsts Heimat, bei der Grippiã als Projektionsfläche und Plattform des erneuten Scheiterns des Protagonisten dient. Die Kranichschnäbler sind monströse Menschen bzw. vermenschlichte Monster, deren lange Schnäbel das äußerliche Merkmal der Monstrosität sind. Damit verbunden ist die Tatsache, dass sie untereinander durch Schreie kommunizieren können, aber keine Möglichkeit haben, mit Menschen zu sprechen. Sie bleiben also durch ihre Monstrosität ausgegrenzt aus der Sphäre des Menschlich-Zivilisierten, gleichwohl sind sie durch ihre Menschlichkeit in diese integriert. Ihre Ambivalenz gestattet ihnen nur bis zu einem gewissen Grad die Interaktion mit Menschen. So muss die Heirat zwischen dem geschnäbelten König von Grippiã und der indischen Prinzessin trotz seines hohen gesellschaftlichen Standes und seiner grundsätzlich höfischen Lebensart scheitern, denn die Prinzessin wurde nicht durch den Minnedienst gewonnen, sondern brutal entführt. Seine anschließenden Minnebezeugungen, die Liebesküsse mit dem spitzen Schnabel, verletzen die Braut, statt sie zu liebkosen. Der Menschlichkeit des geschnäbelten Monsters sind also Grenzen gesetzt. Das Monster scheitert sowohl daran, dass es nicht vollständig menschlich agieren kann, als auch daran, dass der Mensch in seine Welt nicht integrierbar ist. Die Ambivalenz der Kranichschnäbler zeigt sich in der gleichzeitigen Existenz unterschiedlicher Schichten: Die äußerste Schicht, ihre prunkvolle Kleidung und das Hofumfeld denotieren ihre Zugehörigkeit zur höfischen Welt. Die darunterliegende zweite Schicht der hybriden Körperlichkeit, ergänzt durch die vogelähnliche sprachliche Artikulation, markiert das Monströse und verhindert eine positive Interaktion zwischen ihnen und der Prinzessin bzw. Herzog Ernst. Die Kernschicht, die innere Haltung der Grippiãner, weist selbst Ambivalenzen auf: Ihre auf den ersten Blick leicht feststellbare höfische Gesinnung wird durch die Brutalität der Entführung und Ermordung der indischen Prinzessin stark infrage gestellt. Im Narrativ führt genau diese Monstrosität, nämlich der Angriff der Grippiãner auf die Prinzessin, zur Konfliktsituation zwischen Ernst und dem König der Kranichschnäbler, und Grippiã wird zu einem »Reflexionsraum« (ebd.: 189), in dem die Krisensituation im Reich »redupliziert« (Stein 1997: 35) wird.

Zivilisierte Ungeheuer sind oft weise Berater, die das für den höfischen Protagonisten notwendige Weltwissen bereithalten und ihm auf

seinem Bewährungsweg helfen können. Den monströsen²⁰ Merkmalen der zauberkundigen, weisen und gebildeten Cundrie aus Wolframs *Parzival* sind bei ihrem Auftritt vor der höfischen Gesellschaft ganze 24 Verse gewidmet (Pz 313,17–314,10): Sie betritt die Szene auf einem Maulesel, hat Haare wie Schweineborsten, Eberzähne, eine Nase wie ein Hund, Ohren wie ein Bär, Nägel wie Löwenklauen etc. Dennoch wird ihrem Wesen und ihren inneren Qualitäten wie Bildung und Gelehrtheit weitaus mehr Raum gegeben (vgl. Dallapiazza 1985). Cundrie aber begreift, was Parzival bis dahin verborgen blieb – die Essenz des Mitleids und Gottes Barmherzigkeit. Ihre abstoßende Gestalt steht im Gegensatz zu ihrer höfischen Kleidung aus Paris und London, genauso wie zu ihrem mitleidfähigen, mitleidenden und vorbildhaften Wesen. So ergibt sich auch die Ambivalenz von Cundrie als eine Anordnung unterschiedlicher Schichten, die alle gleichzeitig existieren: Unter der oberflächlichen, abstreifbaren Schicht der Kleidung befindet sich die zweite Schicht der Körperlichkeit, die nicht abgelegt werden kann, deren Akzeptanz aber die Voraussetzung für ihre Integration wäre. Erst darunter befindet sich ihr vorbildlicher Wesenskern, der wahre Qualitäten einer rechtschaffenen Frau verbirgt: »*ich enhân daz niht für lîhtiu dinc, / swer in den cranken messinc / verwurket edeln rubîn / und al die âventiure sîn (dem glîche ich rehten wîbes muot)*« (Pz 3,15–3,19).²¹ Das Monströse definiert sich hier also ausschließlich über die zweite Schicht, die Körperlichkeit, die Cundrie selbst jedoch nicht gelten lässt: »*ich dunke iuch ungehiure / und bin gehiurer doch dann ir*« (Pz 315,24f.).²²

Während die Grippiāner nur schwer mit Menschen interagieren können und Cundrie kein Teil der höfischen Gesellschaft ist, gibt es auch Monster, die sowohl in der mythischen Naturwelt als auch in der Zivilisation ihren festen Platz haben. Ihre Zugehörigkeit zu beiden Welten macht sie zu Grenzgängern, denn sie sind Menschen und Monster zugleich. Ein solches duales Wesen ist der »Ritter-Werwolf«²³

20 Im Zusammenhang von Cundrie spricht die Forschung üblicherweise von ihrer Hässlichkeit (vgl. z. B. Jauß 1968: 148; Dallapiazza 1985; Breyer 1996; Zimmermann 2007), angesichts ihres deformierten und grotesken Äußeren mit vielen hybriden Elementen sowie ihrer erschreckenden Wirkung geht die Hässlichkeit deutlich ins Monströse über.

21 »Es ist kein leichtes Ding, so meine ich, wenn man in schwaches Messing den edlen Rubin einfaßt und alle Wunder, die er hat – dem vergleiche ich die Seele einer rechten Frau.« (Übersetzung von Peter Knecht, Wolfram 1998: 5)

22 »Ich erscheine Euch als Monstrum und Ungeheuer und bin doch geheuer als Ihr« (Übersetzung von Peter Knecht, Wolfram 1998: 319).

