

IV. DER MONSTRÖSE KÖRPER

IV.1. Überblick: Die Diversifikation der Diskurse des Monströsen

Das „Monstrum als genrekstituierende Größe“⁴³⁰ erscheint, wie gesehen, in Studien zum Horrorfilm wiederholt als zentraler Begriff. Dabei sind es ebenso die Definitionsüberlegungen zum Genre, die von der Perspektive der Ikonographie oder Motivgeschichte aus argumentieren, als auch narrationstheoretische Beiträge, die die Figur des Monstrums als eines der bestimmenden Elemente in den darstellenden und erzählenden Verfahren des Horrorfilms herausheben. Ob die filmische Erzählung überhaupt erst durch das Auftreten eines monströsen Wesens oder Phänomens in den Bereich des Phantastischen überführt wird, oder ob das Monstrum Krise und Bedrohung der Protagonisten in einer phantastischen Initiationsgeschichte verkörpert – die Literatur, die sich dem Genre widmet, extrahiert aus der Darstellungsvielfalt des Horrorfilms als eines seiner gewichtigsten Merkmale die Konfrontation mit dem Monstrum.⁴³¹ Dabei steht das Monstrum oder das Monströse nicht isoliert: Nur aus dem antagonistischen Spannungsverhältnis zum Begriff der Normalität bezieht es seine spezifische Bedeutung für den Horrorfilm. Der Einbruch des Monströsen und Phantastischen in eine scheinbar geordnete, sinnhaft gefügte, rational durchdringbare (Alltags)Welt, eine Welt der „Normalität“ also, ist denn auch eines der prominentesten erzählerischen Motive des modernen Horrorfilms. Das Monstrum ist also für die Ästhetik des Horrorfilms von zentraler Bedeutung, wie in genreorientierten und auch filmhistorischen Texten bereits herausgestellt worden ist⁴³².

Zunächst erscheint das Monstrum als zentrales Motiv des Horrorfilms und als Gegenstand der Diskussion über ihn als selbstevident. Bereits bei dem Versuch einer etymologischen Begriffsklärung zeigt sich jedoch die Vieldeutigkeit des Begriffs: Monstrum lässt sich sowohl auf „monere“ (mahnen, warnend verkündigen) zurückführen wie auch von „monstrare“ (zeigen) ableiten. Dadurch ergibt sich der vieldeutige Charakter des Begriffs Monstrum, der einerseits „Wahrzeichen, Wunderzeichen“ andererseits „Ungeheuer, Ungetüm, Scheusal“ und schließlich auch „Ungeheuerlichkeit“ meint. In

430 Eckhard Pabst: Das Monster als genrekstituierende Größe im Horrorfilm.

431 Definitionsvorschläge zum Horrorfilm, die auf den Begriff des Monstrums rekurren, haben u.a. vorgelegt: Noël Carroll: *Philosophy of Horror*; Elmar Reiß: *Horror motive im Film*; Frank Hofmann: *Moderne Horrorfilme*; Siegbert Salomon Praver: *Caligari's Children*; Martina Lassacher: *Der Horror, wie er in die Welt kam. Einleitende Bemerkungen zu einem umstrittenen Genre des Films*; David J. Russel: *Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre*.

432 Und lässt sich natürlich an der Filmgeschichte selbst ablesen: In einer unübersehbaren Anzahl von Horrorfilmen stellt das Monstrum das zentrale Element des Filmes dar, was sich oft auch bereits am Titel ablesen lässt.

den kulturellen Vorstellungen und Konzeptionen des Monstrums oder des Monströsen, werden, wie zu zeigen sein wird, alle diese Bedeutungsfacetten wieder aufgerufen. Zusätzliche Bedeutungsüberschneidungen ergeben sich dadurch, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein mit dem Begriff Monstrosität eine Fehlbildung oder Missgestalt gemeint, mit Monstrum dagegen eine widernatürliche Geburt und ein göttliches Mahnzeichen bezeichnet ist, wobei aber diese Unterscheidung nicht durchgängig und konsequent verwendet wird. Ab dem 19. Jahrhundert gilt der Begriff Monstrosität schließlich als Synonym für Fehlbildungen, was auch für die zeitgenössische medizinische Nomenklatur gilt⁴³³, während mit Monstrum vorwiegend die imaginären Gestalten bezeichnet werden.

Dieser Polysemie des Begriffs selbst entspricht sein heterogener ideengeschichtlicher Hintergrund, in dem disparate Diskurse – der Naturwissenschaft, der Kunst, der Religion – konvergieren. Dass sich diese zahlreichen Überlagerungen und Überschneidungen verschiedener Disziplinen und Wissensbereiche im Begriff des Monstrums nicht säuberlich differenzieren lassen, beispielsweise in eine medizinische Begriffs- und Ideengeschichte hier und eine kunsthistorische dort, soll zugestanden werden. Gleichzeitig wird dieses Themenfeld gerade durch seine Vielfältigkeit und Überschneidungen besonders interessant, da diese die kulturelle Verunsicherung und Beunruhigung aufzeigen, die an die Erscheinung des Monstrums angebunden sind.

Gerade für die Verhandlung des Monströsen in Kunst und Medizin lassen sich zahlreiche Spiegelungen und Dopplungen aufzeigen, die sich auch darin manifestieren, dass die medizinhistorische Aufarbeitung der Konzeption und Geschichte des Monstrums zum großen Teil auf Kunstwerke als Quellen der Dokumentation und Präsentation monströser Körper zurückgreift. Zur Interdependenz von verschiedenen Wahrnehmungen und Konzeptionen des Monströsen, die eine scharfe Trennung zwischen den naturwissenschaftlich-medizinischen sowie ästhetischen problematisch werden lassen, schreibt beispielsweise Patrick Tort:

„L’image mythologique du monstre précède et influence nécessairement toute observation de monstres, véritables et il y a lieu de souligner comme une évidence le lien qui rattache en ce domaine toute observation à la mythologie.“⁴³⁴

Und Dudley Wilson weist darauf hin, dass sich in der Wahrnehmung des Monströsen in Mittelalter und Renaissance ein Verständnis des Begriffs abzeichnet, der disparate Aspekte, wie die medizinische Bedeutung, aber auch Vorstellungen vom Ungewöhnlichen und Anormalen bündelt:

„During the Middle Ages and the Renaissance the word „monster“ had, as we have seen, a considerably wider resonance than the purely medical, and frequently tended to be applied to much of what was thought to be *unusual and out of the way*. This was particularly so in the period during which travel brought to people with more

433 „Monstrositas: (lat. monstrum Ungeheuer) sg. Mißgeburt mit Fehlen von Körperteilen (M. per defectum), örtl. Fehlbildung (M. per fabricam alienam), mit überzähligen od. übermäßigen Fehlbildungen (M. per excessum) od. als Doppelfehlbildung (M. duplex).“ Psyhyrembel Klinisches Wörterbuch.

434 Patrick Tort: *L’ordre et les monstres*, S. 17.

and more immediacy a sense of the unusual, the recently discovered, something which, because it comes from so far away, does not have to fit in with one's *notions of what is normal and acceptable*.⁴³⁵

Zudem wird lange Zeit zwischen fiktionalen Monstren und den realen Monstrositäten nicht streng getrennt:

„As we have seen, the unusual may sometimes be confused with the imaginary and, in the descriptions of the natural world which we find at this time, the distinction between creatures which actually exist and those which are invented is by no means clear.“⁴³⁶

Im Folgenden soll ein Überblick über die Behandlung des Monströsen in kultureller Imagination und Konzeption skizziert werden. Dabei müssen die Interdependenz der diversen Wissensbereiche, in denen es verhandelt wird, sowie seine verschiedenen Wahrnehmungsformen stets mitbedacht werden. Zudem kann auf die überwältigende Diversifikation des Monströsen hier nicht in umfassender Vollständigkeit hingewiesen werden. Der Formenvielfalt des Gegenstandes selbst und des Diskurses über ihn entsprechend führt die Auseinandersetzung mit dem Monströsen an verschiedenste kulturelle und historische Orte.⁴³⁷ Die Genealogie des Monstrums lässt sich mit Hans Richard Brittnacher bis zur Tierverehrung der frühgeschichtlichen Naturreligionen und den daraus resultierenden gestalterischen Zeugnissen und kulturellen Praktiken zurückverfolgen, die sich anhand von Vorstellungen des Tieres als Gottheit, Urahn des Menschen, als Dämon und Schutzgeist aufzeigen lassen.⁴³⁸ In diese Frühzeit lassen sich auch die ältesten – d.h. die schamanischen und totemistischen sowie mythologischen – Bedeutungsschichten der Figur des Tiermenschen, des Werwolves oder Bärenmenschen datieren. Die antike und altorientalische Mythologie imaginiert Halbgottheiten, Gottheiten und Fabelwesen als Hybride aus Mensch und Tier. Sphinx, Zyklopen, Gorgonen, Minotauren, Satyrn, Zentauren – schon diese knappe Auflistung, der noch zahllose weitere Wesen hinzugefügt werden könnten, belegt die verwirrende Heterogenität und Vielfältigkeit der monströsen Erscheinungsformen der Antike, die das ikonographische Repertoire in den westlichen Darstel-

435 Dudley Wilson: *Signs and Portents*, S. 12 (Hervorhebung C.S.).

436 Ebd., S. 12.

437 So schreibt Fischer: „L'histoire des monstres touche à différents domaines: culturel, social, juridique, scientifique. Elle concerne aussi le domaine des arts quand l'historien se penche sur l'étude de l'imagerie ou des pierres statuaires dont l'objet est la représentation du monstre [...]“. Jean-Louis Fischer: *Monstres. Histoire du Corps et de ses Défauts*, S. 7.

438 „Dieser das Tier als etwas Erstaunliches und ihm selbst Verwandtes betrachtende Frühmensch ist so alt wie die Kultur selbst. [...] Er ist Jäger und sein Dasein ist auf das engste mit dem Tier verbunden. Aber er macht sich schon ernsthafte Gedanken über die ihn umgebenden Tiere; er erlebt sie so, wie er sich selbst erlebt. [...] Deshalb schafft dieser Altmensch aber auch keine Zoologie, sondern das Tierdasein deutende Erzählungen, Mythen und Gedichte [...]“. Hans Findeisen: *Das Tier als Gott, Dämon und Ahne*, S. 3. S. auch Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 185; Hans Peter Duerr: *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*; J. R. Porter, W.M.S. Russell (Hg.): *Animals in Folklore*.

lungstraditionen des Monströsen mitbegründen.⁴³⁹ Beispielsweise sind für die Darstellungen des Monströsen in der Romanik wie auch in der Gotik antike und altorientalische Elemente nachweisbar, die die Formensprache des Monströsen entscheidend beeinflussen.⁴⁴⁰ Gerade die Darstellung des Bösen, das im christlichen Mittelalter als Dämon- oder Teufelsgestalt personifiziert wird, speist sich aus den Quellen der heidnischen Vorstellungswelt und paganen Kunst der Antike und des Alten Orients.⁴⁴¹ Die Dämonen und Teufel des Mittelalters zeigen sich in einem monströsen Leib, der als Zeichen tierhafter Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit aus Elementen einer bestialischen Anatomie zusammengesetzt ist: Hörner, Hufe, Schweif und Bocksbein verweisen auf antike Vorbilder wie Satyr und Minotaurus, aber auch auf altorientalische monströse Vorfahren.⁴⁴² „Die Fähigkeit der Kultur des abendländischen Mittelalters, Fremdes zu assimilieren [...]“⁴⁴³ gilt Jurgis Baltrusaitis als spezifisches Merkmal der Kunstproduktion dieser Epoche und ist für die Darstellung des Monströsen, wie am Beispiel der Dämonen- und Teufelsgestalten plausibel gemacht werden kann, in besonderem Maße zutreffend. Der Motivkomplex des Monströsen wird in vielen Kunstepochen, vornehmlich in der Renaissance, im Manierismus, in der Romantik, im Symbolismus sowie im Surrealismus weitergeschrieben⁴⁴⁴, wobei er den ästhetischen und sozial-

-
- 439 Am Beispiel der Chimäre zeigt Ginevra Bompiani auf, wie ein Wesen der antiken Mythologie in der Renaissance und dann wieder im 19. Jahrhundert aufgegriffen, dabei aber auch transformiert wird. Die Figur der Chimäre, ursprünglich ein Hybrid aus drei Tieren, der Ziege, der Schlange und dem Löwen, lässt sich als vielgestaltig variiertes Motiv auf mittelalterlichen Darstellungen, in der Kunst der Renaissance und des Barock und auch des 19. Jahrhunderts, beispielsweise bei Gustave Moreau, nachweisen. Eine ähnliche Wirkungsgeschichte ließe sich auch für weitere monströse Gestalten der Antike aufzeigen. S. Ginevra Bompiani: *The Chimera Herself. Eine Zusammenstellung phantastischer Wesen aus Mythos, Sage und Märchen* hat vorgelegt: Jorge Luis Borges: Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen.
- 440 Jurgis Baltrusaitis: *Das phantastische Mittelalter*; Herbert Schade: *Dämonen und Monstren; Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, bes. S. 49-56; Peter Dinzelsbacher: *Monster und Dämonen am Kirchenbau. Zur Behandlung des Monströsen im Mittelalter allgemein*; Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*.
- 441 Wolfgang von Einsiedel: *Der Böse und das Böse*; Hans Richard Brittmacher: *Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus*; Heinz Mode: *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst*, S. 34ff.; Günther Mahal: *Der Teufel. Anmerkungen zu einem nicht allein mittelalterlichen Komplex*.
- 442 Neben dem Ziegenbock, der bereits in der Antike als Symbol hemmungsloser Sinnlichkeit gilt, der aber auch in der Bibel negativ konnotiert ist und dessen Hörner und Hufe, Ohren und Ziegenbart in die Darstellung der Teufelsgestalten eingehen, gehören auch die Anatomien von Wolf, Fuchs, Affe und Schwein in die Teufelsdarstellungen des späten Mittelalters. Herbert Vorgrimler: *Geschichte der Hölle*, S. 363f.
- 443 Jurgis Baltrusaitis: *Das phantastische Mittelalter*, S. 14.
- 444 Vgl. Viktor Hamburger, Wolfgang Born (Hg.): *Monsters in Nature and Art*; Gert-Horst Schuhmacher: *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*, bes. S. 23-27. Auch Lascault hebt nachdrücklich die Ubiquität des Monströsen gerade in der Kunst hervor: „Depuis ces images premières, les formes monstrueuses persistent, omniprésentes, dans l’art occidental. Par delà les variations, les influences, les modes, une constante demeure,

kulturellen Diskursen der jeweiligen Epochen entsprechend variiert und umformuliert wird. Herbert Schade schreibt in diesem Zusammenhang von „Gezeiten des Dämonischen in der abendländischen Kunst“⁴⁴⁵, in denen die Thematik des Monströsen und Unheimlichen dominant wird, und weist auf das 12. Jahrhundert hin, sodann auf die Malerei von Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516), den bereits erwähnten Manierismus und nennt für das späte 18. Jahrhundert und den Beginn des 19. Jahrhunderts beispielhaft William Hogarth (1697-1764), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), William Blake (1757-1827), Johann Heinrich Füssli (1741-1825) und vor allem José Francisco de Goya (1746-1828). Die Ikonographie des Monströsen findet sich im Genre der phantastischen Literatur, besonders in der Gothic Novel und der Schwarzen Romantik in Form der unheimlichen Schreckensgestalten, der Widergänger, Werwölfe und anderen Tiermenschen wieder und ist auch im Horrorfilm weiterhin virulent, der in vielen seiner monströsen Figuren und Motive auf die phantastische Literatur rekurriert⁴⁴⁶. Schon in dieser Skizze wird die Kontinuität der kulturellen Imagination des Monströsen in Kult, Mythos, Religion und Kunst sichtbar, die allerdings durch die kulturell, historisch und regional bedingten Variationen und Wandlungen auch zu großer Disparität der Formen und Gestalten führt. So konstatiert Heinz Mode ein Fortleben der Darstellungstradition des Monströsen aus Altem Orient und Antike bis in zeitgenössische Zusammenhänge:

„Für uns ist es von großer Bedeutung, daß die Mischwesen unserer jüngsten Vergangenheit meist noch von den mythischen Schöpfungen des Orients und des klassischen Altertums leben und daß einige dieser synthetischen Kreaturen zwar inhaltlich erhebliche Wandlungen erfuhren, aber in ihrer äußeren Gestalt noch nach Jahrtausenden beinahe unverändert weiter existieren. Neben dieser Kontinuität der Mischwesenformen – parallel zur etwa fünf Jahrtausende währenden Klassengesellschaft – hat es einige Epochen gegeben, in denen die Bereitschaft zur Entwicklung immer neuer, vor allem bildlicher Typen bestand.“⁴⁴⁷

Der Motiv- und Ideengeschichte des Monstrums in Kunst, Mythos und Religion steht die kulturelle Wahrnehmung und Rezeption der Monstrositäten

dont l’histoire enregistre les avatars.“ Gilbert Lascault: *Le monstre dans l’art occidental*, S. 44.

445 Herbert Schade: *Dämonen und Monstren*, S. 82.

446 Zum Motiv des Tiermenschen in der Literatur sowie besonders der Schwarzen Romantik und der Gothic Novel vgl. z.B. Klaus Völker: *Von Werwölfen und anderen Tiermenschen*; Judith Halberstam: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technologies of Monsters*; W. M. S. Russel, Claire Russel: *The Social Biology of Werewolves*.

447 Heinz Mode: *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst*. S. 17. Gleichzeitig fällt nach dieser knappen Übersicht bereits das kunst- und kulturhistorische Bemühen auf, in der Formenvielfalt des Monströsen Regelmäßigkeiten aufzufinden, anhand derer sich auch für seine Darstellung Kontinuität nachweisen lässt. In der Formensprache des Überraschenden, Bizarren, Chaotischen und Abweichenden soll eine ästhetische Ordnung gefunden werden, innerhalb derer das Deviante klassifiziert werden kann und die eine Ikonographie auch des Monströsen ermöglicht. Auf die Bemühungen, die abweichende Vielgestaltigkeit des Monströsen in eine Ordnung zu integrieren, die die Abweichung zur Normabweichung werden lässt, wird später noch einzugehen sein.

gegenüber, also der Verwachsungen, Anomalien und Fehlbildungen der menschlichen und tierischen Anatomie.⁴⁴⁸ Der von Fehlbildung gezeichnete Körper ist Ort und Quelle von Neugierde und Faszination, aber auch Projektionsfläche für kulturelle Angst und Abscheu. Dadurch wird er immer wieder zum Gegenstand vielfältiger sozialer Ausschlussverfahren. Gleichzeitig bildet er jedoch auch den Ausgangspunkt von Beschreibung und Dokumentation sowie von Versuchen, die Ursachen und Entwicklungen der physischen Deformationen zu erschließen. So wird das Monströse immer auch in einem medizinischen Kontext verhandelt, in dem die theoretischen Überlegungen und Erklärungsansätze zu Fehlbildung und Fehlgeburt entstehen. Die Historizität dieser Diskurse bedingt, dass sich auch Wahrnehmung und Verhandlung der Monstrositäten, also der fehlgebildeten Körper, als extrem vielgestaltig darstellen.⁴⁴⁹

Die Bedeutung von Fehlbildung und Fehlgeburt wird seit der Antike in naturtheoretischen Fragestellungen erörtert.⁴⁵⁰ Die ethisch-christlichen Diskurse des Mittelalters werten die Fehlgeburten und -bildungen als eine Folge von Sünde und Vergehen, also als Zeichen göttlichen Zorns und als Strafe.⁴⁵¹ In populären Vorstellungen bis teilweise in das 17. Jahrhundert hinein werden monströse Geburten und Wesen aber auch als Erscheinungen, Wunder oder Prodigien aufgefasst, die Warnungen, Mahnungen oder Prophezeiungen verkörpern.⁴⁵² Eine weitere Lesart weist die Ursache der monströsen Geburt den Vorstellungen, Tagträumen und Eindrücken zu, denen die Mutter während ihrer Schwangerschaft ausgesetzt war. Eine verführte, „fehlgeleitete“ oder monströse Imaginationskraft vermag demnach reale Monstrositäten zu produzieren.⁴⁵³ Und schließlich wird die monströse Geburt oder Gestalt den

-
- 448 S. dazu bes. Lorraine Daston, Katharine Park: *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*; Lorraine Daston, Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, bes. S. 205–252; Jean-Louis Fischer: *Monstres. Histoire du Corps et de ses Défaits*.
- 449 Zur Entstehung und Geschichte der Teratologie vgl. Gert-Horst Schumacher: *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur*; Michael Hagner: *Monstrositäten haben eine Geschichte*.
- 450 Auf die Konzeptionen des Monströsen in der Antike, so bei Plinius, Cicero und Aristoteles, wird bis in die Neuzeit hinein rekurriert. S. John Block Friedman: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*; Katharine Park, Lorraine Daston: *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*.
- 451 Zum Zusammenhang von Sünde und Fehlgeburt in der christlichen ethischen Auffassung des Mittelalters und der frühen Neuzeit s. Arnold I. Davidson: *The Horror of Monsters*.
- 452 Lorraine Daston, Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, S. 56–69.
- 453 Die Vorstellung von der monströsen Imaginationskraft der Mutter in naturtheoretischen Diskursen seit der Antike untersucht ausführlich Marie-Hélène Huet: *Monstrous Imagination. Sie dechiffriert dieses Erklärungsmodell als einen (männlichen) Diskurs, der um die beunruhigende Vorstellung kreist, dass die weibliche Imaginationskraft die Fortpflanzung beeinflussen und damit entstellen könnte. Ihre Analyse will zeigen, dass in dieser Vorstellung auch die Konzeption der Vaterschaft destabilisiert und geschwächt wird, was ihren beunruhigenden Effekt erklärt. Die hier aufgeführten Erklärungsmodelle für die monströse Geburt koexistieren bis zu dem Zeitpunkt, da die naturwis-*

wundersamen, unerklärlichen und bedrohlichen Erscheinungen zugeordnet, wie sie auch Unwetter, Erdbeben, Vulkanausbrüche und ungewöhnliche astronomische Konstellationen darstellen. In diesem Diskurs wird das Monströse also als Wunder aufgefasst, wobei das Moment des Staunens eine ebenso große Rolle spielt wie Beunruhigung und Furcht.

Mit dem Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lassen sich Texte und druckgraphische Illustrationen (Holzschnitte) nachweisen, die monströse Geburten thematisieren und darstellen und die im Umfeld der aufkommenden Produktion von populärer Literatur in Form von Flugblättern und Pamphleten entstehen. Überwiegend deuten sie monströse Geburten als Warnung vor individueller oder kollektiver Sündenhaftigkeit oder als Zeichen des göttlichen Zorns – ein vergleichbares Erklärungsmodell wird im Hinblick auf Seuchen und „Plagen“ (Epidemien) eingesetzt.⁴⁵⁴ Mit diesen Illustrationen rückt ein weiterer bedeutender Aspekt im Umgang mit dem monströsen Körper in den Blickpunkt: seine Zurschaustellung. Die Exhibition von Menschen mit fehlgebildeten Körpern wird an den europäischen Höfen der Renaissance und des Barock, aber auch auf Wochenmärkten, in Tavernen und Kaffeehäusern praktiziert und kulminiert in der Varieté- und Jahrmärktekultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts.⁴⁵⁵ Hier wird die Zurschaustellung der Monstrositäten in die städtische und kommerzialisierte Unterhaltungskultur integriert, deren fester Bestandteil sie wird. Dabei wird immer wieder, besonders aber auf Jahrmärkten und im Varieté, das vermeintlich Exotische und Andersartige der fehlgebildeten Körperlichkeit inszeniert und durch Stilisierungen wie Kostüm, Choreographie und Kulisse effektiv hervorgehoben.⁴⁵⁶

senschaftliche Teratologie sie ablöst und die Theoriebildung in Bezug auf das Monströse monopolisiert.