23 Bereits im Gilgamesch-Epos (sechste Tafel) wird die Verwandlung eines Hirten in einen Wolf seitens der babylonischen Göttin Ishtar erwähnt. Die Werwolf-Tradition ist aber eher mit dem Anfang der antiken Überlieferung anzusetzen (vgl. auch Roberts 1999: 566).

(Classen 1996: 14) Bisclavret aus dem gleichnamigen Lai²⁴ der Marie de France. Über die Ursachen seines Werwolfdaseins wird nichts berichtet, obwohl dieses üblicherweise auf einen Fluch zurückgeht bzw. oft selbst verschuldet ist (vgl. Roberts 1999: 571). Nachdem Bisclavrets Frau erfährt, dass er drei Tage in der Woche als Werwolf lebt, bietet sie – eine edle, höfische Dame – einem anderen Ritter die Ehe an, unter der Voraussetzung, dass er ihrem gerade als Werwolf lebenden Mann die Kleidung stiehlt, sodass dieser sich nicht mehr zurückverwandeln kann. Bisclavret akzeptiert seine monströse Seite, ja fühlt sich durchaus wohl in seinem Pelz: Er kehrt gar »glücklich und fröhlich nach Hause« zurück (Bsc 30).²⁵ Seine menschliche und seine monströse Seite bilden eine Einheit: Als Bisclavret in Werwolfgestalt nach einem Jahr von den Leuten des Königs gefunden und fast zu Tode gejagt wird, sinkt er vor dem König auf die Knie und »schreit um Gnade«. Dem König wird klar, dass der Werwolf wie ein Mensch fühlt und denkt und dass er eine menschliche Gesinnung hat (Bsc 153–156).²⁶ Ihm werden die Kleider zurückgegeben, sodass er sich in die menschliche Gestalt zurückverwandeln und in die Hofgesellschaft reintegrieren kann. Auch hier ergibt sich die Ambivalenz des Monsters aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Schichten von Kleidung, Körperlichkeit und inneren Werten. Bei den Kranichschnäblern und Cundrie wirkt die prunkvolle und modische Kleidung als Versuch einer Integration des Monströsen in die höfische Gesellschaft, wobei dadurch der Gegensatz zwischen dem Menschlichen und dem Monströsen besonders hervorgehoben wird. Damit können sie als eine inkludierende, nahezu avantgardistische Kategorie des Monsters gesehen werden, in der eine Synthese des Höfischen und des Unhöfischen angestrebt wird. Im *Bisclavret* weist jedoch das Anlegen der Kleidung auf das Ausschalten des Monströsen hin und ihr Ablegen dementsprechend auf die Integration in die wilde Natur. Trotz seiner Monstrosität wird Bisclavret vom Hof letztlich als tugendhafter, edler und höfischer Ritter bestätigt und akzeptiert, weil er auch als das »fremdartige Tier [...] über die gleichen Wertvorstellungen und Verhaltensmuster wie die Höflinge verfügt, denn durch seinen noblen Charakter beweist der Werwolf, daß sie sich alle auf die gleichen ethischen Normen beziehen« (Classen 1996: 17). Seine Frau aber wird für ihren Verrat und das moralische Fehlverhalten bestraft. Letztlich kommt es hier zu einer Umkehrung der Wertungen von Mensch und Monster, denn die Ehefrau ist diejenige, die böse handelt, und Bisclavret, wie auch viele andere Monster, »erfüllt die Funktion, das Böse im Menschen zu reflektieren, ohne selbst als das

24 Mit dem altfranzösischen Gattungsbegriff Lai bezeichnet man kürzere gereimte Verserzählungen über Liebes- oder Ritterthemen, die etwa in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstehen.

25 »A sa meisun joius e liez.«

26 »Ele ad sen de hume, merci crie. [...] ceste beste ad entente e sen.«

Böse identifiziert zu werden« (ebd.: 17). Der Mensch erweist sich hier als weitaus monströser, böser und unmoralischer als es das Monster selbst ist, sodass das Gute und das Schlechte in der Welt relativiert und neu geordnet werden.

Buffy und ihre Monster

Die Serie *Buffy the Vampire Slayer* ist in ihrer Gesamtheit weniger handlungs- denn vielmehr charakterzentriert. Die starke Ausarbeitung der Charaktere hängt zum einen mit der (post-)modernen Problematisierung der Identität zusammen, zum anderen mit der Thematisierung der menschlichen Lebenswirklichkeit. Trotz oder gerade wegen aller vorhandenen Fantastik zeigt die Serie »the best of what it means to be human« (Wilcox 2005: 13). Gerade in den neueren Fantasy-Produktionen offenbart sich, dass Fantasy »viel mehr mit unserer Lebenswirklichkeit zu tun hat, als wir uns vielleicht eingestehen wollen« (Friedrich 2003: 11). Die Bedeutung und die Frage der Menschlichkeit werden auf eine besondere Art in der Anlage des Monsterinventars und im Umgang mit ihm angesprochen: Es sind nicht nur die menschlichen Figuren, mit denen sich die Zuschauer identifizieren, sondern ebenso häufig die ambivalenten Monsterfiguren.

Während die wechselnden Ungeheuer, etwa die bereits erwähnten »monsters of the week« oder gruselige Statistenmonster, kaum ambivalente Tendenzen zeigen, haben die ins übergreifende Narrativ fest eingebundenen oder wiederkehrenden Monster weit mehr ambivalentes Potenzial. Sie kämpfen entweder als Teil der Clique an Buffys Seite, also für das Gute (z. B. Oz, Angel, Anya), oder geraten als Dauerbösewichte (Spikes und Angels Vampirgeliebte Drusilla und Darla, lange Zeit auch Spike) immer wieder in Konfrontation mit Buffy. Auch die »season monster«, Staffelnbösewichte und Buffys Hauptgegner im Erzählbogen der jeweiligen Staffel, sind dieser Gruppe zuzurechnen.

Gut und Böse, Äußeres und Inneres, Monster und Mensch, Dualität und Zerrissenheit der menschlichen Natur werden in *BtVS* stets hinterfragt und relativiert, die strikte Trennung dieser Kategorien ist stetigen Zweifeln ausgesetzt. Als Medienprodukt der (Post-)Moderne arbeitet die Serie sowohl mit der Psychologisierung und Subjektivierung der Figuren als auch mit ihrer gleichzeitigen Dekonstruktion: Während bei einigen Monstern die Ambivalenz zu inneren Konflikten führt, die essenzielle Themen der Menschheit und des Menschseins betreffen, sind manch andere eben doch nicht mehr, als sie auf den ersten Blick zu sein scheinen.

Dies zeigt sich deutlich an Spikes Gespielin Harmony, die auch als Vampir das dümmliche, intrigante und auf Äußerlichkeiten fixierte Mädchen aus der Highschool bleibt. Ihr Versuch, sich als Anführerin

einer eigenen Vampirangang zu behaupten, scheitert kläglich. Auch als Sekretärin in der Anwaltskanzlei Wolfram & Hart, die seit der Übernahme durch Angel trotz zweifelhafter, dämonischer Vorgehensweisen im Dienst des Guten steht, ist sie erfolglos und unbeliebt. Harmonys Ambivalenz wird ad absurdum geführt: Als sie die schlafende Cordelia aussaugen will und sich bei dieser nach ihrem Aufwachen unpräzise für ihre Absichten entschuldigt, glaubt Cordelia, Harmony würde für sie Liebesgefühle hegen (*Disharmony* 2001: *Angel* 2.17). Durch ihre Entschuldigungen dekonstruiert Harmony sich selbst, sie ist bedrohlich und dann wieder nicht. Die Erwartungen, die der Zuschauer an ihre Boshaftigkeit stellt, werden vermeintlich erfüllt und anschließend auf absurde Weise unterlaufen. Die Schichten ihrer Ambivalenz sind klar voneinander abgegrenzt und auch wieder nicht: Ihr Inneres ist nur dann böse, wenn es gerade nicht anders geht, aber implizit doch stets vorhanden. Bei Wolfram & Hart ist sie nur formal Teil der Gemeinschaft, aber sie ist nicht integriert und agiert stets ihrem oberflächlichen Charakter entsprechend. Sie wird sowohl durch ihre menschlichen als auch durch ihre monströsen Eigenschaften ausgegrenzt und kann in keiner der beiden Welten heimisch werden. Harmony strebt die Harmonie beider Seiten und die Akzeptanz in beiden Welten an, löst aber nur Konflikte aus. Deshalb ist sie vielleicht die tragischste Figur des Buffyverse: Das, wofür ihr Name steht, ist für sie unerreichbar. Weder als Vampir noch als Mensch wird sie in den jeweiligen Sozialverbund integriert. Die Ursache für ihre Exklusion ist aber nicht ihr Anderssein, sondern paradoxerweise ihre taxonomische Zugehörigkeit zu beiden Gruppen: Weil sie den Menschen zu wenig positiv und den Vampiren zu wenig negativ ist, bleibt sie in beiden Gruppen isoliert. So verkehrt sich die taxonomische Gleichheit doch wieder in das faktische Anderssein, womit das bekannte Muster der Exklusion aufgrund von Andersartigkeit hier wieder – wenn auch nur im Ansatz – aufgenommen wird.

Elaborierte Varianten von Ambivalenz zeigen sich auch in den Figuren der beseelten Vampire Angel und Spike. Beide sind Monster, deren menschliche Seite es möglich macht, in die Clique um Buffy integriert zu werden. Sie verdrängen ihre monströse Natur, sodass ihre Inklusion auf dem Kriterium der Gleichheit beruht. Der junge Ire Liam wurde zunächst unfreiwillig zum Vampir Angelus (wie auch der junge William zu Spike)²⁷ und später wieder unfreiwillig zu Angel, als ihm durch einen Fluch eine Seele gegeben wurde, durch die er die Schmerzen und Qualen seiner Opfer fühlen konnte. Seine Ambivalenz ist also oktroyiert, während Spikes Menschlichkeit auf freier Entscheidung

27 Liam und William, so Angels und Spikes menschliche Namen, wie auch Wilcox Beiname Will sind verschiedene Formen des Namens William, ›the willing protector‹. Im Plot könnte diese Parallele auf ihre beschützende Rolle in Bezug auf Buffy hinweisen (vgl. Wilcox 2005: 51 f.).

beruht (vgl. Wilcox 2005: 37). Spike wählt bewusst und aus Liebe zu Buffy die Bürde einer Seele. Es ist ein Akt der Selbstaufgabe zwecks völliger Integration, die als Ideal jeder Liebesbeziehung fungiert. Für Buffys Liebe schaltet er so weit wie möglich jedes Merkmal eines Andersseins aus, er ist fähig und willens, bedingungslos und folgenreich zu lieben. Vom brutalen Bösewicht avanciert Spike in der Serie zum leuchtenden Erlöser. Durch Spike wird Angels Singularität aufgehoben: Es gibt nun zwei Vampire mit der Seele, aber als derjenige mit der freiwillig angenommenen Seele wird Spike selbst zum Konstrukt der Einzigartigkeit. Das Empfinden von Glück und Liebe löst bei Angel jedoch keine Güte und Menschlichkeit aus wie bei Spike, sondern das Gegenteil davon. Im Augenblick des vollkommenen Glücks, das Angel während des Liebesaktes mit Buffy zuteil wird, verwandelt er sich zurück in das Monster, das er als Angelus war, unfähig zur Liebe und Barmherzigkeit. Seine Strafe für die früheren Taten als Vampir war die Wiedererlangung der Seele, jetzt aber – angesichts der Liebe zu Buffy – wird er durch den Verlust der Seele und den Entzug der Menschlichkeit gestraft; er wird wieder zum Vampir und verliert seine Ambivalenz. Angels Möglichkeit zur Selbstbestimmung geht nur so weit, dass er selbst entscheiden kann, zugunsten seiner Menschlichkeit auf das Glück zu verzichten. Die Ambivalenz ist somit gleichzeitig Geschenk und Strafe, denn der Besitz der Seele und des Gewissens ist bei Angel ein Katalysator für das Wiedererleben seiner Vergangenheit als Angelus und ermöglicht es ihm, seine früheren Taten zu bereuen. Am Anfang der Serie *BtVS* akzeptiert er seine Menschlichkeit als Strafe und lebt zurückhaltend als Outsider, der Buffy gelegentlich beim Kampf gegen das Böse hilft. Durch die Liebe zu ihr entwickelt auch er sich zum Helden.²⁸ Seine Liebe zu Buffy hat mehr soziale Auswirkungen als Spikes, die durch die Forcierung seiner individuellen Bedürfnisse gekennzeichnet ist. Nach der Liebesnacht zwischen Buffy und Angel verwandelt er sich in Angelus und wird ihr Gegner. In einem mittelalterlich anmutenden Zweikampf mit Schwert, der außer-