- 454 Dudley Wilson: *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, S. 30-71. Die frühen teratologischen Darstellungen auf Flugblättern bilden die Quelle der mediko-artistischen Studien, auf die oben bereits hingewiesen worden ist. S. dazu Gert-Horst Schuhmacher: *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur*.
- 455 Zur öffentlichen Zurschaustellung und Wahrnehmung von fehlgebildeten Menschen im 19. Jahrhundert vgl. Isabel Pflug: *Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts*; Leslie Fiedler: *Pity and Fear: Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts* sowie das umfangreiche Bildmaterial bei Leslie Fiedler: *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*; Martin Monestier: *Les Monstres. Le fabuleux univers des „obliés de Dieu“*. Diese Studien dokumentieren anhand historischer Photographien und Lithographien den Umgang mit dem monströsen menschlichen Körper als Attraktion und Sensation. Eine Parallele zur Zurschaustellung von Monstren in organisierter Form und zu ökonomischen Zwecken weist Foucault in der öffentlichen Darstellung des Wahnsinns bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts auf. „Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts [...] bleiben Irre Monstren – etymologisch heißt das: Lebewesen oder Sachen, die des Zeigens wert sind. [...] Der Wahnsinn ist etwas geworden, was man anschauen kann, nicht mehr ein Monstrum im Inneren des Menschen, sondern ein Lebewesen mit eigenartigen Mechanismen, eine Bestialität, in der der Mensch seit langem beseitigt ist.“ Hier ist es also der Skandal des Irrsinns, der monströs erscheint und der zum öffentlichen Schauspiel, zur Sensation und zum Spektakel wird. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 138ff.
- 456 Pflug hat darauf hingewiesen, dass die städtische und kommerzialisierte Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts, zu der Varieté und Jahrmärkte zu zählen sind, den Körper überhaupt auffallend deutlich fokussiert. Dazu gehö-

Seit dem 17. Jahrhundert werden Monstrositäten zunehmend als Naturphänomene aufgefasst, die sukzessiv aus den religiösen, moralischen und wundergläubigen Diskursen herausgelöst und in die naturwissenschaftlich-medizinische Forschung integriert werden.⁴⁵⁷ In der gleichen Epoche begründet sich die wissenschaftliche Teratologie: In der Wahrnehmung des Monströsen entsteht Raum für einen neugierigen und naturwissenschaftlichen Blick. Die Monstrosität wird zum Objekt der Wissenschaft. Als früher Ausdruck dieses Paradigmenwechsels ist die Inventarisierung der Monstrosität in den Wunder- und Kunstkammern⁴⁵⁸ des Barock anzusehen, wo sie als Verkörperung des launenhaften, wunderlichen, bizarren Spiels der Natur(formen) ausgestellt wird, also als Folge des spielerischen, überraschenden *lusus naturae*.⁴⁵⁹ In den aus den älteren Wunderkammern hervorgegangenen Naturalienkabinetten verschiebt sich die Bedeutung des Monströsen ein weiteres Mal. An diesem Ort wird in neuen Präsentationsverfahren das Bemühen erkennbar, die Monstrosität zu „naturalisieren“, was auch in den zeitgleichen, naturtheoretischen Diskussionen angestrebt wird. Im 18. Jahrhundert schließlich etabliert sich das Bild einer Naturordnung mit regelhaften, deterministischen Gesetzmäßigkeiten, dementsprechend soll auch das Naturphänomen

ren nicht nur die so genannten Freak Shows, die monströse Körperlichkeit ausstellen, sondern auch der Zirkus mit Akrobatik, Dressur und Slapstick, die Revue mit Tanznummern und Striptease usf. Isabel Pflug: Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts S. 286f.

- 457 Dass die „Naturalisierung“ der Monstrositäten nicht als ein kontinuierlich fortschreitender Prozess aufzufassen ist, stellen Daston und Park heraus. Sie weisen darauf hin, dass die Erklärung der Monstrosität durch natürliche Ursachen wie auch ihre Auffassung als Prodigien oder Gotteszeichen vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert hinein häufig nebeneinander stehen. Lorraine Daston, Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, S. 208f.
- 458 Wunderkammern, also ausgestellte Sammlungen kostbarer, seltener oder bizarrer (Kunst)Gegenstände existieren seit dem Mittelalter in verschiedenen Formen, die Sammlungen von Kirchen und Klöstern stehen neben denen von Königen und Fürsten, im 16. Jahrhundert kommen die Sammlungen des aufstrebenden Bürgertums, der Gelehrten, Apotheker und Mediziner hinzu. Sie umfassen meist Naturalia, Artificialia und in beschränkterem Umfang auch Mirabilia und stellen somit eine Abbildung der Welt en miniature dar. Kostbarkeit oder Seltenheitswert eines Objektes rechtfertigen seinen Platz in der Sammlung und seine Zurschaustellung. Die Sammlungen, so sie denn nicht schon vorher aufgelöst oder veräußert werden, gehen im späten 18. und im 19. Jahrhundert in Naturkundemuseen (Naturalia) oder Kunstmuseen (Artificialia) über. Patrick Mauriès: Das Kuriositätenkabinett; S. dazu auch Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber (Hg.): Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens; Lorraine Daston, Katherine Park: Wunder und die Ordnung der Natur, 1150–1750.
- 459 So spiegelte besonders die berühmte Wunder- und Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. das Interesse des Sammlers an den Wundern der Natur, an Monstrositäten und fehlgebildeten Menschen. Beispielsweise enthielt sie Portraits von Haarmenschen und Zwergen. In der Sammlung des Doktor Ruysch befand sich ein fehlgebildeter Säugling, konserviert in einem Glas. Auch für andere Wunderkabinette ist die Zurschaustellung von Monstrositäten nachweisbar. Patrick Mauriès: Das Kuriositätenkabinett, S. 109-115.

Monstrosität in diese Ordnung integriert werden.⁴⁶⁰ Auf diesen Punkt wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein.

Dass eine moderne Verwissenschaftlichung des Phänomens der abweichenden und ungewöhnlichen Physiognomie und Anatomie die Projektion von Ängsten nicht notwendigerweise unterbricht, sondern sie sogar fest schreibt und reproduziert, zeigt sich am Beispiel der Physiognomik. In ihren Debatten wird die abweichende, fehlerhafte Physis zum Ausdruck des Fremden, Unbekannten und Bedrohlichen schlechthin. Mit der Entstehung der Physiognomik nach Johann Caspar Lavater werden Anatomie und Physiognomie des Menschen abermals zum Zeichen seiner moralischen und seelischen Disposition.⁴⁶¹ Während aber die vormoderne, religiös-christliche Lesart den fehlgebildeten Körpers als ein Indiz für Schuldhaftigkeit und Sündhaftigkeit des Menschen – also als ein Zeichen göttlicher Strafe – wahrnimmt, formulieren die „Physiognomischen Fragmente“ Lavaters die Überzeugung, die Anatomie und Gesichtszüge des Menschen mittels *wissenschaftlicher* Kriterien und Methoden als Abbild seiner moralischen Veranlagungen erkennen und bestimmen zu können.⁴⁶² Die Physiognomik konzipiert ein semiologisches Modell, in dem das sichtbare Äußere des Menschen auf ein verborgenes Inneres verweist, wobei die Relation zwischen beiden als eindeutig beschreibbar aufgefasst wird. Die Physis des Menschen erhält also einen Zeichencharakter, den der physiognomische Diskurs mit einem wissenschaftlichen Instrumentarium zu entschlüsseln verspricht.⁴⁶³ Im 19. Jahrhundert entsteht mit den kriminalanthropologischen Forschungen ein Diskurs, der die Physiognomik mit der Kriminologie und Justiz verknüpft.⁴⁶⁴ Cesare Lombroso glaubt in dem Typus des „geborenen Verbrechers“ eine eigenständige Gattung des Menschen zu erkennen, dessen Physiognomie auf eine degenerierte innere Natur verweise. Die von ihm entwickelte Semiotik des angeborenen Verbrechertums dekodiert bestimmte Merkmale des menschlichen Körpers als Zeichen einer atavistischen und fehlentwickelten Psyche, die den geborenen Kriminellen kennzeichnet und es somit erlaubt, ihn – auch unabhängig vom Nachweis einer begangenen Straftat – zu identifizieren. In dieser Semiotik „[...] hatte der Körper einen prominenten Stellenwert. Er war der Träger von Degenerationszeichen, die wegen der Einheit von Körper und

460 Michael Hagner: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie.

461 Michael Hagner: Monstrositäten haben eine Geschichte; Patrizia Magli: The Face and the Soul.

462 Hans Richard Brittnacher: Der böse Blick des Physiognomen; Kirstin Breitenfellner: Physiognomie und Charakter.

463 Dass das Innere des Menschen zunächst einmal verborgen, nicht einsehbar und unzugänglich ist, sich also der Transparenz verweigert, bildet für die Physiognomie nach Lavater den eigentlich beunruhigenden, sogar bedrohlichen Befund. Dies betrifft in gesteigertem Maß die „fremde“ und „unbekannte“ sowie aberrante Physis. Dem Mangel an Einsehbarkeit soll mit einem Modell begegnet werden, das die beunruhigenden und vielfältigen verborgenen Bedeutungen eindeutig zu entschlüsseln und zu objektivieren vermag. Wie in Phantastik und Horror ist auch im physiognomischen Modell das Verborgene das Bedrohliche, seine Strategien zielen daher folgerichtig auf die Sichtbarmachung eines versteckten und uneinsehbaren Inhalts ab. Vgl. Ursula Geitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters.

464 Peter Strasser: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen.

Seele auf einen asozialen Charakter verwiesen“.⁴⁶⁵ In dieser Lektüre des Körpers – die empirische Grundlage zu Lombrosos Erklärungsmodellen bildete sein Studium von Schädel- und Kieferformen – sind es gerade die abweichenden und auffälligen Physiognomien, die zu dechiffrierbaren Zeichen einer angeblich entsprechenden, seelischen oder psychischen Disposition werden. Die Dokumentationen devianter Physiognomien, wie in den von Lombroso vorgelegten Photographien und Portraitzeichnungen von Verbrechern, werden somit zu „Steckbriefen“⁴⁶⁶, zu Nachweisen einer (wieder)erkennbaren, körperlichen Erscheinung des Täters, zum „Begriffs-Bild“⁴⁶⁷ des Verbrechers. Als Ursache der verbrecherischen Natur ist nach Lombroso die fehl- oder unterentwickelte Seele dieses Menschentypus anzusehen, die auf einer früheren Evolutionsstufe stagniere, was den verbrecherischen Menschen ebenso wie den Urmenschen sowie den Angehörigen eines „unzivilisierten“ Volkes kennzeichne.

Diese Erklärung der verbrecherischen Natur ist von der Kriminalanthropologie unter der Bezeichnung „Atavismus-Modell“ diskutiert worden. Der Verbrecher als „monströser Typus“⁴⁶⁸ erscheint in diesem Modell als Folge einer fehlentwickelten, regressiven (inneren) Natur. Aufgrund dieses Atavismus in Psyche und Physis wird er zur Personifikation eines biologistisch erklärbaren Anachronismus, der als eine Bedrohung für die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts angesehen wird. Auf die gesellschaftlich relevante Implikation, dass „[...] *erst durch den Akt der Physiognomisierung* [...] der Körper des Verbrechers wahrhaft zur Gestalt des Fremden, dessen Erscheinung als Corpus der Unwerte fungiert [...]“⁴⁶⁹, wird, hat Strasser hingewiesen. Die Denunziation der physischen Differenz kulminiert schließlich in der Rassenkunde und Rassenhygiene während des Nationalsozialismus. In der rassenbiologischen Diffamierung bestimmter Bevölkerungsgruppen wird auf die bereits im 19. Jahrhundert vorbereitete und etablierte Position rekurriert, die menschliche Physiognomie lasse sich als leiblicher Ausdruck der psychischen Eigenschaften deuten, allerdings erweitert um die Konzeption einer Kollektivphysiognomik, mittels derer über die psychophysische Wertigkeit ganzer ethnischer Gruppen entschieden werden könne.⁴⁷⁰ Die Stigmatisierung des körperlich Anderen durch die Physiognomik, die den „hässlichen“ oder abweichenden Körper als Analogie zu einer ebensolchen inneren Natur begreift und ihn zum monströsen Menschentypus macht, operiert also ebenso mit der Rhetorik der Monstrosität wie die Kriminalanthropologie und die Rassenkunde, die in der fremden Physiognomie den Verbrecher, den be-

465 Peter Becker: Der Verbrecher als „monströser Typus“, S. 148.

466 Claudia Schmölders: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, S. 120.

467 Ebd., S. 121.

468 Peter Becker: Der Verbrecher als „monströser Typus“.

469 Peter Strasser: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen, S. 94 (Hervorhebung C.S.).

470 Der Anteil von Biologie und Medizin an der naturwissenschaftlichen Fundierung der Stigmatisierung bestimmter Bevölkerungsgruppen durch physiognomische Bestimmung und Diagnostik ist in medizinhistorischen Untersuchungen nachgewiesen worden. S. u.a. Kirstin Breitenfellner: Der „jüdische Fuß“ und die „jüdische Nase“; Klaus Taschwer: „Lösung der Judenfrage“; Benno Müller-Hill: Murderous Science. Elimination by Scientific Selection of Jews, Gypsies, and others, Germany 1933-1945.

drohlichen, gesellschaftlichen Fremdkörper oder das gänzlich Unzivilisierte zu erkennen glauben.⁴⁷¹

Die knappe Rekonstruktion der disparaten Diskurse des Monströsen zeigt bereits die „Unfaßlichkeit des Phänomens“⁴⁷² auf, dem zu Recht ein diversifizierter Ursprung attestiert wird, der seine vielseitige Geschichte und kulturelle Wahrnehmung auszeichnet.⁴⁷³ Dabei kann die Feststellung der Mannigfaltigkeit der monströsen Erscheinungsformen den Ausgangspunkt zur Diskussion des Begriffs Monstrum bilden, dessen Kontur sich durch die ideengeschichtliche oder historische Rekonstruktion allein offenbar nicht zeichnen lässt.

Zu Fragen bleibt dann nämlich nach den Bedingungen, unter denen die monströsen Körper, die monströsen Erscheinungen als solche überhaupt erst sichtbar werden können. Da die jeweils gegebenen Auffassungen des Hässlichen, Abstoßenden und Erschreckenden, also des Monströsen, dem kulturhistorischen Wandel unterworfen und mithin variierend sind, ist es notwendig, nach den Voraussetzungen zu fragen, die das Monströse denkbar werden lassen. Damit rücken zwei kulturelle Differenzsetzungen ins Blickfeld, die die Konzeption und Wahrnehmung des monströsen Körpers bedingen. Zum einen entfaltet sich die Auffassung des monströsen Körpers innerhalb des Spannungsverhältnisses von *Norm und Abweichung*. Die Differenz vom Üblichen oder vom Ideal – und es wird sich zeigen, dass im Begriff der Norm beide Bedeutungsfacetten enthalten sind – ist das konstituierende Merkmal

471 Zu den Bildern eines bedrohlichen Fremden, die die europäische Kultur am (rassistischen) Bild der fremden Physiognomie ausgerichtet hat, s. beispielsweise Annemarie Hürlimann, Martin Roth, Klaus Vogel (Hg.): *Fremdkörper – Fremde Körper*; Kerstin Gernig (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Die Gleichsetzung des Fremden und Anderen mit dem Bedrohlichen und Monströsen ist eine traditionelle Denkfigur in der westlichen Kultur: Die phantastischen Völker in Plinius Naturgeschichte, die Völker der Einfüßler (Sciopods), Hundsköpfigen (Cynocephali), Mundlosen (Astomi), Nasenlosen (Sciritae) usw., im Mittelalter auch als monströse Völker bezeichnet, werden als Bewohner entlegener, unbekannter Länder beschrieben, von deren geographischen Gegebenheiten keine oder nur wenig Kenntnis vorliegt. Die Beschreibungen von phantastischen Völkern in Enzyklopädiën, Reiseberichten und Landkarten finden sich bis in die Zeit der Renaissance, wobei sie sich seit der Neuzeit auf die Einwohner der „Neuen Welt“ beziehen. Immer aber werden sie an der Peripherie der bekannten, „zivilisierten“ Welt verortet. In das Bild des phantastischen oder monströsen Volkes mischen sich also auch Konzeptionen des Fremden. John Block Friedman: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, bes. S. 37-58; dazu auch Rosi Braidotti: *Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences*, S. 142ff.; Margriet Hoogvliet: *Hic nulli habitant propter leones et ursos et pardes et tigrides. Die Zoologie der *mappae mundi**; Lorraine Daston, Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, S. 30-45.

472 Thomas Macho: *Ursprünge des Monströsen. Zur Wahrnehmung verunstalteter Menschen*. S. 11f.

473 Im Zusammenhang mit dem Wissen über die Monstren verwendet Lascault den Begriff der monströsen Imagination. Seiner Auffassung nach ist das Wissen um die Monstren selbst monströs, da es als formloses und riesenhaftes Wissen zutage tritt und zugleich aus einem unstrukturierten Gemisch von Allgemeinwissen, rationalem Wissen sowie Träumen und Delirien besteht. Gilbert Lascault: *Le monstre dans l'art occidental*, S. 36.

monströser Körperlichkeit. Gleichzeitig wird sie gerade durch die Deviation zur *Ausnahmeerscheinung* innerhalb des in Gattungen und Arten gegliederten Naturreichs. Monströse Körper zeichnen sich durch Irregularitäten aus, aufgrund derer sie in ein regelhaftes Natursystem scheinbar nicht mehr zu integrieren sind. Die monströse Gestalt negiert also gleichzeitig die jeweils gegebene physische Norm wie auch die Vorstellung eines in Klassen geordneten Reiches aller Lebewesen. Zu einer beunruhigenden oder beängstigenden Erscheinung wird sie mithin, weil sie kulturell etablierte Kategorien negiert und zu destabilisieren droht.

Zum anderen verweist der monströse Körper durch seine tierhaften Attribute und Eigenschaften auf die beunruhigende Nähe des Menschen zur (zu seiner) Natur. Im monströsen Körper des Tiermenschen wird – in Phantastik und Horror drastisch übersteigert – die Naturhaftigkeit des Menschen in überwältigender Deutlichkeit erkennbar. Gerade der Horrorfilm präsentiert den monströsen Körper des Tiermenschen als Sinnbild eines erschreckenden Rückfalls ins Kreatürliche, ins Naturhafte. Der Schrecken des Monströsen ist also zweitens vor dem Hintergrund der *Kultur-Natur-Relation* zu befragen, also vor der kulturell gezogenen Demarkation zwischen Mensch und Tier(Natur). Beide Differenzsetzungen sollen im Folgenden im Hinblick auf den monströsen Körper diskutiert werden.

IV.2. Der monströse Körper im Spannungsfeld von Norm und Abweichung

Tiergötter, Fabelwesen, Ungeheuer, Freaks – welche Gemeinsamkeiten weisen diese Wesen, die von der Literatur unter dem Namen „Monstrum“ subsumiert werden, auf? Wie oben aufgezeigt, entstammen sie den unterschiedlichsten kulturellen und historischen Orten. Es lässt sich aber bereits bei einem ersten Überblick ein gemeinsames Merkmal herausstellen, das Monstren oder Monstrositäten eignet:

„Eine Gemeinsamkeit der vielen als „monströs“ apostrophierten Wesen besteht in ihrer exzessiven Abweichung von der Norm physischer Integrität.“⁴⁷⁴

In dem Maße, wie die Abweichung, also das Monströse, nur als das von der Norm Divergierende denkbar wird, konstituiert sich auch die Norm als Gegensatz zur Abweichung. Die Relation beider Momente ist als reziprok aufzufassen. Es wäre dieser These folgend also die Vorstellung einer physischen Norm, die die Wahrnehmung der körperlichen Fehlbildung als Deformität, Deviation und Anomalie bedingt, während die Vorstellung des monströsen Körpers wiederum die ideale oder normale Physis erst sichtbar werden lässt. Die Konzeption des normalen Körpers stellt also die konstituierende Bedingung der Wahrnehmung des monströsen Körpers als solchen dar: Monströs ist dieser vornehmlich aufgrund seiner Abweichung. Dass der monströse Körper als solcher überhaupt erst rezipiert werden kann, setzt mithin nicht nur die Vorstellung von einer – wie auch immer gearteten – Normalität des

474 Hans-Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 183f.

menschlichen Körpers voraus, sondern auch deren verbindliche Geltung und Akzeptanz innerhalb eines gegebenen kulturellen Kontextes. Die Frage, unter welchen Voraussetzungen der monströse Körper, das Monstrum überhaupt als solche sichtbar werden können, ist somit in die Frage nach den „Bedingungen der Möglichkeit [...], eine Vorstellung des Abartigen, Entstellten, Fremden oder Unvollkommenen auszubilden“⁴⁷⁵ zu integrieren. Fasst man demnach die Relation der Vorstellungen des normalen und vollkommenen Körpers zur Vorstellung des monströsen Körpers als eine sich wechselseitig bedingende auf, wird die Diskussion des Begriffs der Norm, insoweit er sich auf die Erzeugung von Körperbildern beziehen lässt, auch das Verständnis von der Konzeption des physisch Monströsen vorantreiben. Auf die für die Konzeption des Monströsen folgenreichen Begriffe Norm und Normalität verweist Dudley Wilson ausdrücklich:

„[...] the monster – whether or not seen as sign or portent – was definitely regarded as a being outside human society, where human society is equated with normality. Throughout this study we shall see associations between the monstrous and what is foreign to our everyday human existence. When the New World begins to be discovered in the 16th century, its inhabitants are seen as aspects of humanity so unusual as to be put into the monster class. What is bigger, what is smaller, what denies its normality by self-mutilation or even by excessive and „abnormal“ self-decoration, what has too many or to few limbs, what is neither human nor animal – all these categories of creature are detached from „us“ in a way which might well have been designed to remove uneasiness, but which in fact created uneasiness, and even an atmosphere of taboo.“⁴⁷⁶

Der Begriff der Norm impliziert zwei Bedeutungsmomente, er umfasst die Normgebung genauso wie die Idee eines Durchschnitts oder eines Üblichen. Norm im Sinn eines Standards oder Durchschnitts ist als Resultat von Entscheidungen und Fixierungen anzusehen, die Qualitäten oder Quantitäten von Objekten oder Prozessen innerhalb einer gegebenen, gesellschaftlichen oder ökonomischen Struktur (verbindlich) vereinheitlichen. Die Norm ist hier als Ausdruck einer Auswahl und Fixierung und somit als eine kontingente Größe zu begreifen. Normalistische Verfahren haben dabei meist einen autoritativen und ausschließenden Charakter und zielen auf die Verdichtung, Durchsetzung und auch Essentialisierung von Normgefügen ab.⁴⁷⁷

Die dem Begriff der Norm eigentümliche Vieldeutigkeit, die zwischen Forderung, Durchschnitt, Standard aber auch Vorbild, Ideal oszilliert, hat Georges Canguilhem folgendermaßen akzentuiert:

„[...] l’ambiguïté du terme *normale* qui désigne tantôt un fait capable de description par recensement statistique – moyenne des mesures opérées sur un caractère présenté par une espèce et pluralité des individus présentant ce caractère selon la moyenne

475 Thomas Macho: Ursprünge des Monströsen, S. 33.

476 Dudley Wilson: Signs and Portents, S.4.

477 Die Essentialisierung von Normen ist besonders im Hinblick auf Medizin und Biologie zu konstatieren.

ou avec quelques écarts jugés indifférents – et tantôt un idéal, principe positif d'appréciation, au sens de prototype ou de forme parfaite.⁴⁷⁸

Aufgrund dieser Polysemie wird die Norm als Bezugssystem auf vielen Feldern kultureller Praktiken und Tätigkeiten als Anspruch, Wert und Forderung wirksam. Sie stellt einerseits die Vorstellung oder Konzeption einer maßgeblichen, vorbildhaften Beschaffenheit oder eines maßgeblichen Zustands dar, sowie andererseits einen durch Beobachtung, Vergleich, Messverfahren oder Statistik gewonnenen Qualifikationsterminus, der wiederum auf die Klassifikation von Zuständen oder Objekten abzielt (wie statistisch errechnete Durchschnitte von Häufigkeiten von Eigenschaften oder wie das vereinheitlichte Maß zur vergleichenden Darstellung oder Messung).⁴⁷⁹ In letzterer Funktion wird der Norm ein objektiver Status zugeschrieben, der kaschiert, dass sie in Folge eines Auswahl- und Fixierungsprozesses gesetzt wird und mithin kulturell und historisch relativ ist. Als gesellschaftliche Praxis (in der Normgebung) wie auch als Form der kulturellen Wahrnehmung (im Normalen oder Anormalen) unterliegt die Norm dem Wandel des historisch-konkreten Kontextes. Canguilhem weist darauf hin, dass somit in genau dem, was als das Normale erachtet wird, die Norm erkennbar wird und sich reproduziert. Als folgenreichste Implikation des Begriffs kennzeichnet Canguilhem jedoch seine polarisierende Dynamik, d.h. die ihm inhärente, antagonistische Relation zu einem Gegenbegriff.