28 Ähnlich wie im Fall von Buffy enthält auch Angels Weg Elemente der Ritterbewährung: Als exorbitanter Held, als Vampir mit der Seele, muss er sich für seine persönlichen Fehlritte, die er als Monster begangen hatte, selbst rehabilitieren. Darum geht er mit Buffy oder auch allein nachts auf den Streifzug, auf eine Art moderner *aventure*, auf der er den Schutzbedürftigen helfen und gegen das Böse kämpfen kann. Die Nacht und die Friedhöfe denotieren die Naturwelt des Anderen und des Monströsen. Erst nachdem er sich im Spin-Off als Protagonist etablieren und ein eigenes Team aufstellen kann, das ihn bei der Rettung der Welt unterstützt, findet eine Verschiebung vom umherziehenden Ritter zum Herrscher statt. Als Inhaber und Chef der Detektei *Angel Investigations* garantiert er seiner Gemeinschaft einen sozialen Rückhalt, und der Umbau eines alten Hotels in eine feste Residenz signalisiert nicht nur Verlässlichkeit und Beständigkeit, sondern verleiht seinem neuen Status eine repräsentative Bedeutung.

halb der zivilisierten Gesellschaft stattfindet, nämlich im verwilderten Park einer verlassenen Villa, tötet Buffy Angelus mit dem »sword of moral choice« (Wilcox 2005: 32). Im Augenblick seiner Vernichtung wird Angelus vom gleißenden Licht der Hölle aufgenommen, das »the shared and reflected pain of a complicated moral decision« (ebd.) signalisiert. So wird Angelus zwar seine Seele zurückgegeben, er muss aber dennoch (zumindest vorläufig) sterben, um seine Sünden weiter zu büßen, indem er immer wieder die Qualen seiner Opfer durchlebt. Auch Buffy muss ihr eigenes Glück vernichten, um die Welt zu retten. Das Dämonisch-Monströse weicht dadurch der Menschlichkeit und der Leidensfähigkeit. Dieser Wandel ist auch im Identität stiftenden Namen vollzogen worden: Als ambivalentes Monster legt er seinen Vampirnamen Angelus (ironisch für ein Monster mit Engels Gesicht, Todesengel) ab und nennt sich Angel. Mit der Namensgebung findet der gesellschaftliche Akt seiner Menschwerdung statt. Der neue Name ist aber immer noch mit dem alten verbunden, ist gleichzeitig seine Variation und sein Gegensatz, aber vor allem ist er, so könnte man mit Cassirer (1994: 54) sagen, »mit geheimnisvollen Banden an die Eigenheit des Wesen geknüpft. [...] Er spricht das Innere, Wesentliche des Menschen aus und ›ist‹ geradezu dieses Innere. Name und Persönlichkeit fließen hier in eins zusammen.«

Die Identifizierung der Figuren wird in *BtVS* auch visuell in einem ähnlichen Schichtensystem vollzogen wie in den Beispielen aus der mittelalterlichen Literatur. In den Fernsehserien ist es ein gängiges Verfahren, mit der äußersten Schicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe sowie den individuellen Charakter so deutlich wie möglich zu machen.²⁹ Die Vampire tragen meist dunkle, archaische Kleidung, nicht selten im pseudomittelalterlichen oder Gothic-Stil, die für ihre dämonische Seite sowie die Ewigkeit steht, in der sie agieren (vgl. auch die Mönchtegnervampire in *Lie to Me* 1997: *BtVS* 2.07). Spikes Kleidung wird aber zusätzlich individualisiert: Neben seinen schwarzen Punk-Outfits und dem blondierten Haar ist ein schwarzer Ledermantel sein Markenzeichen. Er stammt von einer getötenen Jägerin. Er ist seine Beute, das Symbol seiner Vampirnatur und

29 Buffy besticht durch ihren stets modischen Mainstreamstil, der gerade nicht, wie man bei einer Jägerin erwarten würde, individuell oder außergewöhnlich ist. Damit fügt sie sich zumindest optisch in eine postulierte Normalität, die sie sich so sehr wünscht. Willow zieht in ihrer Phase als Computernerd unscheinbare, schlichte Kleidung an, die mit ihrer Unsicherheit und Schüchternheit korrespondiert. Ganz anders sind die feenhaften, zarten Kleider, die sie durch ihr neues Selbstbewusstsein als Hexe und die Liebe zu Tara trägt: Zum einen visualisieren sie wie ihr Name ihre wahre Natur als Hexe mit magischen Fähigkeiten, zum anderen ihre neu entdeckte Weiblichkeit. Ihr temporärer Wechsel zu den Mächten des Bösen nach Taras Tod wird auch in schwarzen Outfits und extrem schwarzen Haaren vollzogen.

Überlegenheit. Im Unterschied zu den mittelalterlichen Beispielen liegt unter dieser obersten Schicht aber keine permanent präsente monströse Körperlichkeit. Bei Vampiren in *BtVS* sind das menschliche und monströse Antlitz ein Bestandteil ihrer Natur, es visualisiert ihre Ambivalenz. Hinter dem menschlichen Gesicht verbergen sie in der Regel ihre Monstrosität, die im Kampf oder beim Beißen der Opfer instinktiv oder gezielt als kraftverstärkendes Mittel aus ihnen ausbricht.³⁰ Gerade weil bei Vampiren die monströse Körperlichkeit ‚abgestreift‘ werden kann, bedarf es der Verbindlichkeit der äußersten Schicht, die sich im Einklang mit der Kernschicht, dem Charakterinneren befindet.

Zuletzt möchten wir uns einem ambivalenten Monster widmen, das zur gleichen Monsterspezies gehört wie der mittelalterliche Bisclavret. Der Werwolf aus *BtVS*, Willows Freund Oz, der zu den wiederkehrenden Charakteren gehört, ist ähnlich wie Bisclavret trotz seiner Monstrosität ein geachtetes Mitglied der Gesellschaft. Oz ist hochbegabt und wie Willow ein Computerspezialist, der zudem in einer Rockband Gitarre spielt. Nachdem er von seinem in einen Werwolf verwandelten Cousin gebissen wurde, muss er, angesteckt durch diesen Biss, drei Nächte im Monat als Werwolf verbringen. Abgesehen von diesen Tagen führt er ein normales menschliches Leben. Während seines Daseins als Werwolf fehlt ihm jegliche Triebkontrolle und der monströse Part nimmt sein Wesen vollständig ein. Die Ambivalenz äußert sich hier, im Unterschied zu den zuvor untersuchten Mustern, durch eine sukzessive Abfolge von monströsem und menschlichem Dasein und nicht durch ihr Nebeneinander, denn beides tritt bei Werwölfen grundsätzlich nie gleichzeitig in Erscheinung.³¹ Diese Exklusion wird über die äußerliche Gestalt der Werwölfe transportiert, die nicht so sehr als monströs denn vielmehr als tierisch empfunden wird: Werwölfe werden von Kennern als Tiere behandelt, deren Pelz und Fleisch zu hochgehandelten Luxusgütern gehören. So versucht ein Pelzjäger, Oz zu töten, um sein Fell zu verkaufen (*Phases* 1998: *BtVS* 2.15), die Werwölfin Nina wird eingefangen und einer dekadenten Abendgesellschaft serviert. Nur Sekunden trennen sie vom brutalen Tod, davon, als Delikatesse von Menschen lebendig verzehrt zu werden (*Unleashed* 2003: *Angel* 5.03). Das Monströse weicht in der Werwolffigur dem Exotisch-Tierischen und macht sich stattdessen im Charakter des Menschen bemerkbar. Während die zivilisierte Gesellschaft keine ethischen Bedenken

30 Bei Angel/Angelus jedoch muss die Körperlichkeit nicht immer mit der Kernschicht korrespondieren, denn Angel handelt auch mit dem Monstergesicht im Dienst des Guten und der schöne Angelus führt gerade mit seinem menschlichen Gesicht und seinen monströsen Taten die Korrespondenz von Körperlichkeit und Innerem ad absurdum.

31 Bei Bisclavret wird jedoch von diesem Muster abgewichen, indem man dem Ritter auch in Tiergestalt menschliche Regungen attestiert.

hat, einen Werwolf zu häuten oder zu verspeisen, obwohl er auch ein Mensch ist, hadern die Werwölfe Oz und Nina mit ihrem monströsen Part und ihren Taten, die sie instinktiv und außerhalb des menschlichen Zustands begehen. Die Menschen verhalten sich ähnlich wie Bisclavrets Frau und sind als die eigentlichen Monster dargestellt, weil sie das Objekt ihrer Begierde (bzw. bei Bisclavrets Frau das Objekt ihrer Abscheu) wissentlich und willentlich, ohne jeglichen tierischen Trieb, töten lassen. Die inneren Konflikte, die auf dem Wissen um ihre (Un-)Taten basieren, die sie als Monster begehen, ergeben letztlich eine ethische Ambivalenz. Damit sie als Monster nicht mehr morden und dadurch keine Krise verursachen, begeben sich sowohl der mittelalterliche Werwolf als auch sein neuzeitlicher Artgenosse freiwillig in den Gewahrsam ihrer Freunde. So vereinen diese Figuren in derselben Gestalt das Monster und den Jäger, sie bekämpfen ihre Natur selbst und weisen damit paradoxerweise trotz aller Monstrosität einen hohen Grad an Menschlichkeit und Moral auf.

Vielleicht mehr als die Ambivalenz des Monsters wird hier die Verantwortung des Menschen der übrigen Welt gegenüber hinterfragt. Wenn die Gesellschaft ihre Mitglieder opfert – denn Oz und Nina sind als Menschen immer noch ein Teil der Gesellschaft –, um ihren kulturellen Status durch die Zurschaustellung der Exotik des Fremden zu repräsentieren, so ist dies eine Weiterentwicklung der mittelalterlichen Muster, die wir im Rahmen der Untersuchung herausgearbeitet haben. Die Ambivalenz des Monsters und des Monströsen kann also als Plattform für die deutliche Kritik an der Rücksichtslosigkeit der Gesellschaft bzw. auch der einzelner Individuen dienen, wenn in den Narrativen gezeigt wird, dass Menschen weitaus monströsere Züge tragen können als die Monster selbst. Freilich wird man hier den Begriff des Monströsen metaphorisch gebrauchen müssen, um Missstände und Defizite der zivilisierten Gesellschaft aufzuzeigen, während den Monstern die Rolle der edlen Wilden zukäme. Trotz vieler Strukturähnlichkeiten lassen sich aber auch Differenzen zu den mittelalterlichen Narrativen ausmachen. Viele dichotome Unterscheidungen des Mittelalters werden in einem modernen Ambivalenzmodell aufgelöst bzw. verändert, wie etwa die Beispiele Spike/Angel gezeigt haben. Auch das Schichtenmodell der mittelalterlichen Beispiele löst sich in der Postmoderne auf, weil keine der drei angesprochenen Schichten verbindlich und ausschließlich eine definitive Zuordnung zum Menschen oder zum Monster, zum Guten oder zum Bösen zulässt.

In (post-)modernen wie schon in den literarischen mittelalterlichen Monster/Mensch-Konstrukten werden die gleichen Ansätze und Strukturen jeweils kontextuell und kulturell angepasst. Letztlich aber werden darüber immer Reflexionen über das Menschliche und seine Ordnung vollzogen. Das Eigene lässt sich schließlich am besten über das Fremde definieren – dies haben Monstergeschichten aus dem Mittelalter und der Gegenwart gemein.