„So geht denn auch jede Präferenz für eine mögliche Ordnung – zumeist implizit – einher mit der Aversion gegen die mögliche Gegenordnung. Das in einem bestimmten Wertungsbereich vom Bevorzugten Differierende ist keineswegs das Indifferente, sondern das *Abstoßende oder besser das Abgestoßene, das Abscheuliche*. [...] Mit anderen Worten: ob implizit oder explizit, Normen beziehen das Wirkliche stets auf Werte und bringen – entsprechend dem polaren Gegensatz zwischen einem Positiven und einem Negativen – die Unterscheidung von Qualitäten zum Ausdruck.“⁴⁸⁰

In der Norm ist also eine Wertung der Objekte oder ihrer Qualitäten impliziert, die sich in der Verwerfung des nicht der Norm entsprechenden, also des Un-Normalen oder Anormalen manifestiert, das meist negativ, also als Defizit, Fehlerhaftigkeit oder Irregularität, aufgefasst wird.

Normen sind also keineswegs als neutrale Maßstäbe für Beschreibung und Darstellung von Qualitäten zu begreifen, auch wenn gerade wissenschaftliche Diskurse darauf ausgerichtet sind, sie zu objektivieren oder, wie im Fall von Biologie und Medizin, auch zu essentialisieren. Durch die Fixierung einer Norm werden nicht nur Qualitäten oder Zustände verworfen, sondern auch exkludiert. Die Vorstellung von Norm konfiguriert sich also in

478 Georges Canguilhem: *La connaissance de la vie*, S. 155.

479 Zudem reguliert der Begriff der Norm oder Normalität bis zu einem gewissen Grad auch soziales Verhalten und gesellschaftliches Zusammenleben in Form einer allen Gesellschaftsmitgliedern bekannten, positiv konnotierten „normalen“ Verhaltensform. Auf diesen Aspekt kann hier aber nicht weiter eingegangen werden.

480 Georges Canguilhem: *Das Normale und das Pathologische*, S. 164 (Hervorhebung C.S.).

einer Differenzsetzung, die immer mit Wertungen operiert. Erst diese in der Vorstellung von Norm implizite Wertung lässt das Abweichende oder Deviante als Fehlerhaftigkeit, als Bedrohung oder Skandalon fassbar werden.

In der Konzeption des Körperlichen zeigt sich die Abwertung des nicht der Norm entsprechenden gleich zweifach: In der Medizin gilt die von der Norm abweichende Anatomie als fehlerhaft, sie wird also pathologisiert⁴⁸¹, die von der ästhetischen Norm, also dem physischen Ideal abweichende Physiognomie wird als hässlich oder sogar abstoßend beurteilt.⁴⁸² In beiden Fällen wird der anormale, der deviante Körper als monströs apostrophiert, da der Begriff des Monströsen einerseits das Scheußliche, Ungeheure und Furchterregende, in der medizinischen Nomenklatur dagegen das Fehlgebildete bezeichnet.⁴⁸³ In den Konzeptionen des Physischen, ob ästhetischer oder medizinischer Natur, wird also die Abwertung des nicht der Norm entsprechenden als Folge der normierenden Verfahren deutlich. Das Heterogene wird als Möglichkeit der körperlichen Verfasstheit verworfen, indem es zum Anormalen deklariert wird.

„Normieren und normalisieren, das bedeutet: einem Daseienden, Gegebenen eine Forderung aufzwingen, von der aus sich Vielfalt und Disparatheit dieses Gegebenen als ein nicht bloß fremdes, sondern *feindliches Unbestimmtes* darstellen.“⁴⁸⁴

Im Hinblick auf die Ästhetik lässt sich der Terminus weniger als Forderung, denn als Richtmaß begreifen, der auf das Vorbildhafte und Maßgebliche verweist. Die ästhetische Norm etabliert eine verbindliche, standardisierte Formensprache in der Kunst, in der Architektur und im Gartenbau beispielsweise durch Proportionsformeln, Harmonielehre, zentralperspektivische Flächenprojektion und die Regel des „Goldenen Schnitts“. Dass auch und gerade die Darstellung des Körpers in Malerei und Plastik Anteil an der Bestätigung des Ideals einer schönen Normgestalt des Menschen hat, wird in Muster- und Skizzenbüchern deutlich, in der sich das Interesse der Kunst an der menschl-

481 Gerade in diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass die Herkunft der Norm im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts, hier insbesondere in der Physiologie, aber auch der Biologie und Psychiatrie, verortet wird. Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914, S. 254. Wie körperliche Normen auch und gerade im 19. Jahrhundert eingesetzt werden, um Wahrnehmungs- und Beschreibungsformen für Geschlecht und Rasse auszubilden, beschreibt Sarasin ausführlich. Ebenda, S.187-211.

482 Dass nicht nur im Bild des fehlgebildeten, sondern auch in dem des kranken Körpers Vorstellungen von Anormalität und Hässlichkeit konvergieren, lässt sich besonders deutlich an den Darstellungen gesunder und kranker Körper im 19. Jahrhundert darstellen. Sander L Gilman: Health and Illness. Images of Difference, S. 51-66.

483 Die medizinische Nomenklatur unterscheidet vom „normalen“ Neugeborenen bis zur Totgeburt folgende Zwischenstufen der physischen Abweichung: Norm, Variation, Anomalie, Fehlbildung, Monster, subletale Maximalform und Letalform. Als Monstrum ist die (nach der tödlichen Form der Fehlbildung) größte Abweichung von der Norm bezeichnet. Gert-Horst Schumacher: Monster und Dämonen. Unfälle der Natur.

484 Georges Canguilhem: Das Normale und das Pathologische, S. 163 (Hervorhebung C.S.).

chen Anatomie und Physiognomie manifestiert.⁴⁸⁵ Hervorzuheben ist als prominentes Beispiel die Zeichnung des so genannten „Vitruv-Manns“ von Leonardo da Vinci. Dieser normierenden Präsentation des menschlichen Körpers, die auf eine Erfassung der idealen Maße und Proportionen ausgerichtet ist, kann eine Aberration vom harmonischen und funktionsfähigen Aufbau des Leibes nur als Unvollkommenheit erscheinen.⁴⁸⁶

Die Diskussion der Differenzsetzung von Norm und Abweichung stellt die Bedingungen, unter denen der monströse Körper gedacht werden kann, dar. Wie die Vorstellung eines normalisierten und normierten Körpers in den konvergierenden Diskursen und Praktiken der Humanwissenschaften und der gesellschaftlichen Institutionen erzeugt wird, hat Michel Foucault aufgezeigt.

IV.2.1. Exkurs: Die Erzeugung des normierten Körpers in den Macht-Disziplinen

„Strafbar ist alles, was *nicht konform* ist [...] Die Ordnung, der durch die Disziplinarstrafen zum Respekt verholfen werden soll, ist zweifacher Art: es ist eine „künstliche“ Ordnung, die ausdrücklich durch ein Gesetz, ein Programm, ein Reglement gesetzt ist; es ist aber auch eine Ordnung, die auf beobachtbaren und natürlichen Prozessen beruht [...].“⁴⁸⁷

In den Disziplinarinstitutionen entstehen Verhaltensnormen, deren Einhaltung durch Regelwerke, Vorschriften und Sanktionen gewährleistet und eingeübt wird. Nachdem sich die Verhaltensweisen in Schule, Kaserne und Fabrik durch Sanktionen und Disziplinarmaßnahmen als Norm konsolidiert haben, setzt ein wissenschaftlicher Diskurs ein, „der die Norm begründet, analysiert und spezifiziert, um sie präskriptiv zu machen“⁴⁸⁸. Foucaults Analyse zufolge (ent)stehen die Humanwissenschaften also in einer folgenreichen Wechselbeziehung zu den sanktionierenden Disziplinartechniken, die in der im Zitat erwähnten zweifachen Herkunft der Ordnung resultiert. Während die gesetzte, „künstliche“ Ordnung Ausdruck der Disziplinartechniken ist, speist sich der Diskurs der Wissenschaften aus den „beobachtbaren und natürlichen Prozessen“, aus denen eine Ordnung extrahiert wird. Die Begründung und Klassifikation von beobachteten Phänomenen und Prozessen durch die Wissenschaften führt nachträglich zur Sicherung und Festigung dieser aus als

485 Vgl. Claudia Schmolders: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, S. 109ff. In der Fokussierung auf eine Norm als Maßstab und deren Abweichungen sieht Schmolders die Gemeinsamkeit von textueller Physiognomik und physiognomischen Schemailustrationen begründet.

486 In der Kategorie der Norm, so wie sie für die Vorstellung und Wahrnehmung des menschlichen Körpers wirksam wird, überschneiden sich ästhetische und medizinische Diskurse. Zu den Auswirkungen der medizinischen Konzeption von Körperrorm und ihre gesellschaftlichen Konsequenzen vgl. beispielsweise Leslie Fiedler: *The Tyranny of the Normal*.

487 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 231 (Hervorhebung C.S.).

488 Ebd., S. 237.

natürlich bezeichneten Vorgängen deduzierten Ordnung⁴⁸⁹. Dieses in den Überwachungs- und Strafsystemen der Disziplinarinstitutionen und -techniken wirksame Verfahren lässt sich nun auch in der Ausbildung von Körpernormen beobachten. Der Zugriff der Macht- und Disziplinartechniken auf den Körper mit dem Ziel seiner Nutzbarmachung für ökonomische oder militärische Zwecke mit ihrem produktiven Moment in der Herstellung eines differenziert agierenden, gelehrigen, vielseitig einsetzbaren Organismus ist bereits beschrieben und in seinen Konsequenzen diskutiert worden. Dass individuelle physische Eigenschaften und Merkmale dem einzelnen Körper durch Beobachtung und Klassifikation zugeschrieben werden können, ist infolge der foucaultschen Thesen zur Genese der analytischen und zusammengesetzten Identität in den Humanwissenschaften bereits dargelegt worden. Im Folgenden soll nun die Entstehung einer auf Körperlichkeit bezogenen Norm in Foucaults genealogischer Rekonstruktion ansatzweise nachvollzogen werden.

In diesem Zusammenhang ist auf die normierenden Effekte der Disziplinen und Wissenschaften auf den Körper näher einzugehen. Die Bedeutung und die Kraft der Norm entfaltet sich in den Disziplinen, deren Aufgabe es ist, ihre Einhaltung zu gewährleisten:

„In den Disziplinen kommt die Macht zur Norm zum Durchbruch. Handelt es sich dabei um das neue Gesetz der modernen Gesellschaft? Sagen wir vorsichtiger, daß seit dem 18. Jahrhundert die Macht der Norm zu den anderen Mächten hinzutritt und neue Grenzziehungen erzwingt [...]“⁴⁹⁰

Das Prinzip der Norm wird zunächst in dem Strafsystem wirksam, das sich in Internaten und Kasernen etabliert. Foucault hat eindringlich beschrieben, wie dieses Strafsystem die Differenzierung der Individuen, der körperlichen Individualität, ihrer Merkmale und Anlagen mit dem Ziel hervorbringt, die (Produktiv)Kräfte des Menschen optimal verfügbar zu machen und den gehorsamen, gelehrigen, nutzvollen Körper herzurichten. Die „normierende Sanktion“ hat an der Durchsetzung der Disziplinen und ihrer Integration in alle Teile der Gesellschaft einen großen Anteil; zusammen mit der hierarchischen und funktionellen Überwachung sowie dem Verfahren der selektierenden Prüfung bildet sie eines der drei wesentlichen Instrumente im Prozess der gesellschaftlichen Ausbreitung der Machtdisziplinen.⁴⁹¹ Das Strafsystem beruft sich auf die Norm als Maßstab der Evaluation von Verhalten, Fähigkeiten, Beschaffenheiten, Tauglichkeiten. Es existiert zu dem Zweck „Abweichungen zu reduzieren“ und „ist darum wesentlich korrigierend“.⁴⁹² Dem zu korrigierenden Zustand entspricht als sein Korrelat der ideale, „richtige“ Zustand, der, um als Maßstab wirksam zu sein, einer gesamtgesellschaftlichen Ratifikation bedarf. Doch nicht nur die soziokulturelle Anerkennung der Norm allein, sondern erst die Strategien zu ihrer Durchsetzung gewährleisten ihre Konsolidierung. Einer als ideal gesetzten Position wird ein negatives Äquivalent gegenübergestellt, zwischen diesen beiden extremen Polen er-

489 Zur Korrelation von Wissenschaften und Disziplinarsystem in der Produktion von Norm bei Foucault vgl. Elke Dauk: Denken als Ethos und Methode, S. 120-124.

490 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 237.

491 Ebd., S. 220.

492 Ebd., S. 232.

streckt sich ein System der mehr oder minder feinen Graduierungen. Das Raster von graduellen Abweichungen etabliert eine Hierarchie der Qualitäten und Kompetenzen der Individuen wie auch der individuellen Körper, die sich an dem als Ideal oder Durchschnitt errichteten Maßstab ausrichtet. Jeder physische Zustand und jede Handlung wird daraufhin einer qualifizierenden Bewertung unterworfen. Nach Foucault sind es gerade die hierarchisch abgestuften Differenzierungen, durch die die Individuen als solche erkannt, beschrieben und erzeugt werden, denn erst wenn Norm und Abweichung in Bezug zueinander gesetzt werden, entsteht die Möglichkeit eines Vergleichs, einer wertenden Prüfung *der einzelnen* Anlagen, Werte und Fähigkeiten. Er schreibt:

„Die Individuen werden untereinander und im Hinblick auf diese Gesamtregel differenziert, wobei diese sich als Mindestmaß, als Durchschnitt oder als optimaler Annäherungswert darstellen kann. [...] Hand in Hand mit dieser wertenden Messung geht der Zwang zur Einhaltung einer Konformität.“⁴⁹³

Es ist hervorzuheben, dass nach Foucault Norm keineswegs identisch mit Ideal ist, der Begriff der Norm kann vielmehr auch das Durchschnittliche als Maßstab fixieren. In jedem Fall ist aber in der Idee der Norm ihre Durchsetzung impliziert, die Ausrichtung von Handlungsweisen oder Objekten an ihr als einem Bezugssystem. Dies entspricht der Auffassung Georges Canguilhem, dass das Konzept des „Normalen“ immer auch als ein normierendes Konzept aufzufassen sei.⁴⁹⁴ Daher kann Foucault auch formulieren, die Disziplinarmechanismen mit ihrem verfeinerten und differenzierenden Strafsystem, wirkten „normend, normierend, normalisierend.“⁴⁹⁵ Dem Machtbegriff Foucaults entsprechend, ist die „Macht der Norm“ ebenfalls ein differenziert agierendes System von Definitionen, Instrumenten und Mechanismen, das nicht nur als ausschließendes, unterdrückendes und negierendes funktioniert, sondern durch Klassifikation, Abmessung, Bestimmung und Hierarchisierung generierend wirkt. Das der foucaultschen Machtdefinition eigentümliche Oszillieren zwischen Repression und Produktion charakterisiert auch die Auffassung von der Macht der Norm, die Diversifikation unterdrückt und auslöscht, Partikularität und Individualität aber durch ihre Grenzziehungen erst sichtbar macht. Dass sich in der Erzeugung eines Körperbildes nach normierten Kriterien von Gehorsamkeit, Gelehrigkeit, Produktivität, Gesundheit und Agilität ein produktives Moment der Normierungsmacht entfaltet, ist vor dem Hintergrund der foucaultschen Machtanalyse nachvollziehbar.

Vergleichbar deutet Sarasin im Bezug auf den Hygienediskurs des frühen 18. und des 19. Jahrhunderts die Bezüge von Macht und Normen. Er beschreibt, wie gerade die Vorstellung des gesunden Körpers, die der Hygienediskurs entfaltet, die Konstruktion, Etablierung und Verfestigung körperlicher Normen vorantreibt. Denn gerade dieser Diskurs operiert mit Differenzen, mit denen der Normkörper (der bürgerliche Körper im Gegensatz beispiels-

493 Ebd., S. 236.

494 „[...] que toujours le concept du „normal“, dans l'ordre humain, reste un concept normatif [...]“ Georges Canguilhem: La connaissance de la vie, S. 169.

495 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 236.

weise zum Körper des Proletariers, des Kranken oder des „Wilden“) sichtbar wird, wobei diese Differenzsetzungen biologistisch begründet und damit naturalisiert und essentialisiert werden. Die Vorstellung von abweichender Physis, auch und gerade dann, wenn sie als Monstrosität wahrgenommen wird, hat an der Stabilisierung und Verfestigung einer normalen, körperlichen Identität großen Anteil. Sie entsteht daher auch nicht am Rande des hygienischen oder medizinischen Diskurses, sondern in seinem Zentrum.⁴⁹⁶

Den dargestellten Aspekten muss nun eine weitere Bedeutungsdimension beigelegt werden: Besonders folgenreich für das Bild des normalen und des monströsen Körpers ist nämlich die Durchsetzung des Begriffs der Norm in der Medizin und den Naturwissenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit entsteht ein neues Verständnis der Natur als ein regelhaftes, auf Gesetzmäßigkeiten und deterministischen Abläufen basierendes System.

IV.2.2. Das *tableau* der Lebewesen

Michel Foucault beschreibt den Bereich der Abweichung, oder wie er sagt, der Anomalie, wie er sich im 18. und 19. Jahrhundert ausbildet, an drei Figuren. Dabei ist die Figur des „Menschenmonsters“⁴⁹⁷ an dieser Stelle von besonderem Interesse. Das Menschenmonster verletzt in seiner Anomalie die Gesetze der Natur. Es bezeichnet die Grenze und das Moment der Umkehrung des (Natur)Gesetzes. Foucault schreibt:

„Das Monster widerspricht tatsächlich dem Gesetz.[...] Das Monster ist ein Gesetzesbruch, welcher sich automatisch außerhalb des Gesetzes stellt, und das ist eine seiner ersten Zweideutigkeiten. Die zweite besteht darin, [...] daß das Monster das große Modell aller kleinen Abweichungen ist.“⁴⁹⁸

Das Monstrum ist Gegenstand der Naturgeschichte, die ja gerade um die „absolute und unüberwindliche Unterscheidung der Arten und Gattungen“⁴⁹⁹ kreist, wie es im *tableau* der Lebewesen deutlich wird, auf das im Folgenden eingegangen werden soll. Weil es gerade diese Ordnungs- und Differenzierungssysteme destabilisiert und durchbricht, erscheint das Monstrum als Mischwesen „zweier Bereiche, des menschlichen und des animalischen.“⁵⁰⁰ Das zentrale Kriterium für das Erscheinen des Monstrum ist also, dass es als Vermengung distinkter, biologischer Kategorien sichtbar wird: als eine Mischung von Arten oder Geschlechtern, wobei diese Kategorien wiederum in der Vorstellung eines nach Arten und Gattungen geordneten Naturreichs verankert sind.

Im 17. Jahrhundert etabliert sich eine neue Form des Denkens, die sich auch in einer neuen Theorie der Natur und der Lebewesen, die hier als bevorzugtes Beispiel behandelt werden soll, manifestiert. Als fundamentale Kategorie des Wissens etabliert sich nach Foucault die Ordnung oder der Ordnungsgedanke.

496 Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914.

497 Michel Foucault: Die Anormalen, S. 76.

498 Ebd., S. 77.

499 Ebd., S. 84.

500 Ebd., S. 86.

„[...] man kann [...] sagen, daß das 17. Jahrhundert das Verschwinden der alten magischen oder abergläubischen Anschauungen und den Eintritt der Natur in die wissenschaftliche Ordnung bedeutet.“⁵⁰¹

Die Erkenntnis- oder Denkkordnung, die den Wissenschaften und Wissenssystemen einer Epoche zugrunde liegt, bezeichnet Foucault mit dem Begriff der Episteme. Als Episteme, also als Fundament aller Wissenschaftsformen und Erkenntnisstrukturen des 17. Jahrhunderts, lässt sich nun der Ordnungsgedanke kennzeichnen.

Besonders für die Genese der empirischen Wissenschaften wird der Gedanke eines Ordnungssystems wirksam; Foucault weist diesen Bruch des Denkens und in der Wissensorganisation besonders für die Grammatik, die Ökonomie und die entstehenden Naturwissenschaften nach. Das Wissen des 17. Jahrhunderts konfiguriert sich neu durch die Idee, der Welt der Dinge und der Lebewesen läge ein Ordnungssystem zugrunde, das mittels der Analyse als der „universalen Methode“ der Epoche aufgefunden und aufgezeigt werden könne.

„Jetzt wird eine völlige Aufzählung möglich werden, sei es nun in der Form einer erschöpfenden Bestandsaufnahme aller Elemente, die die ins Auge gefaßte Gesamtheit konstituiert, sei es in Form einer Kategorisierung, die in ihrer Totalität das untersuchte Gebiet gliedert, sei es schließlich in der Form einer Analyse einer bestimmten Zahl von Punkten, die zahlenmäßig ausreichen, wenn man sie aus der ganzen Serie herausnimmt.“⁵⁰²

Die wesentliche Aufgabe der Naturtheorie besteht im „klassischen Zeitalter“ in der Beobachtung der zahllosen Naturphänomene sowie der systematischen und repräsentierenden Anordnung der vielfältigen Lebewesen in einem gegliederten (Zeichen)System, beispielsweise in dem für die Epoche so charakteristischen *tableau*.⁵⁰³ In dieses System verortet und eingeordnet werden die Dinge und Lebewesen durch die Methode der Analyse und des Vergleichs, der sich aber nicht – wie in der Renaissance – auf die Evidenzen der Ähnlichkeiten stützt. Vielmehr wird der Vergleich nun durchgeführt, indem die Dinge und Lebewesen auf ein Maß und eine Ordnung bezogen werden. Durch die Festlegung der Identität eines Lebewesens (anhand wiederkehrender Eigenschaften) und, davon ausgehend, der Fixierung der graduell abgestuften Unterschiede, die in weitere Identitäten gefasst werden, kann jedes Lebewesen seinen Platz in der Anordnung finden. Diese Auffindung und Festlegung von Identitäten und Differenzen ist nach Foucault die konstituierende methodische Operation, die die Anordnung überhaupt erst ermöglicht:

„Die Aktivität des Geistes [...], wird also nicht mehr darin bestehen, die Dinge *auseinanderzurücken*, [...] sondern vielmehr darin, zu *unterscheiden*: das heißt die

501 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 87.

502 Ebd., S. 88.

503 D. G. Charlton: New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History 1750–1800.

Identitäten festzustellen, dann die Notwendigkeit des Übergangs zu allen Graden, die sich davon entfernen.“⁵⁰⁴

Das Vergleichen und Unterscheiden von Dingen und Lebewesen mittels der operativen Kategorien von Ordnung und Maß ermöglicht es also, diese zu erfassen, anzuordnen und zu analysieren. In der vergleichenden und allgemeinen Übersicht, dem *tableau*, wird jedem Lebewesen eine Identität zugewiesen, die sich durch spezifische Merkmale auszeichnet und durch die es sich von den anderen Lebewesen unterscheidet. Die Mannigfaltigkeit der Organismen, die Vielfalt ihrer Erscheinungen und Eigenschaften wird in ein Ordnungssystem übersetzt, das sie nach differenzierenden Merkmalen gliedert. So wird als das Gliederungsprinzip des Ordnungssystems die Korrelation von spezifischem Merkmal und Aberration erkennbar. Foucault akzentuiert dieses Charakteristikum der Gliederung selbst deutlich:

„Das heißt, daß jede Bezeichnung durch eine bestimmte Beziehung zu allen anderen möglichen Bezeichnungen geschehen muß. Das zu erkennen, was einem Einzelwesen eigen ist, heißt, vor sich die Einteilung oder die Möglichkeit zu haben, die Gesamtheit der anderen zu klassifizieren. *Die Identität und das, was sie markiert, werden durch das Residuum der Unterschiede definiert.*“⁵⁰⁵

Um die differenzierenden Merkmale zu kennzeichnen und als arten- oder gattungsspezifisch zu benennen, setzt sich der klassifizierende Vergleich eine grundlegende Prämisse: Eigenschaften müssen, um eine Art oder Gattung definieren zu können, wiederholt zum Ausdruck kommen. Erst die Möglichkeit, ein Merkmal in Lebewesen und Dingen *wiederzuerkennen*, erlaubt ihre Zuordnung zu einer Gruppierung, die sich durch die Auflistung spezifischer Merkmale ja erst konstituiert. „Es muß in der Natur Kontinuität vorhanden sein“, so Foucault über die Voraussetzung des klassifizierenden Denkens in der Naturtheorie⁵⁰⁶.

Als Beispiel für die Erkenntnis und Anordnung der Lebewesen mittels der Klassifikation und der vergleichenden Übersicht nennt Foucault das System der Natur von Carl von Linné. Linnés Natursystem unterteilt das Reich der Lebewesen in verschiedene Ordnungen und dann in sechs Klassen (Würmer, Insekten, Amphibien, Fische, Vögel, Säugetiere), wobei er die Einteilung nach folgendem Schema vornimmt: Bei jeder Klasse von Lebewesen werden „Herz, Lunge, Kiefer, Sinne, Ruthe (Fortpflanzung), Bedeckung und Füße“ einer vergleichenden Betrachtung unterzogen, so dass sie nach Funktion der zentralen Organe (darunter fällt auch beispielsweise die Temperatur und Farbe des Blutes), Art der Haut oder des Haarkleides sowie Art der Fortpflanzung eingeteilt werden.“⁵⁰⁷ Ist eine Klasse von Lebewesen erkannt und festgelegt, wird sie einer abermaligen vergleichenden und unterscheidenden Betrachtung unterzogen, die sich für die Klasse der säugenden Tiere beispielsweise an den Merkmalen „Füße, Hörner, Zähne, Schwanz und Sinneswerkzeuge“ orientiert, wodurch sich dann die verschiedenen Geschlechter-

504 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 88.

505 Ebd., S. 188 (Hervorhebung C.S.).

506 Ebd., S. 190.

507 Carl von Linné: System der Natur, S. 46.

gruppen und letztendlich die einzelnen Arten bilden lassen. Durch diese sich immer feiner verzweigende Rasterung enthält jedes Tier in diesem gewaltigen *tableau* seinen Platz, auf dem es sich aufgrund von Übereinstimmung und Differenzierung der anatomischen und organischen Merkmale wiederfindet. Für notwendig erachtet Linné das Ordnungssystem, da die „zahlreichen Geschöpfe“ und die „große Mannigfaltigkeit der verschiedenen Arten“ ohne Hilfsmittel nicht überschaubar seien.⁵⁰⁸ Um die aus der unübersichtlichen Vielfalt entstehende Verwirrung zu meistern, sei der Mensch auf ein strukturierendes Instrumentarium angewiesen, dessen Aufgabe es sei, das Reich der Natur und die Gesamtheit der Lebewesen übersichtlich zu ordnen und es dem Naturbetrachter somit ermöge, sich darin zurechtzufinden.⁵⁰⁹

„[...] also lässt sich auch das ganze Heer der Kreaturen zuerst in deren Reiche abtheilen, jedes Reich aber in gewisse Ordnungen, jede Ordnung in Klassen, und jede Klasse in Geschlechter, *bis man zu den einzelnen Arten kömmt, hernach die bestimmten Merkmale ihres Geschlechts, und endlich das Zeichen ihrer Art führen müssen.* Auf diese Weise ist man imstande, irgend eine neue entdeckte Kreatur folglich *an ihren gehörigen Ort einzuschalten*, denn man darf ihre allgemeinen Merkmale nur genau untersuchen, so entdeckt man bald, ob sie zur ersten oder dritten Ordnung gehöre. Hat man sie in die gehörige Ordnung eingeschaltet, so gehet man weiter, um die besonderen Kennzeichen hervorzusuchen, und diese weisen derselben folglich die Klassen an, wohin sie gehöret. Hat man endlich dieses gefunden, so bringt man durch die Untersuchung bestimmter Umstände mit leichter Mühe auch das Geschlecht und die Art heraus.“⁵¹⁰

Die Naturtheorie des 17. Jahrhunderts stellt sich also als eine systematische Anordnung der Lebewesen in einem differenziell gegliederten Wissensraum dar. Durch die Ausrichtung dieser Einteilung und Anordnung am Maß, an einer Summe spezifischer und spezifizierender Eigenschaften, schreibt sie in die Welt der Lebewesen eine Norm – hier im Sinn des Üblichen, Gewöhnlichen und Konstanten zu verstehen – ein. Die Ordnung der Lebewesen im *tableau*, die, dem Verständnis der Epoche entsprechend, die Ordnung der Natur als System spiegelt, entsteht durch die Fixierung einer körperlichen Norm nach dem Vergleich von regelhaft wiederkehrenden Eigenschaften. Die Identität einer Gruppe von (gleichen) Lebewesen gründet sich auf Kontinuität, die Differenz manifestiert sich in der regelhaften Variation dieser Eigenschaften, während die irreguläre Abweichung das System unterläuft. Innerhalb der Naturkontinuität erscheint das Monstrum nun als ein Bruch, als eine

508 Ebd., S. 37.

509 Ein vergleichbares Instrumentarium scheint aber auch dem Kunsthistoriker notwendig, der sich mit den mannigfaltigen und überbordenden Formen des imaginären Monströsen konfrontiert sieht. Lascault erstellt jedenfalls ein vergleichbares *tableau* des Monströsen, in dem die Fabelwesen nach Arten, Gattungen und Merkmalen klassifiziert sind. Der Effekt einer solchen Klassifikation ist aber der Verlust des Monströsen oder zumindest einiger seiner zentralen Eigenschaften. „La classification transforme le spectateur du monstre: il n'est plus étonné ; il échappe à la surprise, au scandale que pourrait constituer pour lui cet écart par rapport à la nature.“ Gilbert Lascault: *Le monstre dans l'art occidental*, S. 183.

510 Carl von Linné: *System der Natur*, S. 37f. (Hervorhebung C.S.).

Markierung eines nicht näher zu fassenden Unterschiedes. Die Merkmale des monströsen Organismus wiederholen sich, wie es scheint, nicht; ihre Gestalten sind irreguläre Abweichungen, die sich nicht in die Klassifikation einordnen lassen und die Annahme von der Regelmäßigkeit der Natur verletzen. Die deviante Physis des Monstrums steht somit außerhalb dieser Ordnung der Natur und wird in einer Epoche, deren Wissenssysteme auf dem Prinzip der Ordnung errichtet sind, notwendig als destabilisierendes Phänomen sichtbar.

„La définition de la monstruosité physique fournie par Lémery n'est pas fondamentalement différente de celle donnée par Winslow et par le discours le plus habituellement tenu sur ces matières: elle se fonde sur l'écart très sensible qu'une structure déviante présente par rapport à une norme de l'espèce identifiée comme conformité à „l'ordre de la nature“. Définition en quelque sorte intensive de la monstruosité, elle ne trouve d'appui que chez l'observateur qui en fait spontanément le rapport à l'organisation normale: est monstrueuse toute différence de structure apte à susciter chez qui la considère un scandale perceptif, une appréhension différentielle désorientée [...].“⁵¹¹

Aufgrund seiner undefinierbaren und irregulären Gestalt droht das Monstrum die Annahme der Ordnung der Lebewesen zu revozieren. Es erscheint daher konsequent, dass gerade das 17. Jahrhundert sich um neue Strategien im Umgang mit dem monströsen Körper bemüht. Allerdings wird durch dieses Unternehmen eine Problematik sichtbar, die den Schrecken und die Unruhe, die das Monstrum generiert, eher noch hervorhebt, anstatt sie zu bannen:

„[...] Monster *konterkarierten* die harmonischen Beziehungen zwischen der natürlichen Ordnung und dem wissenschaftlichen Diskurs in zweifacher Hinsicht. Erstens, wenn es nur eine Wissenschaft des Regelhaften gab, Monster jedoch irregulär gebildete Gestalten waren, konnte es keine Wissenschaft von den Monstren geben. Zweitens war die Wissenschaft prinzipiell auf Wiederholungen in den Phänomenen der Natur angewiesen, was im Hinblick auf Monster, da es kaum zwei Identische zu geben schien, unmöglich war. Diese beiden Aspekte paßten nicht recht in das Wissenschaftsbild des 18. Jahrhunderts, so daß es zunächst nicht danach aussah, als könne es eine Wissenschaft von den Monstren geben.“⁵¹²

Es ist also die unfassbare Gestalt des Monstrums, seine physische Diversifikation, die beunruhigt, weil sie sich der Klassifikation widersetzt. Die Vorstellung von der Kontinuität der Natur, also der Regelmäßigkeit ihrer Lebensformen und Organismen, scheint auf die Vielgestaltigkeit des Monströsen nicht zuzutreffen. Es ist also vor allem der Ordnungsgedanke und -wille der Wissenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts, vor dessen Hintergrund sich die Brisanz des Monströsen in seiner Diskrepanz zur herrschenden Naturauffassung entfaltet. Nur so wird die scheinbar widersprüchliche historische Konstellation begreiflich, dass auch und gerade in einem Zeitalter, welches die Monstren nicht mehr als Prodigien und prophetische oder mahnende Erscheinungen auffasst, also wundergläubige und religiöse Deutungen des Monströ-

511 Patrick Tort: *L'ordre et les monstres*, S. 63 (Hervorhebung C.S.).

512 Javier Moscoso: *Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten*, S. 58.

sen zurückweist, sie dennoch eine Quelle der Beunruhigung bleiben. Um ihren Schrecken zu entmachten, ihre irreguläre Vielgestaltigkeit kausal wie formal zu erklären und sie in eine Sinnkonstruktion zu integrieren, die der neuen Auffassung von der Natur als Ordnungssystem entspricht, muss sich also eine Wissenschaft vom Monströsen gründen, die das „Unklassifizierbare einordnen“ und das „Einzigartige generalisieren“ kann.⁵¹³ Gerade im Kontext der Epoche der Aufklärung sind diese Zielsetzungen programmatisch: ist sie doch mit dem Ziel der Eliminierung, zumindest der Verringerung, von Angst und Furcht angetreten. Dazu zählt auch und gerade die Eindämmung von Naturfurcht und der Furcht vor beunruhigenden, rätselhaften, bedrohlichen oder eben monströsen Naturphänomenen:

„Seit je hat Aufklärung im umfassenden Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen.“⁵¹⁴

IV.3. Die Wissenschaft von den Monstrositäten

Die neuen, naturwissenschaftlichen Erörterungen des Monströsen im 17. und 18. Jahrhundert, die seine Integration in das System der natürlichen Lebewesen vorantreiben, lassen sich als Praktiken erkennen, die eine „Entzauberung des Monströsen“ leisten sollen.

„[...] Monster wurden zum Gegenstand von integrativen Praktiken, die auch das Deviante und Wilde in aufgeklärte Normalitäten umschaffen sollten.“⁵¹⁵

Als grundlegende Bedingung des Wandels in Wahrnehmung und Erforschung des Monströsen ist der neue Gedanke anzusehen, Monstrositäten als natürliche Wesen und nicht mehr als göttliche Zeichen und prophetische Erscheinungen aufzufassen. Erste Ansätze einer solchen Auffassung entstehen bereits um 1600.⁵¹⁶ In diesen frühen naturwissenschaftlichen Diskursen werden Versuche deutlich, die Genese der Monstrosität ohne den Rekurs auf das Wunderbare, Göttliche oder Übernatürliche zu erklären. In den Abhandlungen des 17. Jahrhunderts zur Thematik der Monstrosität, wie beispielsweise in der Lehre von William Harvey (1578-1657), wird versucht, die Ursachen der physischen Deformation im Organismus, im Körper selbst nachzuweisen, was auch Harveys Theorie der Entwicklungshemmung, also der Epigenesis kennzeichnet.⁵¹⁷ Gleichzeitig bereiten die Bemühungen, den Begriff des

513 Ebd., S. 58.

514 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 9. Vgl. auch Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung.

515 Michael Hagner: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens, S. 81. Vgl. auch Adolf Holl (Hg.): Wie werden aus Monstren Menschen?

516 Javier Moscoso: Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten. Zur Naturalisierung der Monstrosität im 18. Jahrhundert, S. 59f.

517 Die Theorie der Epigenese besagt, dass alle Lebewesen aus dem Ei als Ausgangsort der Entwicklung hervorgehen. Sie durchlaufen sukzessiv bestimmte

Monstrums zu überdenken und ihn neu, d.h. im Sinne einer systematischen Naturtheorie, zu definieren, die Entstehung der Teratologie als einer Wissenschaft von den angeborenen Fehlbildungen vor. Das Monstrum wird zur Monstrosität, also zu einer Anomalie im System der natürlichen Organismen. Vor diesem Hintergrund ist auch das Interesse der frühen Teratologie zu beurteilen, eine Taxonomie der Monstrositäten zu entwickeln. Diesem Erkenntnisinteresse entsprechend, sind die frühen teratologischen Lehren durch Bestrebungen gekennzeichnet, für die irreguläre Diversifikation der monströsen Erscheinungsformen ein klassifizierendes System der Identifikation und Anordnung zu entwickeln. In der Aberration der Monstrosität sollen Gesetzmäßigkeiten der Natur aufgedeckt werden, die das Fundament für eine Klassifikation der monströsen Körper bereitstellen.⁵¹⁸ So werden Thesen diskutiert, nach denen auch dem fehlgebildeten Körper ein Entwurf zugrunde liege, der sich in der symmetrischen Anordnung der Organe und ihrer Funktionsfähigkeit zeige. Beispielsweise gilt die Symmetrie der Doppelbildungen nun als Nachweis einer Regelmäßigkeit innerhalb des Irregulären. So eröffnet sich die Möglichkeit, Gesetzmäßigkeiten in der pathologischen Anatomie anzunehmen und aufzufinden. Durch diese Verfahren wird das Monströse „naturalisiert“:

„La même époque historique, qui selon M. Foucault, a naturalisé la folie, s’emploie à naturaliser les monstres. [...] Au XIXeme siècle, [...] le monstre est dans le bocal de l’embryologiste où il sert à enseigner la norme.“⁵¹⁹

Beispielhaft lassen sich die neuen Strategien im Umgang mit dem Monströsen, die zur Naturalisierung des Phänomens beitragen sollen, an den Naturalienkabinetten des 18. Jahrhunderts darlegen, in denen das auf die Kategorie der Ordnung gegründete Denksystem des 17. und 18. Jahrhunderts seinen topographischen Ausdruck findet. In den wissenschaftlichen Sammlungen, den Naturalienkabinetten, den Herbarien und botanischen Gärten werden die Gegenstände und Lebewesen aus dem Naturreich gesammelt, nebeneinander gestellt, übersichtlich geordnet und bezeichnet. Im Naturalienkabinett manifestiert sich der Versuch, mittels der Sammlung, Konservierung und Anordnung der Naturobjekte Wissen über Natur und Kosmos zu fördern und zu erweitern. Die Gegenstände der Sammlung repräsentieren die vielfältigen und vielgestaltigen Phänomene der Natur und bilden als Mikrokosmos eine anschauliche Analogie zum Makrokosmos der Natur. Als besonders auffällige Phänomene, als „Wunder oder Launen der Natur“ finden gerade die Monstrositäten ihren Platz in den Naturalienkabinetten, wo das Interesse zunächst hauptsächlich ihrer dauerhaften Konservierung und ihrer sorgfältig inszenierten Präsentation – die auch ästhetisierende Anordnungen und Dekorationen

Entwicklungsstadien, die für bestimmte Arten übereinstimmend verlaufen, und bilden dabei die organischen Strukturen aus. Gert-Horst Schuhmacher: *Monster und Dämonen*, S. 130-134. S. auch Michael Hagner: *Vom Naturalienkabinett zur Embryologie*.

518 Zu den Versuchen des 18. Jahrhunderts, die Monstren zu klassifizieren und somit eine wissenschaftliche Teratologie zu begründen, sowie der Problematik, die dies im Rahmen des zeitgenössischen Naturverständnisses aufwirft, s. Patrick Tort: *L’ordre et les monstres*.

519 Georges Canguilhem: *La connaissance de la vie*, S. 178.

umfasst – gilt. Gerade da sich der Rang eines Naturalienkabinetts nach Rarität und Ausgefallenheit seiner Sammlung bemisst, bilden die Monstrositäten begehrte Sammlungsobjekte. Die bevorzugte Art der Präsentation stellt deshalb auch die Konservierung und möglichst lebensnah wirkende Ausstellung des monströsen Lebewesens in Spiritus dar; anatomische Sektionen werden aus diesem Grunde an den kostbaren Sammlungsstücken selten durchgeführt.

Der überschaubar gegliederte Wissensraum im Mikrokosmos der Naturalienkabinette bildet die räumliche Entsprechung der Ordnungssysteme und *tableaus* in der Naturtheorie. In beiden Ordnungssystemen wird versucht, dem Monstrum einen ihm bestimmtem Platz zuzuweisen, denn wenn es als erklärbares, natürliches Phänomen in die Ordnung der Natur und ihrer Lebewesen integrierbar werden soll, muss es sich im Natursystem verorten lassen können.⁵²⁰

„Solche klassifikatorischen Absichten trafen sich mit den Integrationstendenzen der aufgeklärten Rationalität, denn die Unterbringung in einem geschlossenen Raum bedeutete auch die Einfügung in ein Ordnungssystem, das das Unheimliche und Schauerliche des Monströsen bannen sollte.“⁵²¹

Das Naturalienkabinett eröffnet einen Raum für Integrationsverfahren, die das Abweichende, das bisher Unerklärliche und daher auch Schreckenerregende des Monstrums durch seine Eingliederung in die vorherrschende Wissenskonfigurationen zu naturalisieren und neutralisieren versuchen. Die „Entmythologisierung“ des Monstrums vollzieht sich in den Naturalienkabinetten darüber hinaus auch durch die Strategien der Visualisierung und Zurschaustellung.⁵²² Durch Verfahren, die das Monströse (als in das Natursystem

520 Michael Hagner: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie.

521 Ebd., S. 81.

522 In dieser Funktion ist das Naturalien- oder Kuriositätenkabinett gleichzeitig auch als Vorläufer des Schreckenskabinetts zu begreifen. Das Schreckenskabinett stellt einen „stimulierenden musealen Grenzraum“ dar, in dem Bizarres, Schauerliches und Grausiges zur Furchterzeugung und zum Vergnügen öffentlich ausgestellt wird. Das Naturalienkabinett mit seinen Kuriositäten, Monstrositäten und Naturwundern entwickelt sich mithin in zwei Linien weiter: Einerseits geht es in die späteren naturwissenschaftlichen Museen ein, die andere Linie führt zur Jahrmarktskultur, den Wachfigurenkabinetten und zu den so genannten Freak Shows des 19. Jahrhunderts, also einer Kultur der öffentlichen und kommerziellen Zurschaustellung von physischer Differenz. Wolfgang Munsy: Die Welt als Schreckenskabinett, S. 471. Das Schreckenskabinett als eine Darbietung von grausigen Präparaten oder Funden, die die systematische wissenschaftliche Sammlung karikieren, wird dann wieder von der phantastischen Literatur und dem Horrorfilm als Topos aufgegriffen. Als späte Nachfahren des Schreckenskabinetts kann beispielsweise das Haus der Metzgerfamilie in *The Texas Chainsaw Massacre* gelten, in der aus den Knochen der Opfer gefertigte Objekte und Präparate von den Wänden herabhängen, oder die Behausung des kannibalistischen Monstrums in *Jeepers Creepers*, das mit den präparierten und kunstvoll arrangierten Körpern seiner Opfer geschmückt ist.

eingordnet) sichtbar machen, wird die teratologische Naturalisierung des Monströsen weitergeführt und ergänzt.⁵²³

IV.4. Fallbeispiel: Monstrosität in *The Elephant Man*

The Elephant Man (David Lynch, 1980)⁵²⁴ erzählt einerseits die Geschichte eines Monstrums, zeigt des weiteren aber auch die Wahrnehmungskonfigurationen auf, die das Monströse bedingen, und stellt schließlich die Inszenierungsverfahren heraus, die das es zum Abweichenden und Ekelhaften schlechthin werden lassen. Somit ist der Film *The Elephant Man* als eine Reflexion über das Monströse, seine kulturellen Bedingungen und seine soziale Verhandlung zu begreifen, die verschiedene mit dieser Thematik verbundenen Aspekte aneinander anschließt. Daher ist *The Elephant Man* auch nicht eindeutig als Horrorfilm bestimmbar, was noch einmal auf die in Kapitel III dargestellte Problematik der Genreklassifikation hinweist, obwohl er durchaus nachdrücklich auf ikonographische und motivische Elemente des Horrorfilms wie auch des literarischen Horrors zurückgreift (wie beispielsweise die Kulisse des viktorianischen London mit seinen nebligen Straßen und bedrohlichen, labyrinthischen Gassen, die düstere Schwarz-Weiß-Inszenierung, die dunkel bedrohliche, evozierende Musik, die mitunter als bedrückend und klaustrophobisch inszenierten Räume, die Motive des Alptraums und des Monstrums usf.).⁵²⁵

Die Eingangssequenz des Films beginnt mit den Augen einer Frau, die in naher Einstellung gezeigt werden, dann schwenkt die Kamera langsam nach unten und zeigt ihren Mund. Eine langsame Überblendung offenbart, dass es sich um die Photographie einer schönen, jungen Frau handelt, deren Gesicht nun vollständig zu sehen ist. Durch die vage geheimnisvolle Musik und die langsame Kamerabewegung wird die Schönheit des Gesichts hervorgehoben und mit einer Aura des Geheimnisvollen, Melancholischen aufgeladen. In die Musik mischt sich schließlich ein dunkler, stampfender Ton und eine weitere Überblende zeigt nun einen Elefanten, wobei Bildausschnitt und Ausleuchtung das Tier riesig, dunkel und bedrohlich erscheinen lassen. Die Montage alterniert fortan zwischen dem Elefanten und den verfremdeten Bildern einer

523 Schuhmacher weist darauf hin, dass ab dem 17. Jahrhundert die Darstellungen des Monströsen in der Fachliteratur „realistischer“ werden und die Anzahl der phantastischen Bilder abzunehmen beginnt. Die Naturalisierung des Monströsen zeigt sich also auch in dem Versuch „naturgetreue“ Darstellungen der Monstrositäten anzufertigen. Gert-Horst Schuhmacher: *Monster und Dämonen*, S. 42ff. und 130f.

524 Der Film beruht auf der historischen Gestalt des John Merrick, der an der so genannten Von-Recklinghausen-Krankheit litt, die seine extremen Fehlbildungen verursachte. Zum historischen Fall des John Merrick vgl. Ashley Montagu: *The Elephant Man: A Study in Human Dignity*. Auf die komplexen Verknüpfungen zwischen literarischer Vorlage (die zeitgenössischen Aufzeichnungen des Arztes Sir Frederick Treves: *The Elephant Man and Other Reminiscences*), historischer Rekonstruktion, Verfilmung und dem populären Mythos des Elefantenmenschen soll hier nicht weiter eingegangen werden.

525 Vgl. dazu Serge Daney: *Le monstre a peur*, S. 37.

Frau, die sich schreiend am Boden wälzt und ihren Kopf hin- und herwirft, dazu erklingen monströs verzerrte Schreie sowie das Brüllen des Elefanten, der sein mächtiges Haupt schüttelt und drohend den Rüssel erhebt. Die Sequenz endet mit dem Bild von Wolken, die das sonderbare Geschehen verhüllen und die mit dem Geschrei eines Neugeborenen unterlegt sind.

Diese Sequenz wird deshalb so ausführlich referiert, weil sie eine Differenzsetzung einführt, die den ganzen Film durchzieht und von der noch die Rede sein wird: Mensch und Tier. Es klingt aber auch eine weitere Differenzsetzung an, die bereits diskutiert worden ist, die zwischen körperlichem Ideal/körperlicher Norm und Abweichung. Die Photographie stellt, so erfährt der Zuschauer später, die Mutter des Elefantenmenschen dar. Ihre in der Eingangssequenz inszenierte Schönheit kontrastiert mit der monströs entstellten Physis ihres Sohnes, die darum noch tragischer und katastrophaler erscheint. Beide Körper markieren kulturelle, diametral entgegengesetzte Extreme: Das Ideal und die größtmögliche Abweichung davon. Die Figur der Mutter erscheint im Film allerdings nicht, da sie, wie die Narration es will, schon früh verstorben ist. Doch ihr Sohn trägt das besagte Photo immer bei sich und stellt stolz die darauf abgebildete Schönheit aus. Auch als Tote, als Abwesende ist die Mutter in der idealisierenden Verdinglichung des Bildes als vollkommener oder schöner Körper immer anwesend.