Siglen

- Bsc = Marie de France (1980): *Die Lais*. Übersetzt, mit einer Einleitung, einer Bibliographie sowie Anmerkungen versehen von Dietmar Rieger und unter Mitarbeit von Renate Kroll, München: Fink.
- HE = Bartsch, Karl (1969) (Hg.): *Herzog Ernst*. Reprografischer Nachdruck der Ausg. Wien 1869, Hildesheim: Georg Olms.
- Pz = Wolfram von Eschenbach (1998): *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Literatur

- Blanckenhagen, Peter H. von (1987): »Easy Monsters«. In: Ann E. Farkas/Prudence O. Harper/Evelyn B. Harrison (Hg.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*, Mainz: Philipp von Zabern, S. 85–94.
- Bleuler, Eugen (1979): »Die Ambivalenz« [1914]. In: Manfred Bleuler (Hg.), *Beiträge zur Schizophrenielehre der Zürcher psychiatrischen Universitätsklinik Burghölzli (1902–1971)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 85–97.
- Breyer, Ralph (1996): »Cundri, die Gralsbotin?«. In: *Zeitschrift für Germanistik N. F.* 6, S. 61–75.
- Campbell, Joseph (1999): *Der Heros in tausend Gestalten*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel.
- Cassirer, Ernst (1994): *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil: *Das mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Classen, Albrecht (1996): »Die guten Monster in Orient und in Europa. Konfrontation mit dem ›Fremden‹ als anthropologische Erfahrung im Mittelalter«. In: *Mediävistik* 9, S. 11–37.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1999): *Of Giants. Sex, Monsters, and the Middle Ages*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dallapiazza, Michael (1985): »Häßlichkeit und Individualität. Ansätze zur Überwindung der Idealität des Schönen in Wolframs von Eschenbach *Parzival*«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59, S. 400–421.
- Friedrich, Andreas (2003): *Ein Plädoyer für die Fantasie*. Einführung. In: ders. (Hg.), *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*, Stuttgart: Reclam, S. 9–14.

- Giloy-Hirtz, Petra (1991): »Begegnung mit dem Ungeheuer«. In: Gert Kaiser (Hg.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*, München: Fink, S. 167–209.
- Jauß, Hans-Robert (1983): »Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlichen Literatur«. In: ders. (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München: Fink, S. 143–168.
- Kaveney, Roz (2004): »She Saved the World. A Lot«. In: ders. (Hg.), *Reading the Vampire Slayer. The New, Updated Unofficial Guide to Buffy and Angel*, London: Tauris Parke Paperbacks, S. 1–82.
- Kiening, Christian (2006): »Mittelalter im Film«. In: ders./Heinrich Adolf (Hg.), *Mittelalter im Film*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 3–101.
- Kugler, Hartmut (Hg.) (2007): *Die Ebstorfer Weltkarte. Kommentierte Neuausgabe in zwei Bänden. Bd. 1: Atlas, Bd. 2: Untersuchungen und Kommentar*, Berlin: Akademie.
- Lecouteux, Claude (1982): *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Bd. 1: Étude, Bd. 2: Dictionnaire, Bd. 3: Documents, Göppingen: Kümmerle.
- Lecouteux, Claude (2000): *Eine Welt im Abseits. Zur niederen Mythologie und Glaubenswelt des Mittelalters*, Dettelbach: Röhl.
- Lexer, Matthias (1970): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke-Müller-Zarncke. Nachdruck der Ausg. Leipzig 1872–1878 mit einer Einleitung von Kurt Gärtner*, 3 Bde., Stuttgart: S. Hirzel.
- Oppenheimer, Paul (1996): *Evil and the Demonic: A New Theory of Monstrous Behavior*, New York: New York University Press.
- Porada, Edith (1987): »Introduction«. In: Ann E. Farkas/Prudence O. Harper/Evelyn B. Harrison (Hg.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*, Mainz: Philipp von Zabern, S. 1–12.
- Roberts, Keith (1999): »Eine Werwolf-Formel. Eine kleine Kulturgeschichte des Werwolfs«. In: Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Hg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen: UVK, S. 566–581.
- Röcke, Werner (1997): »Die narrative Aneignung des Fremden. Zur Literarisierung exotischer Welten im Roman des späten Mittelalters«. In: Herfried Münkler (Hg.), *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*, Berlin: Akademie, S. 347–378.
- Röcke, Werner (2001): »Die Zeichen göttlichen Zorns. Monster und Wunderzeichen in der Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit«. In: Margarete Hubrath/Rüdiger Krohn (Hg.), *Literarisches Leben in Zwickau im Mittelalter und in der Frühen*

- Neuzeit. Vorträge eines Symposiums anlässlich des 500jährigen Jubiläums der Ratsschulbibliothek Zwickau am 17. und 18. Februar 1998, Göppingen: Kümmerle, S. 145–168.
- Sainato, Susan Butvin (2004): »Not Your Typical Knight: The Emerging On-Screen Defender«. In: Martha W. Driver/Sid Ray (Hg.), *The Medieval Hero On Screen. Representation from Beowulf to Buffy*, Jefferson, NC: McFarland & Company, S.133–146.
- Stein, Alexandra (1997): »Die Wundervölker des *Herzog Ernst (B)*. Zum Problem körpergebundener Authentizität im Medium der Schrift«. In: Wolfgang Harms/C. Stephen Jaeger (Hg.), *Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart/Leipzig: Hirzel, S. 21–48.
- Symonds, Gwyn (2004): »Solving Problems with Sharp Objects. Female Empowerment, Sex and Violence in Buffy the Vampire Slayer«. In: *Slayage Online 11-12* (Zugriff auf die Ausgabe über http://www.slayageonline.com/Numbers/slayage11_12.htm).
- Tuczay, Christa (2006): »Drache und Greif. Symbole der Ambivalenz«. In: *Mediävistik 19*, S. 169–211.
- Wilcox, Rhonda (2005): *Why Buffy Matters. The Art of Buffy the Vampire Slayer*, London: I. B. Tauris.
- Wunderlich, Werner (1999): »Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe«. In: ders./Ulrich Müller (Hg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen: UVK, S. 11–38.
- Zimmermann, Julia (2007): »Häßlichkeit als Konstitutionsbedingung des Fremden und Heidnischen? Zur Figur der Cundrie in Wolframs von Eschenbach *Parzival* und in Albrechts *Jüngerem Titulrel*«. In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 54*, S. 202–222.