Das erste Mal erscheint der Elefantenmensch auf einem Jahrmarkt, ausgestellt als Sensation, wo er von einem Arzt „entdeckt“ wird. Die Kamera zeigt, wie der Arzt in ein labyrinthisches Gewirr von Gängen und Schaustellerbuden eintaucht, in denen Puppen, Automaten, Fakire und Monstren im Glas, vor allem aber lebende Monstren als Objekte der Schaulust ausgestellt werden: künstliche, exotische, abweichende Körper, die die Neugierde und die Sensationsbedürfnisse des städtischen Publikums bedienen. Hiermit inszeniert der Film die Praxis der öffentlichen Zurschaustellung von fehlgebildeten Menschen auf den Jahrmärkten des 19. Jahrhunderts, die oben bereits skizziert worden ist. Die Kamerafahrt durch die Buden und an den Bühnen vorbei gleicht dabei dem schweifenden Blick des urbanen Flaneurs, der unterhalten und abgelenkt werden will. Dieser Blick richtet sich auch auf die Körper, die der Jahrmarkt ausstellt: von der Norm abweichende Körper, die mit und durch soziale und kulturelle Ausschlussverfahren an den Rand der Gesellschaft verschoben werden. Diese Exklusion findet ihre räumliche Entsprechung im Jahrmarkt, der sich als ambivalenter Ort zeigt: Einerseits liegt er an der Peripherie der festgefühten, sozialen Struktur, er ist ohne festen Ort und repräsentiert das anrühige Geschäftemachen auf der Straße, ein wenig respektables Vergnügen. Das städtische Publikum erfährt den Besuch auf dem Jahrmarkt mit seinen exotischen Wesen als spektakulären Ausflug in eine „andere“ Welt, d.h. als grenzüberschreitenden und doch nicht ganz ungesicherten Eintritt in eine außerhalb des kulturellen Raumes liegende Sphäre. Andererseits ist der Jahrmarkt als Bestandteil der urbanen, öffentlichen Unterhaltungskultur durchaus eng mit dem sozialen Raum verknüpft. Und schließlich ist er auch über den Warenkreislauf an diesen angeschlossen: Der Besuch des Jahrmarkts und der Anblick der Monstrositäten sind (Unterhaltungs)Waren, auch das vermeintlich am Rande der Gesellschaft Stehende ist den Gesetzen der Warenökonomie unterworfen.⁵²⁶ Als kommerzielles und

526 Vgl. dazu Isabel Pflug: Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. Die Autorin hebt hervor, dass

öffentliches Spektakel fungiert er, hierin vergleichbar mit dem Variété oder den visuellen Vergnügungen wie den Panoramen oder dem sich Ende des 19. Jahrhunderts ausbildenden Film, als Freizeiteskapismus. Der Jahrmarkt stellt also einen Grenzraum dar, in dem die bürgerliche Ordnung dem von ihr Ausgegrenzten begegnet. Die Kamerafahrten inszenieren ihn folgerichtig als desorientierend labyrinthischen (Zwischen)Raum ohne klare und überschaubare Struktur, als beunruhigende Version einer allerdings modernen Unterwelt.

„Auf diesem Jahrmarkt gibt es keine Fröhlichkeit. Er erinnert ein wenig an jenen Jahrmarkt, den wir am Beginn des FAUST (1926) von Friedrich Wilhelm Murnau sehen, gespenstisch und aus der Zeit gefallen, der nur auf das kommende Unheil hinweisen kann, und der in seinem nebelhaften Helldunkel dem Tod mehr als dem Leben zugehörig scheint. Treves' so merkwürdig entschlossene Suche scheint ein Abstieg in die Hölle zu sein, in der sich, wie in den Bildern Hieronymus Boschs, der Körper ausstellen will in seiner grenzenlosen Verletztheit. Doch es ist eine synthetische, eine geschaffene Hölle; eine Hölle, die sich direkt aus dem unlösbaren Widerspruch zwischen dem Fortschritt der Technik und der mehrfach zurückgebliebenen Natur des Menschen entwickelt.“⁵²⁷

Die „anderen“ Körper, die hier ausgestellt werden, zeichnet der Film ebenfalls als ambivalent: Sie erscheinen gleichzeitig als spektakulär und abstoßend, unheimlich und faszinierend. Als oszillierende Attraktionen werden die auf Grund ihrer Abweichung kulturell verworfenen und ausgewiesenen Körper wieder eingeholt. Inwiefern Konzeptionen von Normalität und Abnormalität das Monströse überhaupt erst sichtbar machen können, ist oben dargelegt worden. Am Beispiel dieser filmischen Inszenierung des Jahrmarkts zeigt sich, inwiefern diese Differenzsetzungen durch das Verfahren der Zurschaustellung bestätigt werden. Ausgestellt als Repräsentation von Abnormalität kann der aberrante Körper als Gegensatz von physischer Norm erfahren werden und diese affirmieren und festigen.⁵²⁸

Die lange, bewegte Kamerafahrt endet inmitten einer diskutierenden Menschenmenge vor der Schaubude, in der ein Elefantenmensch vorgeführt

die so genannte „Freak Show“, also die öffentliche Ausstellung von körperlicher Abnormalität, als fester Bestandteil der Unterhaltungsindustrie des 19. Jahrhunderts anzusehen sei, d.h. einer etablierten, kommerzialisierten Form der populären Unterhaltung. In genau diesen Kontext ist auch der zeitgleich entstehende Film zu verorten.

527 Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme, S. 49.

528 Nach Pflug gibt die „Freak Show“ den Besuchern die Möglichkeit, sich der eigenen, physischen Normalität zu versichern, wobei die Öffentlichkeit ein zentraler Aspekt dieses Vorgangs ist. Sie fungiert als Zeugenstand, als eine Instanz, vor der Normalität Abnormalität gegenübergestellt und somit bestätigt wird. Einer solchen Bestätigung bedarf es nach Pflug besonders im 19. Jahrhundert, da die Demarkationslinien zwischen Mensch und Tier durch die Darwinische Evolutionstheorie destabilisiert werden. Dadurch erlangt die Konzeption der körperlichen Norm als Abgrenzungsparadigma gesteigerte Bedeutung. Mit und durch sie kann menschliche von tierischer Körperlichkeit abgesetzt und körperliche Identität als genuin Menschliche bestätigt werden. Isabel Pflug: Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts, S.283f und S. 288.

werden soll. In ihrer Bewegung auf etwas zu verstärkt sie den Eindruck der Zielgerichtetheit in der Narration. Sie fungiert somit als eine Art Einleitung, die das Auftreten des Monstrums vorbereitet. Doch die Kamera verweigert dem Zuschauer zunächst den Blick darauf, nur die aufgebrauchten Äußerungen des Publikums vermitteln etwas von der Monstrosität des ausgestellten Wesens: „[...] freaks are one thing [...] I have no objections to freaks, but this is monstrous“ äußert einer der Anwesenden. Hier wird unterschieden zwischen dem „Freak“ und dem „wahren“ Monstrum, wobei letzteres als ein Skandalon aus der Praxis der Zurschaustellung ausgeschlossen wird. Das Monstrum findet noch nicht einmal im Grenzraum des Jahrmarkts als Sensation seinen Ort.⁵²⁹ Gezeigt wird es dem Arzt und dem Zuschauer erst in einer späteren Szene. Hier begibt sich der Arzt auf die Suche nach dem Mann, der das Monstrum ausstellt, und findet ihn in dunklen Gassen und klaustrophobischen, verlassenem Hinterhöfen – wieder ein Raum, der außerhalb des Sozialen liegt und daher als angstbesetzt erscheint. Mit unruhig flackernden Schatten und einer verhaltenen, dunklen Musik zeichnet der Film diesen Raum mit Versatzstücken aus Schauerromantik, Phantastik und Horror. Die Zurschaustellung des Monstrums wird von seinem „Besitzer“ als Enthüllungsmoment inszeniert, der sich mit einer Lampe dem geheimnisvollen Wesen im Dunkeln nähert und dabei die Schreckensgeschichte von der Mutter des Elefantenmenschen erzählt, die im schwangeren Zustand von Elefanten angegriffen wurde. Nur ein schrecklicher und düsterer Ursprungsmythos, so die Suggestion, kann die Existenz dieses Wesens erklären. Wenn der Film zeigt, wie der Elefantenmensch von seinem „Besitzer“ als mysteriös-schreckliche Sensation vorgeführt wird, deckt er gleichzeitig die Verfahren der Inszenierung auf, derer sich auch und gerade der Horrorfilm bedient, um das Unsagbare und Grauerregende zu erzeugen und zu zeigen. *The Elephant Man* verweist hier auf die immer schon bestehende Vermitteltheit der Geschichte vom Monstrum. Dieses selbstreflexive Moment, welches in Kapitel III als kennzeichnend für den postklassischen Horrorfilm diskutiert wurde, wiederholt sich im Motiv der inszenierten Zurschaustellung, welches noch zweimal im Film aufgegriffen wird. Einmal in der Sequenz, in der der Arzt den Fall Joseph Merrick vor seinen Kollegen in der Klinik präsentiert. Der unübersichtliche, enge und verwinkelte Raum des Jahrmarkts und der Hinterhöfe ist dem klaren und großen Auditorium der Klinik gewichen, in dem die Zuschauerschaft schweigend und gesammelt Platz genommen hat. Der Blick, der sich nun auf das Monstrum richtet, ist nicht mehr der staunende, voyeuristische und unterhaltungssuchende Blick eines flanierenden und zerstreuten Publikums, sondern der konzentrierte und kontrollierte wissenschaftliche Blick. Keine Unru-

529 Seeßlen hebt hervor, dass die Gestalt des historischen John Merrick offensichtlich als Skandalon empfunden wurde, so dass seine Zurschaustellung als „Verletzung der Anstandsgrenzen“ verboten wurde – nicht etwa aufgrund humanistischer Bedenken, sondern weil seine extreme Körperlichkeit für die zeitgenössische Wahrnehmung noch die im Kontext des Jahrmarkts tolerierten physischen Abweichungen überschritt. Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme, S. 50. Pym schreibt dazu: „The inexplicably „inhuman“ [...] are filleted of their humanity and reclassified as dressed-up and mounted „attractions“. Merrick’s singularity, however, was that he was something more: the extent of his monstrosity placed him beyond the classifiable pale; he called into question the stability of even this new, post Darwinian world.“ John Pym: „I pray to God he is an idiot“. *The Elephant Man*, S. 65.

he und keine aufgeregten schockierten Debatten begleiten die Präsentation. Der Elefantenmensch wird hinter einem Wandschirm präsentiert, so dass der Zuschauer nur seinen Schattenriss wahrnehmen kann, er wird entkleidet, damit die Deformationen seines Körpers erkennbar werden können, auf die mit zwei langen Stäben gezeigt wird. Die Exhibition ist vollständig: nicht nur werden ihm alle Kleider entnommen, dem wissenschaftlichen Blick entgeht auch nicht, dass seine Genitalia von Entstellungen verschont geblieben sind, worauf der Arzt im Lauf seiner Vorlesung nachdrücklich hinweist. Das Monstrum ist also zum Objekt der Wissenschaft avanciert. Es ist oben bereits dargestellt worden, wie wissenschaftliche Diskurse und Verfahren seit dem 17. Jahrhundert darauf abzielen, Monstrosität aus den Diskursen des Wunderbaren oder Übernatürlichen herauszulösen und zu naturalisieren. Dadurch, das versucht wird, ihr einen Platz im Natursystem zuzuweisen und sie in die Ordnung der Lebewesen zu integrieren, scheint es möglich ihren Schrecken zu bannen. Zudem wird in der Teratologie das Anliegen sichtbar, die Regelmäßigkeit gerade auch von physischen Irregularitäten zu begründen. Als Normabweichung, als wissenschaftlich erfasstes und bezeichnetes Phänomen, verliert die körperliche Fehlbildung ihren beunruhigenden Effekt. Die beschriebene Szene deckt genau diese Verfahren im Umgang mit der monströsen Physis auf und inszeniert den kontrollierenden wissenschaftlichen Blick als eine Instanz, die durch Bezeichnung und Klassifikation Ordnungssysteme erhalten und destabilisierende Effekte entmachten will. Gleichzeitig formuliert diese Szene einen weiteren wichtigen Aspekt: Die wissenschaftlichen Verfahren konvergieren mit der Ausstellung physischer Abnormalität, wie sie auf den Jahrmärkten praktiziert wird. Einige Elemente in dieser Sequenz ver raten, dass die Inszenierungsverfahren zwar andere geworden sind, das Moment der Zurschaustellung jedoch gleichgeblieben ist. Da sind die Scheinwerfer, die sich auf den Elefantenmenschen und den Arzt richten, die Gliederung des Hörsaals, der mit ansteigenden Sitzreihen und Rednerbühne einem Bühnenraum gleicht und alle Blicke auf einen Punkt bündelt und schließlich der Applaus zum Abschluss der Präsentation, die damit zur Vorstellung wird. Auch in diesem Kontext wird das Monstrum zum Objekt des Blicks, wenn dieser auch gänzlich von dem Zuschauerblick des Jahrmarkts differiert. Ein drittes Mal wird dieses Motiv zum Ende des Films aufgegriffen und variiert. Zu diesem Zeitpunkt ist John Merrick in den wohlhabenden und aristokratischen Kreisen der Gesellschaft bekannt geworden, die ihn im Krankenhaus besuchen und sich seine Lebensgeschichte erzählen lassen. Doch letztendlich bleibt er auch hier Objekt eines schaulustigen Blickes und ausgestellttes Spektakel. Allerdings verläuft die Zurschaustellung in geordneten und kontrollierten Bahnen und erscheint als gesellschaftliches Ritual, als gepflegte Konversation im Krankenzimmer. Sie kulminiert in John Merricks Besuch eines Theaters. Auch hier wird ihm am Ende der Vorstellung Beifall gespendet, was ihn selbst zu einem Akteur, zum Theaterspektakel werden lässt. Das Publikum wendet sich ihm zu, seine Zuschauerloge wird zur Bühne. Dem Status einer Sensation und eines Objekt des Blickes entkommt der Elefantenmensch, so die Behauptung des Films, nie.

Besonders die Szene im Theater verweist abermals auf den Aspekt der Vermitteltheit – diesmal der des Films und seiner Wahrnehmung: Für den staunenden John Merrick ist das Bühnengeschehen mit fliegenden Wesen, bewegter Kulisse und Lichteffekten ein märchenhaftes Wunder, die Kamera dagegen deckt die Illusionstechnik auf, die das vermeintlich märchenhafte

Geschehen und damit auch das Stauen und die Überwältigung des Zuschauers überhaupt erst erzeugen. Der Blick auf den bild- oder „wundererzeugenden“ Apparat – hier des Theaters – verweist auch auf das Anliegen des Horrorfilms, Phantastisches und Übernatürliches sichtbar zu machen, und zeigt die Verfahren, derer er sich dabei bedient. Gleichzeitig reflektiert er den Status des frühen Films als Bestandteil einer Kultur des Spektakels und des Sensationellen, wie sie sich im ausgehenden 19. Jahrhundert in Varietés, Vaudeville, populärem Theater usf. manifestiert. Das Geschehen auf der Bühne zitiert die theaterhaft inszenierten Filme George Méliès', die hauptsächlich das Märchenhafte, Wunderbare, Phantastische und Schauerliche fokussieren und die unter Aufbietung aller Illusionstechnik auf Verblüffung und Überwältigung des Zuschauers ausgerichtet sind.

Zudem schildert *The Elephant Man* die Geschichte des Versuchs einer Menschwerdung: Der Elefantenmensch erscheint zunächst als tierhaftes Wesen mit entstelltem und deformiertem Leib, rauh-runzeliger Haut, verängstigt, der Sprache nicht mächtig, grunzend und röchelnd. Der Arzt attestiert ihm zudem einen unerträglich starken, durchdringenden Geruch. Im Verlauf seines Aufenthaltes im Krankenhaus erlernt er jedoch die Sprache, erhält die Kleidung eines englischen Herrn, beginnt zu lesen und konstruiert ein minutiöses Architekturmodell. Je mehr er sich im Habitus den „Menschen“ annähert, desto mehr verlieren diese die Angst vor ihm. Den Höhepunkt dieser Menschwerdung stellt ein kostbares Necessaire dar, welches er geschenkt bekommt – als Accessoire des eleganten Herrn markiert es seine scheinbar vollkommen abgeschlossene Transformation. Doch diese Verwandlung kann niemals vollkommen gelingen, sie bleibt eine stetige, mühevoll Annäherung an eine unerreichbare (Körper)Norm, die stets bedroht ist. In dem Moment, da John Merrick dem Schutz der Klinik und des Arztes entzogen wird, wird er wieder zum Monstrum – angestarrt, gejagt und öffentlich verfolgt und verhöhnt. Damit erhebt *The Elephant Man* die kulturell erzeugte, letztlich unhintergehbare Differenz von Norm und Abweichung zu seiner zentralen Thematik. Er enthüllt diese Differenzsetzung als ein rigides soziales Ausschlussverfahren. Die Versuche, diese Differenz brüchig werden zu lassen und damit die kulturelle Dichotomisierung von Normalität und Abnormalität zu überwinden, indem dem Monstrum Menschlichkeit zugestanden wird, scheitern jedoch letztendlich. Den Bemühungen des Elefantenmenschen und seiner wenigen Vertrauten um Normalität steht immer wieder die Schau- und Sensationslust entgegen, die sich auf die aberrante Körperlichkeit richtet, die ihn nur als Monstrum wahrnehmen kann. Die Vorstellungen von Normalität und Anormalität werden auch und gerade durch den vermeintlich überlegenen, „zivilisierten“ Umgang mit der Monstrosität perpetuiert und affirmiert – besonders die oben diskutierten Szenen im medizinischen Hörsaal und im Theatersaal weisen deutlich darauf hin.

„The transfiguration was not far advanced. There was still more of the man than of the beast. This fact – that it was still human – was the most repellent attribute of the creature. There was nothing about it of the pitiableness of the misshapened or the deformed, nothing of the grotesqueness of the freak, but merely the loathing insinuation of a man being changed into an animal. [...] Some palm trees in the background

of the picture suggested a jungle and might have led the imaginative to assume that it was in this wild that the perverted object had roamed.“⁵³⁰

In dieser Beschreibung des historischen John Merrick klingt die Thematik der Mensch-Tier-Relation an, die auch der Film aufgreift und die für die Wahrnehmung des monströsen Körpers einen weiteren wichtigen Bezugspunkt darstellt. Abwehr, Ekel, Schockiertheit: Die Wirkung seines Körpers entspringt nicht nur dem hohen Maß an Abweichung, die er manifestiert, sondern auch seinem ambivalenten Status als Mensch-Tier-Wesen. Diese schockierende Hybridisierung findet in dem Konstrukt seines Namens eine Entsprechung, der zwei distinkte kulturelle Kategorien zusammenführt. Als Grenzwesen destabilisiert der Elefantenmensch die festgefügtten, binär konfigurierten Felder von Menschlichem und Nichtmenschlichem. Das ebenso Schockierende wie Unerträgliche seiner Physis liegt also gerade darin begründet, dass er in einem nicht bestimmbareren Zwischenbereich erscheint und damit die Abgrenzungen zwischen den Lebewesen, wie sie die abendländischen Beschreibungssysteme ausgebildet haben, unterläuft. Im regelhaften *tableau* kann der Elefantenmensch als Verkörperung der irregulären Abweichung schlechthin keinen Platz finden. Damit erscheint er als Bruch innerhalb der angenommenen Kontinuität der Natur. Er markiert eine nicht einholbare Differenz zur physischen Norm wie auch zu den regelhaft wiederkehrenden Eigenschaften der physischen Identität, so wie sie das nach Differenzen gegliederte Natursystem den verschiedenen Lebewesen zuschreibt.

Die verfremdete Eingangssequenz und die Geschichte von dem Angriff des Elefanten auf die schwangere Frau in *The Elephant Man* sind im Zusammenhang der Mensch-Tier-Differenzsetzung als zentrale Indices zu begreifen. Beide behaupten einen in den Bereich des nahezu Phantastischen verschobenen Ursprung des Monströsen.⁵³¹ Nur so scheint die Existenz eines Wesens begründbar, das sich jeglichen Klassifikationsbemühungen entzieht, da es die Ordnung der Lebewesen und damit der Natur schlechthin zu revozieren scheint. Zudem findet eine weitere Thematik durch die oben ausführlich geschilderte Sequenz ihren Eingang in den Film: die eines angenommenen Antagonismus zwischen Mensch und Tier. Das Tier wird in der Eingangssequenz von *The Elephant Man* als bedrohlich und aggressiv inszeniert. Die alternierende Montage stellt dem riesigen Elefanten zudem eine junge

530 So beschreibt Sir Frederick Treves, Londoner Chirurg (1853-1923), ein Portrait des von ihm „entdeckten“ Elefantenmenschen. In seiner Schilderung der Begegnung mit Joseph Merrick verwendet er häufig die Bezeichnung „the thing“ oder „the creature“. Er schreibt: „There stood the most disgusting specimen of humanity that I have ever seen. [...] but at no time had I met with such a degraded or perverted version of a human being as this lone figure displayed.“ Zitiert nach Ashley Montagu: *The Elephant Man. A Study in Human Dignity*, S. 18.

531 Seeßlen interpretiert die Eingangsequenz als einen symbolischen „Vergewaltigungstraum, (dessen Autorenschaft am ehesten auf den Zuschauer zurückverwiesen ist)“. Wenn man berücksichtigt, dass der Akt der Vergewaltigung oft – fälschlicherweise – als Ausdruck reiner Naturhaftigkeit und ungezügelter Triebhaftigkeit gelesen wird (während er jedoch ganz gegenteilig einen kulturell und semantisch aufgeladenen Akt darstellt), ist es letztlich auch in Seeßlens Lesart die Natur, die sich in dieser Szene dem Menschen zerstörerisch entgegenstellt. Georg Seeßlen: *David Lynch und seine Filme*, S. 48.

und fragil erscheinende Frau entgegen, was einen effektvollen Kontrast von verletzlicher und massiver, übermächtig erscheinender Körperlichkeit etabliert. Der Elefant, der sich aus völlig unerklärlichen Gründen gegen die schwangere Frau wendet, wird damit zur Manifestation der unkontrollierbaren Naturkräfte, die, einmal entfesselt, den Menschen bedrohen.

Die mühevoll und letztlich nicht vollendete Transformation des Elefantenmenschen in den Menschen John Merrick lässt sich also auch als die Beschreibung einer Bewegung lesen, die von – scheinbarer – Kreatürlichkeit und unzivilisierter Existenz zu menschlicher Würde führt. Somit wird auch verständlich, dass der Moment, da Merricks „Besitzer“ ihn im Verlauf eines Wutanfalls in einen Käfig mit Affen sperrt, den Tiefpunkt in Merricks Existenz markiert – jegliche Menschlichkeit wird ihm abgesprochen, die scheinbar bereits erreichte Enkulturation wird mit einer höchst symbolischen Geste verworfen. In diesem Zusammenhang ist auch die Aufmerksamkeit bedeutsam, die der Film dem Prozess des Spracherwerbs zuwendet, den John Merrick durchläuft. Die Sprache wird hier zum Ausweis von Menschlichkeit und Zivilisation schlechthin, den sich Merrick erwerben muss, um vom Monstrum zum Menschen werden zu können. Als Zeichen der Menschwerdung ist sie noch bedeutender als Merricks Versuche, minutiöse Architekturmodelle zu konstruieren oder sich die Kleidung und Haltung des eleganten Gentleman anzueignen.

The Elephant Man thematisiert disparate Aspekte, die die Wahrnehmung und kulturelle Konstitution des Monströsen bedingen: zunächst einmal den Status des Monstrums als Sensation, als Objekt eines voyeuristischen oder wissenschaftlichen Blicks und der inszenierten Zurschaustellung, sodann die kulturelle Differenzsetzung von Norm und Abweichung und die sozialen Ausschlussverfahren, die mit ihr verknüpft sind, und schließlich die Demarkationslinien zwischen Mensch und Tier, die das Monstrum destabilisiert und die verteidigt und affirmiert werden müssen. Auf diesen Aspekt wird im Folgenden im Zusammenhang mit der Figur des Werwolfs und des Katzenmenschen weiter einzugehen sein.