Autorinnen und Autoren

Brunner, Markus, studierte Sozialpsychologie und Soziologie in Zürich und Hannover mit den Schwerpunkten Kritische Gesellschaftstheorie und Psychoanalyse. Seine Magisterarbeit befasste sich mit psychoanalytischen Traumatheorien und dem Diskurs über die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft. Neben seiner Tätigkeit als Koordinator der »Arbeitsgemeinschaft Politische Psychologie« an der Universität Hannover promoviert er zurzeit in Gießen über den Begriff des »Kollektiven Traumas« und in Wien über die Möglichkeiten der Gesellschaftskritik in der Performancekunst.

Costa, Rosa, studierte Geschichte mit Schwerpunkt Wissenschafts- und Körpergeschichte, Gender Studies und Cultural Studies in Wien und Urbana-Champaign, Illinois. Sie schrieb ihre Diplomarbeit zu *frühneuzeitlichen Wahrnehmungen von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern als Wunder- bzw. »Missgeburten«*.

Dellmann, Sarah, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Soziologie und Philosophie in Duisburg, Frankfurt am Main und Paris. Nach Abschluss des Studiums arbeitete sie in verschiedenen Film- und Dokumentationsprojekten u. a. für das Fritz Bauer Institut, die Kinothek Asta Nielsen e. V. und das Deutsche Filminstitut.

Gebhard, Gunther, arbeitet derzeit als freier Lektor in Dresden, Studium der Soziologie, Geschichts- und Politikwissenschaften in Dresden. Arbeitsschwerpunkte: Soziologische Theorie, Kulturosoziologie, Soziologie des Krieges.

Geisler, Oliver, Literatur- und Kulturwissenschaftler, derzeit Promotion. Arbeitsschwerpunkte: Kulturelle Folgen von Gewalt, Literatur und Musik, Literaturen der Migration.

Geisthardt, Constanze, hat Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Sprachwissenschaft mit germanistischem Schwerpunkt in Konstanz und Paris studiert. Sie war im Wintersemester 2007/08 Lehrbeauftragte für Ältere Deutsche Literatur an der Universität Konstanz. Seit März 2008 ist sie Assistentin am Deutschen

Seminar der Universität Zürich. Ihr Dissertationsprojekt widmet sich der *Poetik des Monströsen in der Erzählliteratur des Mittelalters*.

Germann, Lukas, studierte Philosophie und Germanistik an der Universität Zürich mit den Schwerpunkten Ästhetik, Marxismus und Kritische Theorie. Seit 2006 arbeitet er am Philosophischen Seminar in Basel an einer Dissertation über das revoltierende Potenzial filmischer Ästhetik.

Mendel, Iris, hat Soziologie, Germanistik und Politische Theorie in Graz, Waterloo (Kanada) und Sussex studiert und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Philosophie der Universität Wien. Sie war Junior Fellow 06/07 am IFK (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften) in Wien und IFK Fellow Abroad 07/08 sowie Visiting Scholar an der York University in Toronto. Sie arbeitet an einem von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften geförderten DOC-team-Projekt ›ZUR POLITISIERUNG VON ERKENNTNIS UND KÖRPER. Möglichkeiten einer transdisziplinären feministischen Wissenschaftskritik‹.

Ruck, Nora, hat Kulturpsychologie in Wien und Nijmegen (NL) studiert und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Psychologische Grundlagenforschung der Universität Wien. Sie war Junior Fellow 06/07 am IFK (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften) in Wien und IFK Fellow Abroad 07/08 sowie Visiting Scholar an der Johns Hopkins University in Baltimore. Sie arbeitet an einem von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften geförderten DOC-team-Projekt ›ZUR POLITISIERUNG VON ERKENNTNIS UND KÖRPER. Möglichkeiten einer transdisziplinären feministischen Wissenschaftskritik‹.

Schochow, Maximilian, Dr. rer. pol., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Politische Theorie und Ideengeschichte am Institut für Politikwissenschaft der Universität Leipzig. Studium der Schauspielkunst an der HFF Konrad Wolf sowie der Theaterwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Leipzig. Promotion 2008: »Die Ordnung der Hermaphroditen-Geschlechter. Eine Genealogie des Geschlechtsbegriffs.« Forschungsschwerpunkte: Gouvernamentalität Studies und Gender Studies. Aktueller Schwerpunkt: »Die Regulierung der DDR-Bevölkerung. Zu den Wechselwirkungen von Bevölkerungspolitik und demografischen Wissensbeständen« im Rahmen der Projektgruppe ›Die vergangene Zukunft Europas. Kulturwissenschaftliche Analysen zu Wissensordnungen und demografischen Prognosen im 20. und 21. Jahrhundert‹. Jüngste Veröffentlichung: Die Erfindung des Geschlechts, in: Esther Donat/Ulrike Froböse/Rebecca

Pates (Hg.), *Nie wieder Sex. Geschlechterforschung am Ende des Geschlechts*, Wiesbaden: VS-Verlag, 2009, S. 201–231.

Schröter, Steffen, arbeitet als freier Lektor in Dresden, Studium der Soziologie, Germanistik und Kunstgeschichte in Dresden und Lissabon. Arbeitsschwerpunkte: Soziologische Theorie und Kunstsoziologie.

Schultz-Balluff, Simone, Studium der Germanistik und Geschichte mit den Schwerpunkten Sprache, Literatur, Geschichte und Kultur des Mittelalters. 2004 Promotion zu Text-Bild-Verhältnissen und Gliederungsprinzipien in den mittelalterlichen Handschriften des *Apollo-nius von Tyrland* Heinrichs von Neustadt. Derzeit ist sie Akademische Rätin an der Ruhr-Universität Bochum und arbeitet an ihrem Habilitationsprojekt: *triuwa – triuwe – trew. Vernetzung und Differenz von Treue-Konzeptionen im Mittelalter*.

Selimović, Šeila, studierte Germanistik am Wellesley College, Massachusetts, USA. Gegenwärtig ist sie Doktorandin der Physik an der Brandeis University, Massachusetts, USA.