IV.5. Das Motiv des Tiermenschen im postklassischen Horrorfilm

Während das antagonistische Verhältnis von Mensch und Tier sowie die kulturelle Wahrnehmung des Tierischen in *The Elephant Man* lediglich einen Subtext bilden, stellen sie in den phantastischen Inszenierungen des Tiermenschen im Horrorfilm dagegen das zentrale Motiv dar.

Die Tiermenschen stellen im Reich der monströsen Gestalten ein großes Kontingent; gerade das Genre des Phantastischen bildet ein reiches Inventar an Tiermenschenfiguren aus, von denen der Werwolf und der Katzenmensch am häufigsten variiert worden sind. Das Grauen, das der Tiermensch hervorruft, gründet einerseits auf der Aberration seiner Körperlichkeit von einer (jeweils gültigen) Norm des Körperlichen, andererseits aber in seiner spezifischen, körperlichen Verfasstheit als Grenzwesen. In der Figur des Tiermenschen verschmelzen menschliche und animalische Anatomie und Physiognomie. So wird der Tiermensch als Amalgam von Lebewesen, die unterschiedlichen Ordnungen angehören, in zweifacher Weise zum Skandalon,

einerseits da er durch die differenzierenden Klassifikationssysteme dem Reich der natürlichen Lebewesen nicht zuzuordnen ist, andererseits weil er in seiner hybriden Gestalt die kulturell gezogene Demarkationslinie zwischen Humanem und Inhumanem übertritt. Der Tiermensch stellt mithin eine Störung der binär konfigurierten Kategorien dar, die das Menschliche und Animalische voneinander abgrenzen.⁵³² Während er sich vom Menschen zum Tier und mitunter wieder zum Menschen verwandelt, überschreitet er kulturelle Grenzziehungen und destabilisiert distinkte Kategorien, die zwar kulturell gesetzt sind, die aber als Naturgesetze diskursiv essentialisiert und naturalisiert werden.

„Im körperlichen Extremismus des Monstrums verschränken sich die Sphären des Menschlichen und des Tierischen und wird die Idee eines in Arten geordneten Tierreichs revoziert. [...] Das Monströse stellt also auch die prekäre Grenze zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem dar. Es bestimmt und bedroht zugleich die Gattungsnorm Mensch. Es bedroht sie, indem das Monstrum alles das verkörpert, was den Menschen als Menschen aufzulösen droht, [...] das Widernsichliche schlechthin.“⁵³³

Deutlich wird dieser irritierende biologische Zwischenstatus in der Transformationsszene, die in der Darstellungstradition von Phantastik und Horror fest verankert ist: In dieser verwandelt sich die Gestalt des Menschen, sie erhält neue Körperteile wie lange Reißzähne, Krallen, Schweif oder ein Haarkleid, die, wie oben ausgeführt wurde, als Attribute des Animalischen schlechthin gelten. Der menschliche Leib verliert seine vertraute Form und Gestalt und mutiert – meist qualvoll – zum tierischen, zum monströsen Körper. Der wandelbare, zwitterhafte Körper des Zwischenwesens wird zum Ort des Abscheus und des Schreckens, da er weder eindeutig menschlich ist, noch den bekannten Tiergattungen zugeordnet werden kann. Dabei beschreiben Phantastik und Horror die monströse Metamorphose von Mensch zum Tier nicht nur als Verwandlung der menschlichen Gestalt, sondern auch als Verlust von Eigenschaften, die das Menschliche kulturell konstituieren, wie die Fähigkeit zu vernunftgelenktem Handeln beispielsweise, wie Affekt- und Triebkontrol-

532 So hat Caroll in seiner Untersuchung des Horrortexts den Gegenstand des Horrors als Figur der Verschmelzung („fusion figure“) definiert, die Grenzlinien zwischen den Kategorien überschreitet. Noël Caroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Auf das Phänomen des Transvestismus bezogen, hat Garber der transvestischen Figur eine vergleichbare Funktion zugeordnet: Auch diese Figur destabilisiert binäre Kategorien, meist die naturalisierte geschlechtliche Binarität, oder unterläuft sie subversiv. Als solche zeigt sie eine „Kategorienkrise“ schlechthin auf, d.h. sie deckt Defizite der Kategorienbildung auf oder verweist auf soziale und kulturelle Spannungen, Konflikte und Diskrepanzen, die entstehen, wenn diese Kategorien verhandelt werden. An dieser Stelle wird die kategoriale Unbestimmtheit des Grenzwezens in Bezug auf den monströsen Körper diskutiert. Sie kann aber durchaus, wie noch zu zeigen sein wird, auch für andere Erscheinungsformen des Körperlichen im Horrorfilm veranschlagt und fruchtbar gemacht werden, wie für den verseuchten, i.e. unreinen Körper oder den Körper des Zombies, Wiedergängers und Vampirs. Marjorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*.

533 Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 184.

le und die moralische Betrachtung des eigenen Tuns. Stattdessen nimmt der verwandelte Mensch die Verhaltensweisen des Tieres an, die hauptsächlich als Jagd-, Tötungs- und Fresstrieb beschrieben werden. Er verfällt in ein wehrloses Ausgeliefertsein an physische Bedürfnisse, die ihren expliziten Ausdruck in seiner vernunftlosen Raserei finden, in seiner blutgierigen Gefräßigkeit, die meist im Hunger nach der (vormals) eigenen Gattung kulminiert – eine vollständige Regression in ein gänzlich von Trieb und Instinkt determiniertes Stadium. „Das Monstrum ist vor allem Körper, elementares, leibliches Gegebensein.“⁵³⁴ Die Bedingungen der monströs-tierischen Existenz werden als gewaltsame Schreckensphantasie geschildert, deren implizierte Naturphobie evident ist: Das Tierische wird in den Darstellungen des Phantastischen und des Horrors zu Metaphern für das Bestialische, für das Unmenschliche schlechthin, für den Verlust der Vernunft, der rationalen Überlegenheit des Menschen über die Natur und die Entfesselung von Trieb, physischem Bedürfnis und Affekt. Der ins Tierische verwandelte Körper wird zum Sinnbild für die Bedrohung des Menschlichen durch das kreatürlich Naturhafte – Bedrohung der menschlichen Existenz selbst, die durch die Verwandlung dem Verlust preisgegeben wird, sowie der Menschen, die dem Monstrum zum Opfer fallen. Werwolf oder Katzenmensch bezeichnen die ins Grauenhafte verzeichnete Vision eines Menschen, der in die/seine Natur zurückkehrt und „die Grenzen seines sozialen Körpers verlässt“⁵³⁵. Wenn die Schilderungen des Horrors nun explizit den Körper als den gefährdeten Ort kennzeichnen, an dem das Animalische zum Ausbruch kommt und das Menschliche – häufig in zyklischen Phasen, was die Naturverfallenheit des Körpers noch hervorhebt – zurückdrängt, reproduzieren sie damit einen wohlbekannten Diskurs, der den Körper zum Sitz und Ausdruck der Naturbefangenheit des Menschen deklariert. Dieser Auffassung gelten die Bedürfnisse, Triebe und Begierden des Leibes, seine Fortpflanzungsfähigkeit, aber auch seine Verletzlichkeit und Sterblichkeit zum Zeichen und Nachweis der Naturdeterminiertheit des Menschen.

„Mit dem Leib findet der Mensch an sich selbst ein Stück eingebauter Bestialität vor, eine beständige Bedrohung seines zivilisierten Daseins.“⁵³⁶

Horror und Phantastik inszenieren diese Auffassung in ihren drastischen, hypertrophen Bildern, die den Körper als den krisenanfälligen, instabilen Sitz der Natur des Menschen zeigen, die in den bestialischen Entäußerungen des Tier-Leibes konsequent zum Ausdruck kommt. Dabei lässt sich der Rückfall in eine rein leibliche, kreatürliche Existenz mit Brittnacher allerdings auch als genrespezifische Paraphrase einer „heimlichen Verheißung“ und der menschlichen „Sehnsucht nach einer atavistischen Existenz [...] nach einer archaischen Kraft“⁵³⁷ lesen.

534 Ebd., S. 197.

535 Thomas Macho: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung, S. 395. Macho weist auf den in diesem Zusammenhang wichtigen Aspekt hin, dass in Mythologie, Naturreligion und volkstümlichen Vorstellungen sich auch und gerade die Toten in Tiere verwandeln. Dies mag einen Teil des Schreckens ausmachen, den der Tiermensch verbreitet.

536 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 50.

537 Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 197.

Es lässt sich also für Phantastik und Horror zunächst festhalten, dass sich in ihren Bildern des zum Tier mutierenden menschlichen Körpers die Angst vor dem Rückfall des Menschen in Natur- und Triebhaftigkeit ausformuliert findet. Zur grauenerregenden Metapher des Verlustes von (zivilisierter) Menschlichkeit kann diese Vorstellung aber nur werden, wenn die Natur⁵³⁸ dem in Kultur und Gesellschaft sozialisierten Menschen als antagonistisch entgegengestellt und – als Prämisse dieses Konstrukts – wenn sie von ihm als vollständig abgetrennt aufgefasst wird. Die kulturhistorischen Demarkationsprozesse, die Trennungslinien zwischen kultivierter Menschlichkeit einerseits und der vermeintlich „rohen“ Natur andererseits gezogen haben, bilden die Voraussetzung für die Vorstellung von einer sich bedrohlich gegen die menschliche Zivilisation und Kultur richtenden Natur. So wird deutlich, dass das Motiv des Tiermenschen um eine zentrale Thematik der (westlichen) Kultur kreist – um den *Natur-Kultur-Dualismus*.

IV.5.1. Natur-Kultur-Dualismus

Die Differenzsetzung Kultur-Natur wird in der abendländischen Denktradition als eine Dichotomie ausformuliert, innerhalb derer sich Natur und Menschlichkeit, Natur und Gesellschaft antagonistisch gegenüberstehen. Das Verhältnis des Menschen zur Natur wird also in einem Modell der Spaltung, des Gegensatzes, des Dualismus gedacht. Dem Modell von den gegensätzlichen Systemen Natur und Kultur entspricht dann auch die Auffassung, die Relation des Menschen zur Natur sei von einem Prozess der Abtrennung und Entfremdung geprägt, der mit dem Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert einsetzt und der durch die Moderne weitergeführt und vollendet wird.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer haben das Verhältnis von Natur und Kultur als fortschreitende Entfremdung des Menschen von der Natur beschrieben, die durch die zunehmende Rationalisierung der Naturerfassung und über Abgrenzungsprozesse erzeugt wird. Im Hinblick auf den Körper ist auf die Relation von Kultur und Natur, wie sie von Horkheimer und Adorno ausformuliert worden ist, in Kapitel II bereits eingegangen worden. Dabei standen besonders die in dieses Verhältnis eingeschriebenen Machtstrukturen und deren Auswirkungen auf die Körperwahrnehmung im Zentrum der Aufmerksamkeit. An dieser Stelle soll die Konzeption von der sukzessiven Abspaltung von der Natur, von der Errichtung von Demarkationslinien zwischen Kultur und Natur und schließlich von der Ausschließlichkeit beider Kategorien im Anschluss an Horkheimer und Adorno diskutiert werden, da sie die Bedingungen aufzeigen, unter denen die Natur, beispielsweise im phantas-

538 Hier und im Folgenden wird mit dem Begriff „Natur“ eine immer schon kulturell vermittelte, d.h. vom Menschen durchdrungene und interpretierte, Natur bezeichnet und keinesfalls eine Natur a priori, d.h. unabhängig von oder vor aller kulturellen Auffassung oder Aneignung. Ebenso wenig ist unter dem Begriff Natur ein durch kulturelle Abgrenzungsprozesse verloren gegangener, „wahrer“ Ursprungszustand zu verstehen. Unter vielen kulturell vermittelten Auffassungen von Natur ist die hier diskutierte – Natur als antagonistischer Gegensatz zur zivilisationsgeschaffenen Kultur – eine von vielen möglichen, die allerdings gerade für die westliche Kultur eine dominierende Denktradition darstellt.

tisch übersteigerten, bedrohlichen Bild des Tiermenschen, als feindliche und zerstörerische Instanz gedacht und wahrgenommen werden kann.

Für Theodor W. Adorno und Max Horkheimer stellt die „Furcht vor der unerfassten, drohenden Natur“ den Auslöser für das Bemühen um Naturbeherrschung dar, das sich durch die (westliche) Zivilisationsgeschichte zieht: „Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter Natur oder der Natur unter das Selbst.“⁵³⁹ Die Vorstellung von Natur als eine dem Menschen feindliche und bedrohliche Kraft initiiert die Suche nach der Befreiung von Naturzwang und Naturgewalt. Die kontrollierende Verfügung über die Natur zur Sicherung des Überlebens setzt als Prämisse allerdings die Distanzierung von ihr voraus, die sich in dem fortschreitenden Prozess ihrer begrifflichen Durchdringung und Aneignung herausbildet.

„Die Menschen distanzieren denkend sich von der Natur, um sie so vor sich hinzustellen, wie sie zu beherrschen ist. Gleich dem Ding, dem materiellen Werkzeug, das in verschiedenen Situationen als dasselbe festgehalten wird und so die Welt als das Chaotische, Vielseitige, Disparate vom Bekannten, Einem, Identischen scheidet, ist der Begriff das ideelle Werkzeug, das in die Stelle an allen Dingen paßt, wo man sie packen kann. Denken wird denn auch illusionär, wann immer es die trennende Funktion, Distanzierung und Vergegenständlichung, verleugnen will.“⁵⁴⁰

Das begriffliche Denken erweist sich für Adorno und Horkheimer als eines der zentralsten Instrumente der Vernunft, die Natur zu erfassen und zu vereinheitlichen. Es ermöglicht die Identifikation, das Wiedererkennen und die Erkenntnis von Phänomenen der Naturwelt, die in vorbegrifflichem Denken nur als amorpher Fluss von Wahrnehmungen und Sinneseindrücken erfasst werden kann. Ermöglicht wird die begrifflich denkende Erfassung der Natur allerdings erst durch einen Prozess der Spaltung: in der Dichotomie von Subjekt und Objekt, die als getrennte Positionen aneinander ausgebildet werden. Die distanzierte Betrachtung der Natur ist also Resultat eines Modells, das dem Subjekt der Wahrnehmung die objektivierte Natur als von ihm Getrenntes entgegenstellt. Erst nachdem Subjekt und Objekt sich (im Denken) als getrennt konstituieren, wird eine vergegenständlichende und erkennende Wahrnehmung von Natur möglich.

„Die Distanz des Subjekts zum Objekt, Voraussetzung der Abstraktion, gründet in der Distanz zur Sache [...]“⁵⁴¹

In Abtrennung seiner selbst von der Natur kann sich der Mensch also von ihren Zwängen und Bedrohungen lösen, indem er sie abstrahierend und identifizierend zu erfassen sucht. Dabei unterliegt die Relation des Menschen zur Natur im Laufe dieses Distanzierungsprozesses einer folgenreichen Veränderung: von einem als unmittelbar Erlebten wird sie dem Mensch zum Erkenntnisobjekt, was die Möglichkeit zu ihrer Berechnung, Überformung und

539 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 38.

540 Ebd., S. 46.

541 Ebd., S. 19.

ökonomischen Nutzung eröffnet.⁵⁴² Diese gewandelte Naturwahrnehmung findet ihren deutlichsten und folgenreichsten Ausdruck im Entstehen der Naturwissenschaften, die die wirksamsten Strategien zur Naturaneignung und -bewältigung bereitstellen. Der Zugewinn an Naturbeherrschung wird allerdings durch eine fortschreitende Entfremdung von ihr erkauft, die das Verhältnis zu ihr um zahlreiche Wahrnehmungs- und Bedeutungsfacetten beraubt. „Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben.“⁵⁴³ In der Abgrenzung von der Natur und ihrer Umbildung zum Wissensobjekt wird allerdings erkennbar, dass sie erst durch diese Entfremdung als Reflexionsgegenstand wieder einholbar wird. Die nun als vom Menschen abgetrennt aufgefasste Natur wird nämlich als Ausgangspunkt naturphilosophischer Fragestellungen, wie sie beispielsweise die Ästhetik des 18. Jahrhunderts in der Theoretisierung des Naturschönen und des Erhabenen entfaltet hat, in kulturelle Praktiken reintegriert.⁵⁴⁴ Die Natur wird „gerade erst auf dem Hintergrunde ihres Verlustes entdeckt [...]. Die Trennung macht sie als das Andere sichtbar.“⁵⁴⁵ Als Voraussetzung für ein ästhetisch vermittelbares Erleben von Natur, für die Ausbildung eines Naturgefühls überhaupt, ist also die kulturelle Herrschaft über sie anzusehen, mittels derer sie als gefahrenfreier Raum abgesichert wird. Erst dann kann sie als Erfahrungsraum für ästhetische Anschauung und Wahrnehmung erschlossen werden.⁵⁴⁶

- 542 Als Beginn des Distanzierungsprozesses von der Natur betrachten Horkheimer und Adorno die Ausbildung von Mythen, da sich im mythischen Denken bereits Programm und Methode des aufklärerischen Denkens antizipiert findet: der Versuch, die Furcht vor den Naturphänomenen durch Rationalisierung zu überwinden, die Bemühung, sich die Naturwelt zu erklären und sie damit begreiflich werden zu lassen. Die Autoren fassen den Aufklärungsbegriff also sehr weit und kennzeichnen ihn als ein instrumentelles Verhältnis zur Natur. Sie beziehen den Begriff damit also nicht auf die historische Epoche und philosophische Bewegung, die man gewöhnlich mit ihm verbindet. Im Gegensatz zu dieser Auffassung steht die Ansicht, die Aufkündigung des unmittelbaren Zusammenhangs mit der Natur und die Ablösung von ihr mit dem Ziel ihrer Beherrschung sei mit dem sich im 17. Jahrhundert ausbildenden, neuen Verhältnis zur Natur anzusetzen, das in höfischer Kultur, aufkommender Städtekultur, Gartenbaukunst und vor allem in den sich ausbildenden Naturwissenschaften erkennbar wird. Hartmut Böhme, Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft*, S. 27-50; D. G. Charlton: *New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History 1750–1800*.
- 543 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 15.
- 544 D. G. Charlton: *New Images of the Natural in France. A Study in European Cultural History 1750–1800*, bes. S. 18-65.
- 545 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft*, S. 30.
- 546 Wie bereits in Kapitel I diskutiert, ist es genau dieses wechselseitige Bezugsverhältnis – Distanzierung von der Natur durch rationalistische Erfassung einerseits und Reflexion über das Natürliche in Theorie und Kunst andererseits –, das den kulturhistorischen Hintergrund für die Genese der Schwarzen Romantik und der Gothic Novel bildet. Ihre düsteren und schauerlichen Naturbilder stehen im engen Zusammenhang zu der kunsttheoretischen Konzeption des Begriffs des Erhabenen, der sich auf das Gewaltige, Maßlose, Schreckenerregende und Chaotische in der Natur, wie beispielsweise Stürme, Unwetter und Erdbeben bezieht, sowie auch auf das durch diese Phänomene evozierte Gefühl, welches sich angesichts des Schrecklichen in der Natur als ambivalentes darstellt: „Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen

IV.5.2. Der Körper als Sitz der „inneren Natur“ des Menschen

Das Verhältnis des Menschen zur Natur zeichnet sich also einerseits durch eine fortschreitende Abspaltung aus, andererseits durch die Errichtung einer Demarkationslinie zwischen dem Subjekt der Naturbetrachtung und der Natur als ihrem Objekt, die die Ausbildung von Herrschaft über die Natur überhaupt bedingt. Nun impliziert die Naturbeherrschung nach Horkheimer und Adorno ein weiteres Moment: die Beherrschung der inneren oder eigenen Natur des Menschen durch ihn selbst. Mit der Entzweiung von der Natur vollzieht der Mensch eine Abspaltung von der eigenen Natur gleichsam automatisch mit, die dem Verhältnis zur äußeren Natur entsprechend in neuartiger Form wahrgenommen und konfiguriert wird. Dieser These folgend entspräche die Herrschaft des Subjekts über seine eigene, innere Natur der Hegemonialstellung des Menschen gegenüber der äußeren Natur. In den Verfahren mittels derer Natur erfasst, begrifflich durchdrungen und beherrscht wird, manifestiert sich auch das mit der Entwicklung des neuzeitlichen Denkens gewandelte Verhältnis des Menschen zur eigenen Naturhaftigkeit. Dieser antagonistische Bezug auch zur eigenen Natur wird besonders in der Relation des Menschen zum eigenen Leib deutlich, die zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert einer radikalen Neubestimmung unterworfen wird, wie es in der höfischen Kultur, dem höfischen Tanz und Ballett, der Reit- und Fechtkunst, der Verfeinerung der Manieren und Tischsitten, der Auffassung von Diätetik sowie der Ausdifferenzierung der militärischen Exerzitien erkennbar wird.⁵⁴⁷ Am Beispiel des Wandels der Sitten in der feudalen und höfischen Gesellschaft im Übergang zur Neuzeit sowie der Transformation der kriegerisch feudalen Klasse in Höflinge und Beamte hat Norbert Elias aufgezeigt, wie sich die Formen leiblicher Verrichtungen ausdifferenzieren und die Trieb- und Affektmodulation des Einzelnen durch fortwährende Selbstkontrolle immer beständiger und stabiler wird. Dies manifestiert sich in der Rationalisierung der menschlichen Verhaltensweisen oder in der Ausbildung von Scham- und Peinlichkeitsmarkierungen, die neue Formen der leiblichen Lebensvollzüge generieren. Beide Entwicklungen sind mit Elias als Resultat der sich verändernden sozialen Strukturen zu werten, vornehmlich als Folge einer fortschreitenden, funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft sowie der Ausbildung von Gewaltmonopolen durch die zentralisierten Staatsapparate

und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer beim Anblick himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tief beschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden usw. ergreift, *ist bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht, [...]*“ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 116 (Hervorhebung C.S.). Es lässt sich also eine Korrelation konzedieren zwischen den Abgrenzungsprozessen von der Natur und der ästhetischen Erschließung der Naturerfahrung, wie beispielsweise im Naturschönen oder im Erhabenen. Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 45-50 und das Kapitel über den Zusammenhang von Naturbeherrschung und Naturrezeption bei Christian Bege- mann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, S. 97-159.

547 Vgl. Hartmut Böhme, Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 50-70; Rudolf zur Lippe: Naturbeherrschung am Menschen, Bd. I, S. 15-32 und – ausführlich zum Thema der Körperhaltung – Georges Vigarello: The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courty Civility.

ren wie beispielsweise die des absolutistischen Hofes.⁵⁴⁸ Die Distanzierung vom eigenen Körper zeigt sich in einer Vielzahl gesellschaftlicher und kultureller Praktiken, in Verfahren der Stilisierung und Ästhetisierung der leiblichen Lebensvollzüge sowie in kulturellen Entwürfen und Konzeptionen von Körperlichkeit.⁵⁴⁹

Ab dem 17. Jahrhundert werden die leibgebundenen Handlungen des Menschen den Praktiken der Disziplinierung und Stilisierung unterworfen und somit neu konnotiert. Sie werden nun als Regungen erfahren, die die Naturhaftigkeit des Menschen anzeigen und daher mittels der Selbstkontrolle und der Affektmodulation umgeformt werden müssen. Es zeigt sich also,

„[...] daß im 18. Jahrhundert der Mensch an sich selbst Natur entdeckt, oder besser gesagt, daß er sich selbst als Natur fremd wird. Je eindeutiger sich der Mensch als Zivilisierter versteht, je eindeutiger er sich als Vernunftwesen versteht, desto ferner und unverständlicher ist ihm sein Leib als Natur.“⁵⁵⁰

In diesem Zitat wird deutlich, dass die Autoren das 18. Jahrhundert als diejenige Epoche kennzeichnen, in der der Mensch seine leibliche Verfasstheit als einen Teil der „rohen“ Natur entdeckt, die er als Vernunft- und Zivilisationswesen transzendieren kann und muss. Entscheidend an dieser Auffassung ist, dass das leibliche Gegebensein, in dem die Natur im Menschen sich offenbart, nun als ein problematischer Gegensatz zu seiner Disposition als Vernunft- und Kulturwesen erfahren und formuliert wird. Es bildet sich also ein krisenhafter Antagonismus von Natur und Kultur heraus, der als Schnittstelle zweier distinkter Bereiche in den Menschen implementiert wird. Zwar knüpft diese Auffassung durchaus an bereits bestehende Positionen an – hier sei nur der Leib-Seele-Dualismus in der Erkenntnistheorie Descartes' erwähnt – aber sie gewinnt im 18. Jahrhundert an Kontur.⁵⁵¹ Die oben aufgezeigten Verände-

548 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen.

549 Turner bezeichnet die Verfahren der kulturellen Markierung, die sich in den Körper einschreiben, als Rituale, mit denen der „natürliche“ Körper in einen kulturellen und sozialen Körper transformiert wird. Auch er geht also von einer kulturell gezogenen Demarkationslinie zwischen Natur und Gesellschaft aus, die nur anhand von Ritualen überschritten werden kann. Diese Rituale und die Verfahren, die mit ihnen einhergehen, hinterlassen in Form von Kleidung, Schmuck, Haltung und Gebärdensprache usw. Zeichen auf dem Körper, die entsprechend des historischen Kontexts stark divergieren können. Er schreibt: „Most human societies have historically defined this boundary between the human and the inhuman in terms of rituals. For the sake of argument, these rituals may be classified as rituals of inclusion and rituals of exclusion [...]. In traditional societies, the fact of birth is not an immediate guarantee of social membership; one has to be transferred from nature to culture by rituals of social inclusion. [...] These rituals of inclusion involve *cultural work upon the body* and their effect is to transform the natural body into a social entity with rights and status.“ Bryan S. Turner: *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, S. 197 (Hervorhebung C.S.).

550 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft*, S. 50.

551 Die Auffassung, dass der Leib-Seele-Dualismus bei Descartes die zentrale Voraussetzung für die Abtrennung des modernen Bewusstseins von der Körperlichkeit bildet, vertritt Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies. Toward a Corpo-*

rungen der Lebensformen und die sukzessive Ästhetisierung und Stilisierung der alltäglichen Lebensvollzüge zunächst in der höfischen, aber auch in der bürgerlichen Kultur legt von dem vollzogenen Wandel ein eloquentes Zeugnis ab.

Zugrunde liegt der als antagonistische Spaltung aufgefassten Relation von Natur und Kultur ein Entwicklungsprozess, den Horkheimer und Adorno im aufklärerischen Denken⁵⁵², also dem rationalisierenden und begrifflichen Denken, in welchem sich ja die Befreiung von den Naturzwängen erst vollzieht, überhaupt begründet sehen. Es ist bereits erläutert worden, dass Horkheimer und Adorno in dem begrifflichen und zweckgerichteten Denken das eigentliche Instrument der Emanzipation des Menschen von der Natur sehen: Der Mensch erfährt die letztere zunächst nur als einen fließenden Wahrnehmungsstrom, das begriffliche Denken ermöglicht durch Identifizierung des einzelnen Phänomens oder Gegenstandes mit dem Begriff und durch die Abstraktion vom einzeln gegebenen Phänomen eine Art Fixierung eben dieses Wahrnehmungsstroms. Die allmähliche Ausbildung des begrifflichen Abstraktionsvermögens konvergiert, und dies stellt nun das zweite Moment in der Ausbildung der Mensch-Natur-Relation dar, mit einem Prozess der Identitätsbildung.⁵⁵³ Die Konstituierung einer festen Identität des Selbst bildet nach Horkheimer und Adorno die Bedingung und gleichzeitig die Folge der rationalistischen Erschließung der Natur; sie bildet sich korrespondierend zur begrifflichen Fixierung der amorphen Naturerscheinungen aus. Einerseits nämlich „verfestigt“ sich die ungeordnete Phänomenwelt der äußeren Natur durch die Genese der identifizierenden Begriffe, andererseits wird in diesem Prozess auch das Selbst des Menschen konsistent: Es konstituiert sich das Subjekt eben jener Begriffsbildung und -gebung, jener distanzierenden, wiedererkennenden, abstrahierenden Beobachtungsinstanz. Subjektkonstitution vollzieht sich nach Horkheimer und Adorno also in Interdependenz zur Ausbildung des begrifflichen Denkens aus der Notwendigkeit der Überwindung des Naturzwangs. Als einen für den Antagonismus von Natur und Kultur wesentlichen Aspekt heben Horkheimer und Adorno nun die problematische Konsequenz dieser Subjektkonstruktion hervor: Die Bedingung, unter der sich das Subjekt als Identisches (selbst)erhalten kann, ist die des permanenten Selbstzusammenhalts durch Selbstverleugnung, das heißt durch die Verleugnung der Naturhaftigkeit des Menschen. Denn wenn auch die Vielfältigkeit der Naturerscheinungen durch Benennung und Identifizierung systematisiert und

real Feminism. Sie weist in verschiedenen Positionen der aktuellen Körperdebatte einen Rekurs auf den cartesianischen Dualismus nach. Auch die traditionelle Anordnung des Wissens in die unterschiedenen Felder der Natur- und Geisteswissenschaften spiegele und perpetuiere diese Dichotomisierung.

- 552 Wie bereits erwähnt, ist bei Horkheimer und Adorno damit keineswegs nur das Denken des 18. Jahrhunderts gemeint. Aufklärung bezieht sich bei ihnen vielmehr auf jedes instrumentelle Verhältnis zur Natur, das auf ihre Beherrschung und Kalkulierbarkeit abzielt. Eine solche Relation des Menschen zur Natur ist in der Tat nicht ausschließlich im 18. Jahrhundert auszumachen. Der Prozess der fortschreitenden Naturaneignung, Naturbeherrschung und letztlich auch der Naturzerstörung setzt vielmehr bereits in der frühen Neuzeit ein und reicht bis in die Gegenwart hinein.
- 553 Die Konzeption von Identitätsbildung und Subjektkonstitution öffnet ein weites Themenfeld mit vielen, teilweise ungelösten Problemen. Diese können an dieser Stelle allerdings nicht diskutiert werden.

geordnet wird, steht auf der Kehrseite dieser Veränderung der Wahrnehmungsform der Verlust ihrer Erscheinungsmannigfaltigkeit. Dadurch, dass die Vielfältigkeit des Erscheinungsreichtums der Natur in der begrifflichen Benennung vereinheitlicht und vereinfacht wird, fällt sie, so Horkheimer und Adorno, unter die Herrschaft der allgemeinen Begriffe, die vom Vielfältigen und Nichtidentischen abstrahieren. Parallel dazu wird auch im Zuge der Subjektconstitution das Nichtidentische und Vielfältige unterdrückt, um den langen und mühevollen Prozess der Selbstfindung des Subjekts als Entität zu ermöglichen.

„Das Subjekt schafft die Welt außer ihm noch einmal aus den Spuren, die sie in seinen Sinnen zurückläßt: die Einheit des Dinges in seinen mannigfaltigen Eigenschaften und Zuständen; und es konstituiert damit rückwirkend das Ich, indem es nicht bloß den äußeren sondern auch den von diesen allmählich sich sondernden inneren Eindrücken synthetische Einheit zu verleihen hat.“⁵⁵⁴

Horkheimer und Adorno stellen nicht in Frage, dass eben dieser Prozess der Selbstfindung durch Abtrennung und Distanzierung von den Naturzusammenhängen die Prämisse von Erkenntnis, Emanzipation und somit Freiheit (eben von den Naturzwängen) des Individuums bildet, als einen seiner problematischsten Aspekte heben sie jedoch die antagonistische Gegenüberstellung von Mensch und Natur hervor, die mit ihm untrennbar verbunden scheint. Die Herrschaft über die innere Natur des Menschen, gleichzeitig Folge und Bedingung der menschlichen Selbsterhaltung und mit der Naturherrschaft selbst einhergehend, korrespondiert mit einem permanenten Bemühen, dasjenige zu modulieren, zu kanalisieren und zu transformieren, was nun als Ausdruck von Naturhaftigkeit, also als Ausdruck von Naturtrieb und Naturbedürfnis, erfahren wird. Die Konsequenz wird als ein stetig ausgeübter Selbstzwang erfahren, der die Bedrohung durch die Naturgewalten, aber auch ihre Verlockungen zu überwinden versucht. Zudem sieht sich das Subjekt gezwungen, den Prozess der Selbsterhaltung, also die Zusammenhaltung des Ich als Identisches und Konsistentes, endlos zu perpetuieren, da es sonst unter dem Ansturm der Naturhaftigkeit wieder in ein amorphes, vielgestaltiges und unbegrenztes Sein zu zerfallen droht.

„Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter der Menschen erschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit seiner Erhaltung gepaart.“⁵⁵⁵

IV.5.3. Die Konzeption des Tieres

Die westliche (Denk)Tradition erfährt und formuliert ihr Verhältnis zur Natur also in der unvermittelbaren Dichotomie von Natur und Kultur, als Spaltung und Gegensatz zweier verschiedener Momente. Als Folge dieser Auffassung

554 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 58.

555 Ebd., S. 40.

wird Natur als das unkontrollierte, unkonturierte und bedrohliche Andere der menschlichen Zivilisation aufgefasst, über deren Gewalten, Äußerungen und Triebe eine stetige Hegemonie errichtet werden muss. In der Konstruktion eines unüberwindlichen Gegensatzes beider Momente, der Kultur und der Natur, sowie der Implementierung dieses Gegensatzes in das Subjekt erscheint die Bedingung einer Selbstwahrnehmung, die körperliche Vollzüge als Naturdeterminiertheit erlebt und benennt, sowie die Notwendigkeit postuliert, eben diese als naturhaft erfahrene Verfassung einer stetigen Regulierung zu unterziehen. Auf dem Hintergrund dieser folgenreichen Denkfigur entfaltet sich die Furcht vor dem Regress des Menschen in den Zustand unbestimmter Naturhaftigkeit, wie sie im Phantastischen und im Horror in der Figur des monströsen Tiermenschen aufscheint. Erst diese Differenzsetzung ermöglicht es, den Zusammenbruch der in sukzessiven Schritten errungenen Distanz von dem als Natur Erfahrenen als krisenhaften Atavismus vorzustellen. Da nämlich Natur und Kultur als unversöhnlicher Gegensatz gedacht wird, kann die Vorstellung eines Rückfalls in eine kreatürliche Existenz, wie sie in der Figur des Tiermenschen imaginiert wird, nur als Schreckensvision fungieren.⁵⁵⁶

„In den Märcen der Nationen kehrt die Verwandlung von Menschen in Tiere als Strafe wieder. In einen Tierleib gebannt zu sein, gilt als Verdammnis. Kindern und Völkern ist die Vorstellung solcher Metamorphosen unmittelbar verständlich und vertraut. Auch der Glaube an die Seelenwanderung in den ältesten Kulturen erkennt die Tiergestalt als Strafe und Qual. Die stumme Wildheit im Blick des Tieres zeugt von demselben Grauen, das die Menschen in solcher Verwandlung fürchten.“⁵⁵⁷

Die Existenz des Tieres bezeichnet das Ausgeliefertsein an eine unüberwindliche, biologisch gedachte Naturdeterminiertheit, die rational nicht transzendiert werden kann. Das Tier erscheint dem Mensch als Teil der Naturwelt in jener vernunft- und begriffslosen Existenz gefangen, aus der er sich durch den Prozess der Selbstfindung befreit hat und an den sich das menschliche

556 Ein weiteres Schreckensbild vom Verlust von Menschlichkeit entsteht im Bild des Wahnsinnigen und Irrsinnigen, wie es Foucault für das 17. Jahrhundert in Frankreich, aber auch in England nachweist. Der Wahnsinnige wird aufgrund seiner Verwirrung, seiner unkontrolliert tobenden Heftigkeit und seiner Vernunftlosigkeit nicht als menschliches Wesen, sondern als Tier gedacht und behandelt. Im Zustand der Unvernunft und der Gewaltsamkeit, in dem sich der Wahnsinn zeigt, spiegelt sich Wesen und Charakter des Tieres. Die Abtrennung des Wahnsinnigen von der Gesellschaft durch Internierung in Zellen, die Ställen, Käfigen und Menagerien gleichen, ist beredter Ausdruck der Auffassung vom irrsinnigen Toben als Rückfall in tierische Existenz. „Das Tier im Menschen hat keinen Hinweischarakter für ein Jenseits mehr, es ist zu seinem Wahnsinn geworden, ohne dass eine Beziehung zu etwas anderem als zu diesem selbst bestünde: sein Wahnsinn im Naturzustand. Die Animalität, die im Wahnsinn zum Ausdruck kommt, beraubt den Menschen dessen, was es an Menschlichem in ihm geben kann. [...] Für den Klassizismus ist der Wahnsinn in seinen äußersten Formen durch den ohne jeden anderen Bezug, ohne jeden anderen Rückhalt in unmittelbarer Beziehung mit seiner Animalität stehenden Menschen gegeben.“ Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S.143.

557 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 264.

Selbst zu verlieren droht, wenn es seine Identität nicht zusammenzuhalten vermag.

„Die Welt des Tieres ist begriffslos. Es ist kein Wort da, um im Fluß des Erscheinenden das Identische festzuhalten, im Wechsel der Exemplare dieselbe Gattung, in den veränderten Situationen dasselbe Ding. Wenngleich die Möglichkeit von Wiedererkennen nicht mangelt, ist Identifizierung aufs vital Vorgezeichnete beschränkt. Im Fluß findet sich nichts, das als bleibend bestimmt wäre, und doch bleibt alles ein und dasselbe, weil es kein festes Wissen ums Vergangene und keinen hellen Vorblick auf die Zukunft gibt. Das Tier hört auf den Namen und hat kein Selbst, es ist in sich eingeschlossen und doch preisgegeben, immer kommt ein neuer Zwang, keine Idee reicht über ihn hinaus.“⁵⁵⁸

Dort, wo der Mensch sich selbst als Subjekt der Naturherrschaft in Distanz zur Natur einsetzt, wird das Tier als Teil der Natur zum Objekt seiner Beobachtung und Erfassung. Selber zu einer Überwindung der Naturzwänge nicht befähigt, da seine Erscheinungswelt nicht durch abstrahierende und begriffliche Erfassung identifiziert und strukturiert ist, bleibt es ausschließlich Naturwesen, über das sich der Mensch aufgrund rationaler Verfasstheit erhebt.

Die Begründung dieser Konzeption der tierischen Existenz und des Tierischen als des Vernunftlosen, leiblich Gegebenen schlechthin, ist in der dargelegten Naturauffassung zu suchen, die die Existenzformen Mensch und Tier als grundlegend voneinander geschieden denkt: In dieser Differenzsetzung bedingt sich das Menschliche in Abgrenzung zum Tierischen/Naturhaften und umgekehrt.

„Die Idee des Menschen in der europäischen Geschichte drückt sich in der Unterscheidung vom Tier aus. Mit seiner Unvernunft beweisen sie die Menschenwürde. Mit solcher Beharrlichkeit und Einstimmigkeit ist der Gegensatz von allen Vorvordern des bürgerlichen Denkens, den alten Juden, Stoikern und Kirchenvätern, dann durchs Mittelalter und die Neuzeit hergebetet worden, daß er wie wenige Ideen zum Grundbestand der westlichen Anthropologie gehört.“⁵⁵⁹

IV.5.4. Fallbeispiel: Der Tiermensch im Spannungsfeld von Natur und Kultur in *The Company of Wolves* und *Cat People*

The Company of Wolves stellt ein weiteres Beispiel für die Genrehybridisierung im postklassischen Film dar. Einerseits greift der Film ein für den literarischen und filmischen Horror zentrales Motiv, den Werwolf, auf, andererseits ist er durchsetzt mit Elementen des Märchenhaften und rekurriert zudem auch auf Figuren bekannter Märchen. Auf der ästhetischen Ebene findet diese

558 Ebd., S. 263.

559 Ebd., S. 262. Dieses Zitat verweist auf die lange kulturelle Vorgeschichte der Konzeption des Tieres. Die Auffassung vom Tier, wie sie die westliche Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts entfaltet, ist also als eine Bündelung und Weiterentwicklung bereits bestehender Ideen und weniger als ein Novum zu sehen.

Verschmelzung ihre Entsprechung in einem Verfahren, das stark stilisierte, unwirkliche und betont artifizielle Räume entwirft, mit Kostümen und Kulissen eine Vergangenheit inszeniert, die nicht zu verorten ist und damit auf das unbestimmbare „Es war einmal vor langer Zeit“ des Märchens abzielt, gleichzeitig aber körperliche Transformationen drastisch bebildert, zahlreiche ikonographische Traditionen der Gothic Novel und der Schwarzen Romantik aufgreift und sie ins Spektakuläre überträgt.

Eine Rahmenhandlung spannt in *The Company of Wolves* das überbordende und phantastische Geschehen ein. Diese entwirft in nur fragmentarischer Weise die Situation einer Familie, die in einem großen Anwesen am Rande des Waldes lebt, wobei die jüngste Tochter, die 13-jährige Rosaleen, im Mittelpunkt dieser Skizze steht. Ein angespanntes Verhältnis zu den Eltern und der älteren, zänkischen Schwester wird nur angedeutet. Das erste Mal tritt die Figur der Rosaleen als Schlafende auf – eine bemerkenswerte Einführung für eine Hauptfigur, von deren Bedeutung noch zu sprechen sein wird. Die Kamera zeigt sie in großer Einstellung in unruhigem Schlaf in einer mit Puppen und Stofftieren überfüllten Dachkammer. In einer langsamen Kreisbewegung fährt die Kamera anschließend durch den Raum, während die ältere Schwester vor der verschlossenen Türe Rosaleen als „Pest“ beschimpft. Die Tonspur gibt das Wort leise und beschwörend gezischt und mehrfach überlagert wieder, während der Raum sich gleichzeitig verdunkelt und auf unheimliche Weise belebt: Wind bewegt Papierfetzen, die Seiten von Büchern, Vorhänge, Spielfiguren nicken mit dem Kopf. Schließlich gleitet die Kamera auf das Fenster zu, durch das ein dichter Wald in der Abenddämmerung zu sehen ist. Der Kamerablick auf den Wald, zudem gerahmt durch das Fenster, ist als Landschaftsbild romantischer Provenienz ausgestaltet und somit mit kulturellen Bedeutungen aufgeladen: Das in dunklen Blautönen gehaltene „Nachtstück“ zeigt den Wald als den Ort des Geheimnisvollen und der Ferne, als einen der Kultur entgegengesetzten Raum. In die mittlerweile dunkle und bedrohliche Musik mischt sich nun Wolfsgeheul, womit der nächtliche Wald endgültig als Gefahrenraum etabliert wird. Die folgende Einstellung versetzt den Zuschauer mitten in diesen Wald, die Kamerafahrt durch das Zimmer und die Einstellungsfolge suggerieren also eine Bewegung aus dem Haus heraus in die Landschaft, aus den bestimmbar abmessbaren der Architektur in die unbegrenzte und undefinierte Weite des Naturraums. Sie führt zugleich sukzessiv an den Ort der (Traum)Handlung heran. Zudem weisen diese Kamerafahrt und die abschließende Einstellung das nachfolgende Geschehen als Rosaleens Träume aus – eine etablierte, filmrhetorische Figur. Die folgende Szene zeigt die ältere Schwester in einem stilisierten, bedrohlichen Walddickicht, in dem sie voller Angst umherirrt, bis ein Rudel Wölfe auftaucht, die Verfolgung aufnimmt und das Mädchen schließlich einkreist und unter sich begräbt. Die kurze Sequenz fungiert einerseits als Erläuterung der familiären Beziehungen: Der phantastische und düstere Traum wird dabei als Rachephantasie lesbar und bestätigt somit die angedeuteten Spannungen zwischen den Schwestern. Gleichzeitig verbindet diese Sequenz die Rahmenhandlung mit den folgenden Episoden, wobei die Verknüpfungen vielfältig sind. Einmal ist da die wiederkehrende Figur der Schwester, sodann einige der Spielfiguren aus dem Zimmer, die belebt und ins Übergroße gesteigert, als surreale Schreckensgestalten den Wald bevölkern und schließlich auch der (dem Wolf äußerlich sehr ähnliche) Schäferhund, der bereits während des Vorspanns gezeigt wird, der in der Rahmenhandlung an Rosaleens

Türe kratzt und im Traum in einen Wolf verwandelt wiederkehrt – als sein gleich-ungleiches Pendant, das seine Domestizierung abgestreift hat. Nachdem die Schwester von den Wölfen überwältigt worden ist, kehrt der Kamerablick nochmals in das Zimmer der immer noch unruhig schlafenden Rosaleen zurück, bevor er nach einem weichen Schnitt wieder in die Traumwelt zurückversetzt wird. Die Kamera zeigt nun ein mitten im Wald liegendes, märchenhaft stilisiertes Dorf, in dem eine Beerdigung stattfindet. Eine nahe Einstellung zeigt Rosaleens Schwester als blasse, blumengeschmückte Tote im Sarg, als „schöne Leiche“, d.h. als ein in lebloser Schönheit verdinglichtes Todesbild, ein Bild also, das die physischen Konsequenzen des Todes, Desintegration und Verfall, in der kunstvollen Inszenierung des weiblichen Körpers leugnet.⁵⁶⁰ Die weibliche Figur in weißem Kleid ist unversehrt und makellos, obwohl sie, wie es die Narration will, von Wölfen zerrissen worden ist. Erst als sich der Sargdeckel über das Gesicht schiebt und dunkle Erde auf den Sarg fällt, werden Assoziationen an Verfall und Verwesung aufgerufen, besonders im Bild der großen Kröte, die auf dem Sargdeckel hockt. An der Seite des Sargs findet sich nun auch Rosaleen wieder, die sich selbst als Heldin dieser in ein historisches Kostüm gekleideten Vergangenheitswelt träumt. Der Film verwendet also die Verfahren der Spiegelung und Variation, um Rahmenhandlung und Traumwelt miteinander zu verknüpfen und um sichtbar zu machen, dass es sich in dieser Traumwelt auch um eine Art der Introspektion handelt, um eine Schau der Phantasien, Sehnsüchte und Ängste, deren Autorschaft er dem schlafenden Mädchen zuweist, die als Handlungsfigur somit verdoppelt ist. Mit diesem Konstrukt wird auch die Frage der Vermitteltheit von filmischer Narration thematisiert, die hier über zwei aneinandergekettete Instanzen operiert. Das von dieser Rahmenhandlung eingefasste nun folgende Geschehen erweist sich als eine Ansammlung von auf mehrfachen Ebenen ineinander verschachtelten (Traum)Geschichten, die keine zielgerichtete Narration mit einer kausal verketteten Ereignisabfolge darstellen, aber in denen über kleine, in sich geschlossene Episoden, durch die zentralen Figuren und wiederkehrende Motive dennoch Kontinuität erzeugt wird. Wie bereits hervorgehoben, ist es eines der Kennzeichen des postklassischen Films, sich der klassischen Erzählformeln zu entledigen und die zielgerichtete, kohärente narrative Struktur zurückzudrängen oder aufzubrechen. Beispielfhaft werden diese Tendenzen auch in *The Company of Wolves* sichtbar. Hier dient dieses Erzählverfahren besonders dazu, durch die ineinandergeschachtelten Episoden eine labyrinthische narrative Struktur zu schaffen, die das Moment des (Alp)Traumhaften im Geschehen repräsentiert. Einmal mehr zeigt sich der postklassische Horrorfilm als artifizielle und spektakuläre Phantasmagorie, die die klassische narrative Ökonomie und Struktur suspendiert, um phantastische Welten erzeugen zu können.