Stammerger, Birgit, M.A., geb. 1968, Studium der Angewandten Kulturwissenschaften in Lüneburg, 2005–2007 Stipendium der Hochschule Vechta. Promotionsprojekt mit dem Titel *Moderne Monstrositäten. Weiblichkeit als Gegenstand wissenschaftlicher und kultureller Praktiken der Normalisierung*; seit 2007 Lehrbeauftragte an der Leuphana Universität Lüneburg. Arbeitsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte, Feministische Wissenschaftsforschung, Sprach- und Kulturphilosophie, Diskurstheorie.

Thienenkamp, Heike, studierte Kunst und Biologie an der Universität Kassel. Seit 2003 Lehrtätigkeit in der Abteilung Kunst & Musik der Universität Bielefeld. Einen Arbeitsschwerpunkt bilden fächerübergreifende Projekte zwischen Kunst und Biologie sowie zwischen Kunst und Musik in Lehre wie Forschung. Derzeit arbeitet sie an ihrem Promotionsprojekt, das sich mit dem Bezug zeitgenössischer Kunst zur Biotechnologie beschäftigt, dabei steht insbesondere das künstlerische Werk von Patricia Piccinini im Fokus.

Werthschulte, Leila, studierte Germanistik, Romanistik und Theoretische Linguistik an den Universitäten Sarajevo, Wien und München. 2004 promovierte sie im Fach Germanistische Mediävistik. Derzeit arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität in München.

Kultur- und Medientheorie



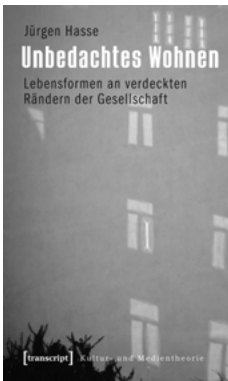
ERIKA FISCHER-LICHTE,
KRISTIANE HASSELMANN,
ALMA-ELISA KITTNER (HG.)
Kampf der Künste!
Kultur im Zeichen von
Medienkonkurrenz und Eventstrategien

März 2010, ca. 300 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-873-5



BARBARA GRONAU, ALICE LAGAAY (HG.)
Ökonomien der Zurückhaltung
Kulturelles Handeln zwischen Askese
und Restriktion

März 2010, ca. 350 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1260-8



JÜRGEN HASSE
Unbedachtes Wohnen
Lebensformen an verdeckten Rändern
der Gesellschaft

Juni 2009, 254 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-1005-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie



THOMAS HECKEN

Pop

Geschichte eines Konzepts 1955-2009

September 2009, 568 Seiten, kart., 35,80 €,
ISBN 978-3-89942-982-4

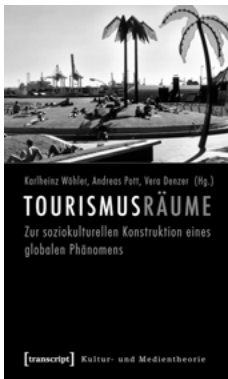


CHRISTIAN KASSUNG (HG.)

Die Unordnung der Dinge

Eine Wissens- und Mediengeschichte
des Unfalls

Juni 2009, 476 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-721-9



KARLHEINZ WÖHLER, ANDREAS POTT,
VERA DENZER (HG.)

Tourismusräume

Zur soziokulturellen Konstruktion eines
globalen Phänomens

Februar 2010, ca. 330 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1194-6

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

CRISTIAN ALVARADO LEYTON,
PHILIPP ERCHINGER (HG.)
Identität und Unterschied
Zur Theorie von Kultur,
Differenz und Transdifferenz

Dezember 2009, ca. 450 Seiten,
kart., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1182-3

MORITZ CSÁKY,
CHRISTOPH LEITGEB (HG.)
**Kommunikation –
Gedächtnis – Raum**
Kulturwissenschaften
nach dem »Spatial Turn«

Februar 2009, 176 Seiten, kart., 18,80 €,
ISBN 978-3-8376-1120-5

STEPHAN DITSCHKE,
KATERINA KROUCHEVA,
DANIEL STEIN (HG.)
Comics
Zur Geschichte und Theorie
eines populärkulturellen
Mediums

August 2009, 366 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1119-9

INSA HÄRTEL
**Symbolische Ordnungen
umschreiben**
Autorität, Autorschaft und
Handlungsmacht

April 2009, 326 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1042-0

KRISTIANE HASSELMANN
Die Rituale der Freimaurer
Zur Konstitution eines
bürgerlichen Habitus im England
des 18. Jahrhunderts

Januar 2009, 376 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-803-2

REBEKKA LADEWIG,
ANNETTE VOWINCKEL (HG.)
Am Ball der Zeit

Fußball als Ereignis
und Faszinosum

Juli 2009, 190 Seiten, kart., 20,80 €,
ISBN 978-3-8376-1280-6

CHRISTOPH NEUBERT,
GABRIELE SCHABACHER (HG.)
**Verkehrsgeschichte und
Kulturwissenschaften**
Analysen an der Schnittstelle
von Technik, Kultur und Medien

Januar 2009, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1092-5

SUSANNE REGENER
Visuelle Gewalt
Menschenbilder aus der
Psychiatrie des 20. Jahrhunderts

Februar 2010, ca. 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-420-1

SACHA SZABO (HG.)
Kultur des Vergnügens
Kirmes und Freizeitparks –
Schausteller und Fahrgeschäfte.
Facetten nicht-alltäglicher Orte

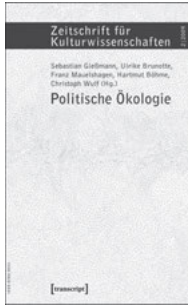
Oktober 2009, 334 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1070-3

WLADIMIR VELMINSKI (HG.)
Sendungen

Mediale Konturen zwischen
Botschaft und Fernsicht

August 2009, 376 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1113-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de



Sebastian Gießmann, Ulrike Brunotte,
Franz Mauelshagen, Hartmut Böhme,
Christoph Wulf (Hg.)

Politische Ökologie

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 2/2009

Oktober 2009, 158 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-8376-1190-8
ISSN 9783-9331

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben *Fremde Dinge* (1/2007), *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2/2007), *Kreativität. Eine Rückrufaktion* (1/2008), *Räume* (2/2008), *Sehnsucht nach Evidenz* (1/2009) und *Politische Ökologie* (2/2009) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