Wie bereits skizziert, eröffnet schon der Erzählrahmen von *The Company of Wolves* die Dichotomie von Zivilisation und Wildnis, von domestizierten und wilden Wesen. Die Gegenüberstellung von vertrautem Haus und fremdem Wald, der als bedrohlicher Handlungsraum eingeführt wird, von Haustier und gefährlicher Kreatur zieht sich in Form von Spiegelungen und Variationen durch den ganzen Film, wobei verschiedene Aspekte dieser Differenz-

560 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Die Repräsentationen des weiblichen toten Körpers werden in Kapitel VI diskutiert.

setzungen aufgerufen werden. Damit scheint der Film genau jene Dichotomisierung von Kultur und Natur zu reproduzieren, die, wie oben dargestellt, die abendländische Wahrnehmung und Verhandlung von Natur regiert. In der Tat werden viele der zahlreichen semantischen Strata, aus denen sich der Begriff Natur zusammensetzt, in *The Company of Wolves* aufgerufen, aber auch neu ausgedeutet, als Konstrukte ausgewiesen oder sogar umgekehrt. Die spannungsreiche Differenzsetzung Natur-Kultur manifestiert sich dabei vornehmlich in der Figur des Werwolfs, die der Film in sein Zentrum stellt. Dabei rekurriert *The Company of Wolves* auf eine Vielzahl der heterogenen Motive und Thematiken, die sich in der Figur des Werwolfs überschneiden und überlagern.⁵⁶¹

Zunächst einmal wird der Werwolf in *The Company of Wolves* als bedrohliches Grenzwesen thematisiert, das zwischen den binären und kulturell voneinander abgegrenzten Kategorien Zivilisation und Wildnis, menschlich und animalisch wechselt. Exemplarisch lässt sich die Bearbeitung dieser Thematik an einer der Episoden darstellen, die die Figur der Großmutter im Traum Rosaleen erzählt, eine Verdoppelung der Erzählebenen also auch hier. Die Geschichte handelt von einem umherziehenden Fremden, der in das Dorf kommt, sich dort verheiratet und niederlassen will. Gleich zu Anfang werden in diese Geschichte spannungsreiche und im Gegensatz zu einander stehende Kategorien eingeführt: das Fremde und das Vertraute, Bekannte sowie die nomadisch umherziehende Existenz, die nicht verortbar ist und die generationenübergreifende Sesshaftigkeit der Dorfbewohner. Zunächst scheint es jedoch so, als wenn der von außen in die Dorfgemeinschaft eintretende Fremdkörper durch das Ritual der Eheschließung integriert werden könnte. Als jedoch der Bräutigam in der Hochzeitsnacht vor die Tür tritt, kehrt er nicht, wie von Braut und Zuschauer erwartet, nach einigen Minuten zurück, sondern verschwindet spurlos. Der Film inszeniert die Begegnung mit der nächtlichen Natur als folgenreiches Moment des Übergangs: In dem Moment, da der Mann vor die Türe tritt, erklingt in der Ferne das Geheul der Wölfe. Die Kamera zeigt das Gesicht des Mannes mit einem zunächst lauschenden, dann unruhigen Ausdruck in halbnaher Einstellung und hell beleuchtet, wobei ein kurzer Gegenschnitt als Quelle dieses Lichtes den Vollmond ausmacht. In Phantastik und Horror initiiert häufig das Licht des Vollmonds die Metamorphose des Werwolfs. Dass die Verwandlung von Mensch zum Tier, also der Rückfall in die kreatürliche Existenz, an die Mondphasen gebunden ist, hebt das Ausgeliefertsein des Tiermenschen an die Natur hervor und bezeichnet gleichzeitig die Entmachtung eines teleologisch selbstbestimmten, menschlichen Schicksals durch die zyklischen Naturkräfte. Entsprechend dieser Implikationen vermag der Bräutigam sich folgerichtig nicht gegen den „Ruf der Natur“ zu wehren. Erst nach vielen Jahren kehrt er in einer Winternacht zu seiner ehemaligen Braut zurück, die inzwischen mit einem anderen Mann verheiratet ist. Die Kamera zeigt dabei, wie die Gestalt aus dem Dunkel des Waldes tritt und durch das Fenster in die erleuchtete Hütte blickt, wo sich das Familienleben abspielt – eine viel verwendete ästhetische Chiffre für die Sehnsucht des Umherziehenden, ortlos Entwurzelten nach Zugehörigkeit,

561 Zum Motiv des Werwolfs in Legende, Märchen und Literatur vgl. Keith Roberts: Kleine Kulturgeschichte des Werwolfs; Claire Russell, W.M.S. Russell: *The Social Biology of Werewolves*; Charlotte Otten (Hg.): *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*.

Sesshaftigkeit, Gemeinschaft. Die langen Haare und das verwilderte Äußere markieren dabei den Grad seiner Entfernung von menschlichem Zusammenleben, verweisen auf den Verlust zivilisierter Lebensvollzüge. Als er schließlich in die Hütte tritt und von der verschreckten Frau Nahrung fordert, ist damit auch ein weiteres wesentliches Merkmal der tierischen Existenz bezeichnet: Sie wird bestimmt vom stets wiederkehrenden Fresstrieb. In der sich anschließenden Transformationsszene verlässt der Film die Ebene der märchenhaft stilisierten Inszenierung und zeigt in drastischem Gestus und in nachdrücklicher Ausführlichkeit die qualvolle Verwandlung von Mensch zum Tier. Der Tiermensch reißt sich die Gesichtshaut ab und zeigt sich, seiner identitätsstiftenden Hülle beraubt, als gesichtsloser *écorché*, als gestaltloses, nicht mehr erkennbares Grenzwesen.⁵⁶² Sukzessiv erhält er durch die Verwandlung allerdings immer mehr tierische Attribute: der Kiefer verlängert sich, Fangzähne schieben sich hervor, das Rückrat krümmt sich usf. Damit stellt der Film die qualvolle Metamorphose als ganz und gar physisches Spektakel zur Schau. Der sich transformierende Körper wird hier in der überwältigenden Materialität von roh-blutiger Fleischlichkeit inszeniert. Damit wird einerseits abermals darauf verwiesen, wie machtlos der Tiermensch der immer wiederkehrenden Verwandlung und Regression unterworfen ist. Durch die gewaltsamen Mutationen und Verkrümmungen wird zudem die Differenz von menschlicher und animalischer Körperlichkeit aufgezeigt, deren „widernatürliche“ Fusion nur als monströses und grauenerregendes Geschehen sichtbar und begreifbar werden kann. Gleichzeitig wird in dieser Szene Körperlichkeit zum – wenn auch grausigen – Spektakel, dessen effektvolle Inszenierung, wie bereits dargestellt, zu den Hauptanliegen des postklassischen Horrorfilms gehört.

Die Episode versammelt damit eine Vielzahl von Motiven im Zusammenhang mit dem Tiermenschen, die im Folgenden variiert und ausformuliert werden. Immer wieder thematisiert der Film die Existenz des Werwolfs als ins Phantastische übersteigerte Schreckensvision vom Rückfall des Menschen in eine von Trieben determinierte Daseinsform. Diese wird zunächst ausschließlich negativ ausgedeutet, wie in der Sequenz, in der ein Dorfmadchen die Gäste einer aristokratischen Hochzeitsgesellschaft verflucht. Die Verwandlung der Gäste an der Tafel, die in die bis ins Artificielle gesteigerte Mode des 18. Jahrhunderts gekleidet sind, wird als ein sukzessiver Verlust von für Menschlichkeit konstitutive Verhaltensformen geschildert, die gerade im Zusammenhang mit der Nahrungsaufnahme semantisch vielfältig aufgeladen sind. Die Korrosion der Tischsitten führt bis in das Stadium, in der die Tierwesen wörtlich „vom Teller fressen“. Hinter schleifen- und rüschenbesetzten Gewändern werden plötzlich zunehmend haarige Dekolletés, unter Handschuhen Raubtierkrallen, über Spitzenkragen verzerrte Fratzen sichtbar, auf denen sich noch menschliche Züge mit bereits animalischen Merkmalen vermischen. Wenn die Wölfe nach abgeschlossener Verwandlung von den Sesseln springen, Tisch und Tafelaufbauten umreißen, ihre zeretzten Kostüme abstreifen, um schließlich in einem heulenden Rudel in den Wald zu hetzen, ist damit ein deutliches Bild von der Desintegration der menschlichen Ordnung und dem Abstreifen aller zivilisatorischen Prägung, das der Rück-

562 Die Bedeutung der Haut für die Wahrnehmung des menschlichen Körpers wird im Zusammenhang mit dem geöffneten und zerstückelten Körper noch ausführlich behandelt werden.

fall in die Existenz der Kreatur bedingt, geschaffen. Hier wird zudem nahegelegt, dass noch unter der differenziertesten zivilisatorischen Schicht, repräsentiert durch die stilisierten Kostüme und die artifiziiellen Tischsitten des 18. Jahrhunderts, die innere Natur des Menschen nur mühevoll unterdrückt und gezähmt ist. Mehr noch: Durch die Mitleidlosigkeit des Gastgebers gegenüber dem Dorfmädchen, durch die in verschiedenen Einstellungen angedeutete, nur mühsam gebändigte Gier der Gäste inszeniert *The Company of Wolves* in dieser Sequenz den Mensch als verkleidete Bestie, dessen innere Natur letztlich unbeherrschbar bleibt. Damit perpetuiert der Film die oben dargestellte Konzeption des Menschen, die gerade sein leibliches Gegebensein als Naturverhaftetheit ausweist. Folgerichtig wird diese unüberwindbare Naturhaftigkeit des Menschen im Film auch ausschließlich an physisch aufgefassten Dispositionen ablesbar: an der Triebhaftigkeit des Bräutigams, der das Dorfmädchen schwängert und eine andere heiratet, der der anderen Gäste, die sich an lüsternen Blicken zeigt, und schließlich an ihrer maßlosen Gefräßigkeit. Mit dem Abstreifen von sozial konditionierten Verhaltensweisen und der dazugehörigen Kleidung verlieren die Tierwesen also eine nur unvollständig gebliebene kulturelle Prägung und fallen in eine triebgesteuerte, vernunftlose Existenz zurück, die ihnen als innere Natur zuvor bereits gegeben war. Die Verwandlung zeigt somit die Brüchigkeit der Enkulturation an, gleichzeitig markiert sie auch die Wiederherstellung von Eindeutigkeit: Der Status der Hochzeitsgäste als affektgesteuerte Triebwesen ist polysem, er oszilliert zwischen den Bereichen des Menschlichen und des Animalischen. Nach der einmal abgeschlossenen Transformation sind sie als Wölfe dagegen ganz und gar Natur geworden.

Die vermeintliche Naturhaftigkeit des Menschen wird in *The Company of Wolves* also als Schreckensvision vom Verlust der menschlichen Zivilisation gezeichnet und als mitleidloser Fresstrieb, als Aggressivität und Verwilderung geschildert.

Auch die zweite lange Verwandlungsszene am Ende des Films repräsentiert diese Auffassung in eindeutigen Bildern. Hier ist es der mysteriöse Jäger, dem Rosaleen im Wald begegnet, der der Metamorphose in einen Wolf unterworfen wird. Zunächst verformt sich nur ein einzelnes Körperteil – die Zunge – doch bereits diese partielle Deformierung kodiert das Körperbild neu: Der Normkörper wird zu einem monströsen Körper. Parallel dazu verliert der Tiermensch die Fähigkeit zur Artikulation, anstelle der Sprache, Ausweis des menschlichen Kommunikationsvermögens, ist er nun nur noch undifferenzierter Laute fähig. Schließlich bricht die Gestalt des Wolfes aus dem Mann in einer Art monströser Geburtszene hervor. Der Kiefer und der Kopf des Tieres schieben sich schleimbedeckt aus dem Inneren des Körpers, aus dem Rachen des Mannes heraus und stellen damit die bildliche Entsprechung von der „Auffassung des Tieres im Menschen“ dar. Die Wolfsgeburt aus dem Rachen verkörpert in dieser Szene die gewaltsam hervorbrechende, innere Natur, die die Enkulturation des Menschen auslöscht.

Doch *The Company of Wolves* beschwört nicht nur die innere, sondern auch die äußere Natur als bedrohliches Element. Der Wald erscheint als finsternes, desorientierendes Dickicht, das beunruhigend nahe an das Dorf heranwuchert, in dem die Traumhandlung angesiedelt ist. Mehr noch: Die Grenzen zwischen menschlicher Zivilisation und Wildnis scheinen in *The Company of Wolves* brüchig zu werden. In Gestalt von Spinnen, die von der Decke fallen, Kröten und Mardern, die in die Häuser vordringen, und schließlich der Wöl-

fe, die in das Dorf einzufallen drohen, bricht die Natur in den Bereich des Menschlichen ein. Der Bereich außerhalb des nur unzureichend gesicherten sozialen Raumes, des Dorfes oder seiner Verbindungspfade, wird als noch bedrohlicher inszeniert. Er ist unheimlich belebt von wilden und exotischen Kreaturen, von Taranteln, Schlangen, Leguanen, Eulen, den allgegenwärtigen Wölfen und belebten Schlingpflanzen, die sich um den Menschen winden. Er erscheint als unkontrollierter und unbegreiflicher Gefahrenraum, in dem kulturell etablierte Gesetze, Normen und Identitäten auf dem Spiel stehen. In den wieder und wieder ausgesprochenen (teilweise aus Märchen übernommenen) Warnungen, Dorf oder Pfad nicht zu verlassen, wird die Vorstellung von der Natur als Gefahrenbereich fortwährend affirmiert. Die „wilden Bestien“, die, wie im Film formuliert, im Wald jenseits des gesicherten Weges lauern, bezeichnen damit nicht nur den gewaltsamen Tod, sondern markieren auch die Bedrohung von Identität und Struktur durch den Verlust von Menschlichkeit und Enkulturation. Der Moment, in dem der – mühsam – gesicherte Raum des Sozialen verlassen wird, wird in *The Company of Wolves* zu einer irreversiblen Grenzüberschreitung. Somit scheint es, als entwerfe der Film eine naturpessimistische Vision von einem feindlichen Zusammenleben zwischen Mensch und Tier und einem unüberwindbaren Antagonismus zwischen Wildnis und Zivilisation. Zudem schreibt er zunächst die Differenzsetzung von Natur und Kultur fort, die beide Kategorien als distinkte, streng voneinander geschiedene Momente denkt und diese gleichzeitig naturalisiert. Doch besonders zum Ende bricht *The Company of Wolves* diese kulturellen Konzeptionen auf und kehrt sie teilweise sogar um. So zeigt Rosaleen im Gegensatz zu den anderen Dorfbewohnern recht wenig Furcht vor den Wölfen und äußert sogar Mitleid mit den Tieren: „Poor creatures. It’s freezing cold out there, no wonder that they are howling“, sagt sie während ihrer letzten Begegnung mit dem Jäger/Wolf. Nach der Verwandlung streichelt sie das Tier, das diese Berührung friedlich zulässt. Auch in der in das Ende eingeflochtenen Geschichte von dem weiblichen Werwolf, der nachts hinkend aus dem Dorfbrunnen klettert und sich, in ein Mädchen verwandelt, bis vor die Türe des Pfarrers verirrt, wird ein gegensätzliches Bild von der Tiernatur entworfen, die hier nicht fremd und bedrohlich, sondern verletzlich, vertraut, „menschlich“ erscheint. Kurz vor dem Ende des Films sieht man auch Rosaleen in eine Wölfin verwandelt. Im Gegensatz zu ihrer Schwester erleidet sie nicht den gewaltsamen Tod durch die Wölfe, sondern erscheint selbst in tierischer Gestalt. Auf eine drastisch blutige, monströse Verwandlungsszene wird im Fall ihrer Metamorphose jedoch gänzlich verzichtet. Tiernatur und Menschenwesen scheinen in ihrer Gestalt ohne Krise und Gewaltamkeit zusammenzufinden. Als diese (Wer)Wölfin von den bewaffneten Dorfleuten entdeckt wird, zeigt sie weder Anzeichen von Aggressivität noch von bedrohlich übernatürlicher Kraft: Verschreckt springt sie durch das Fenster und flüchtet in den Wald. In diesen Sequenzen wird Natur und Naturhaftigkeit ohne den Rückgriff auf die Kategorie des Monströsen und Grauenhaften inszeniert. Allerdings: Auch hier stellt das Tier ein Gegenbild zum Menschlichen und Zivilisierten dar, das „Andere“ der Kultur.

Die zahlreichen Warnungen in Bezug auf die Werwölfe, die im Film ausgesprochen werden, variieren Motive aus Werwolflegenden und aus Märchen und spiegeln in einer weiteren Ebene auch die westliche Furcht vor dem Wolf, die bis ins 19. Jahrhundert hinein die Wahrnehmung des Tieres bestimmte, ihm Blutrünstigkeit, Grausamkeit und höchste Aggressivität zu-

schrieb. In den Geschichten von den unehelichen Kindern der Priester, die am Weihnachtstage geboren und damit zur Existenz als Werwolf bestimmt sind, der Jungen, die sich auf Händel mit dem Teufel einlassen und dabei die Salben erhalten, die die Verwandlung bewirken, der „innerlich behaarten“ Männer, die die bestialischsten Wölfe von allen darstellen, wird aber nicht nur das Konglomerat der verschiedenen Motive abgerufen, die sich im Bezug auf die Figur des Werwolfs ausgebildet haben, sie implizieren auch sexuelle Tabuisierungen und übernehmen eine – vom Film teilweise deutlich ausgestellte – sexualmoralische Funktion. Wenn Sexualität hier im Bild der reißenden Bestie aus dem Wald personifiziert wird, wie es in den Geschichten der Großmutter geschieht, wird damit auf ein kulturell etabliertes Warnbild zurückgegriffen, das die Folgen der Nichteinhaltung sozialer Normen und moralischer Gesetze als phantastische und symbolische Strafe beschreibt. Der Film rekurriert somit einerseits auf die bestehenden Vorstellungen, also auf die Versatzstücke von Legende, Märchen, Aberglaube und Phantastik, die er collagenhaft zusammenstellt, verweist aber gleichzeitig auch auf ihre allegorischen und didaktischen Bedeutungsschichten und die ihnen inhärenten, sozialen und moralischen Funktionen.

In vielen Szenen des Films wird die orale Tradierung von abergläubischen Vorstellungen und Märchen inszeniert, besonders wenn die Großmutter Rosaleen in warnendem Tonfall Werwolfgeschichten erzählt. Die Erzählungen leiten meist jeweils auch eine neue Episode in der verschachtelten narrativen Struktur des Films ein, wobei die Erzählstimme den Bruch in diegetischer Zeit und diegetischem Raum abmildert und Kontinuität erzeugt. Damit wird auch das (filmische) Erzählen schlechthin als Quelle von (hier) Schrecken, Vergnügen und Bedeutungsgebung thematisiert. Der Film verweist dabei einerseits auf den Aspekt der Vermitteltheit, der konstitutiv für ihn selbst wie auch für die in sozialen und kulturellen Zusammenhängen zirkulierenden Sinn- und Angstbilder ist, andererseits reflektiert er aber auch die Herkunft gerade von Märchen und Phantastik aus der narrativen Tradition des Geschichtenerzählens. Die Schreckensbilder von unheimlicher Natur und bedrohlichem Tiermensch gewinnen in dieser Perspektivierung eine weitere Bedeutung: Sie werden nicht nur als grauenhafte Phantasmen sichtbar, sondern es wird auch gleichzeitig explizit gemacht, dass sie immer kulturelle Konstrukte darstellen, in denen Ängste und moralische Normen verhandelt werden. Somit kann die bedrohliche (Tier)Natur in *The Company of Wolves* einerseits als Quelle des Schreckens fungieren, gleichzeitig erscheint sie als Folge der zahlreichen bedeutungsgenerierenden Überlieferungsprozesse und Erzählverfahren.

Auch *Cat People* (Paul Schrader, 1981) setzt eine innere Natur des Menschen voraus und verklammert diese nachdrücklich mit dem physischen Gegebenen des Körpers. Noch stärker als in *The Company of Wolves* fokussiert dabei *Cat People* Sexualität als den Ausdruck einer vermeintlich körperlich fundierten Naturverhaftetheit des Menschen. Die Reflexion über Erzähltraditionen und Verfahren der Vermittlung, wie sie in *The Company of Wolves* bestimmend ist, fehlt dagegen völlig. Der Film erzählt die Geschichte eines Geschwisterpaares, das eine monströse Veranlagung teilt: Beide sind Katzenmenschen, dadurch gekennzeichnet, dass sie sich nach dem Beischlaf in Raubkatzen verwandeln. Den Ursprungsmythos der Katzenmenschen erzählt der Film im Vorspann in einer phantastischen Szene, die in einem zeitlich unbestimmten Naturraum angesiedelt ist, in einer monochrom in ocker-

orange Tönen gehaltenen Sand- und Steinwüste, die keinerlei Spuren menschlicher Zivilisation aufweist. Sie repräsentiert somit den Raum vor aller menschlichen Geschichte, in dem die Natur (repräsentiert von einem einzelnen, riesigen Baum und einem Rudel schwarzer Großkatzen) immer schon ist. Natur wird hier also als eine vorkulturelle Kategorie eingeführt. Der Film beschreibt nun eine „Urszene“: Eine junge Frau wird von Angehörigen eines Naturvolkes dem Rudel Panther zum rituellen Opfer gebracht, angedeutet wird zudem, dass aus dieser Begegnung der Katzenmensch entsteht. Die Genese des Katzenmenschen liegt also in der „unreinen“ und grenzüberschreitenden Vermischung menschlicher und tierischer Natur begründet. Am Beginn der Monstrosität steht ein monströser Akt: die Hybridisierung distinkter antagonistisch sich gegenüberstehender kultureller Kategorien. Auffallend dabei ist, dass der Film in seiner Inszenierung aufwendig und nachdrücklich darauf hinweist, dass sich diese Grenzverletzung in einem vorgeschichtlichen und vorkulturellen Raum vollzieht, die Kategorien des Menschlichen und Animalischen aber bereits an dieser Stelle als binär eingeführt werden. Gerade durch diese Voraussetzung naturalisiert und essentialisiert *Cat People* die vom ihm selbst gesetzte Differenzsetzung.

Die vom Film beschriebene Monstrosität liegt wie in *The Company of Wolves* in der bedrohlichen Fusion von Menschlichem und Tierischem in der Figur des Grenzwesens begründet. Das Tierische ist, wie bereits herausgestellt, auch hier als ein dem Menschen antagonistisch gegenüberstehendes Prinzip aufgefasst, das sich in der Figur der tödlich gefährlichen Raubkatze manifestiert. Die Raubkatze erscheint und mordet allerdings nur nach sexuellen Begegnungen. Somit verschaltet das dem Film zugrunde liegende Konstrukt Trieb und Sexualität mit Animalität. Das Tier, hier der Panther, steht als Sinnbild für die unbeherrschbare und aggressiv feindliche Natur, die in Form von physisch begründeten Trieben und Aggressionen dem Menschen inhärent ist. Damit ist eine antagonistische Spaltung behauptet, die in den Menschen selbst hineinverlegt wird. *Cat People* reproduziert den Natur-Kultur-Dualismus somit nachdrücklicher als *The Company of Wolves*, der dieses Konstrukt als einen Effekt von Erzählungen und Legenden ausweist. Dabei wird diese „innere“ Natur des Menschen auch in *Cat People* ausschließlich im Körper verortet, dessen Bedürfnisse und Dispositionen innerhalb dieses Konstruktes ein vorkulturelles, unhintergebares Fundament darstellen, das den Mensch immer wieder gewaltsam einer Regression unterwirft. Trieb und Sexualität werden hier als ausschließlich physische, akulturelle und ahistorische Phänomene beschrieben und damit naturalisiert. Sie erscheinen als gewaltsam hervorbrechende und unkontrollierbare Entäußerungen und Bedürfnisse des Körpers, die die sozialisierte menschliche (Körper)Identität grundlegend verwandeln, ja gefährden. Trieb wird also gerade nicht als kulturell geformter, geleiteter und erzeugter geschildert, sondern als Ausbruch einer vom Menschen abgetrennten, „fremden“ und bedrohlichen (Natur)Kraft, die sich den Begierden und Symptomen des Körpers, eben im Zustand der Körperlichkeit zeigt. Phantastisch übersteigter, sinnhafter Ausdruck dieses gefährdenden Ausbruchs ist die vollständige Verwandlung in die Tiergestalt, in Folge derer der Mensch seine körperliche und soziale Identität verliert und zu dem schlechthin „Anderen“ wird, als welches die (Tier)Natur in der vom Film perpetuierten Dichotomisierung von Mensch und Tier aufgefasst wird. Dabei rekurriert der Film auf genau jene Differenzsetzung, die Adorno und Horkheimer, wie oben dargestellt, als Folge von kulturellen Ab-

grenzungs- und Abstraktionsprozessen beschrieben haben, und die mithin kein materielles oder eben „natürliches“ Fundament für sich beanspruchen kann.

Das Schaustück des Films ist vor allem der weibliche Körper und auch hier die Verwandlung in das Tier, die in drastischem Gestus als körperlicher und überwältigender Vorgang geschildert wird. Minutiös wird der Prozess der Metamorphose inszeniert: zunächst die ersten seismographischen Anzeichen, wie Zittern, Schwitzen und heftiger, kurzer Atem, dann die sukzessive Transformation der menschlichen Hülle in einen schleimigen und nackten Balg, die Verformung des Skelettes.⁵⁶³ Die Nase fällt ein, während die Wangen- und Kieferknochen sich hervorschieben: Sukzessiv gleichen sich die menschlichen Züge der feliden Anatomie an. Dabei ist es hier von besonderem Interesse, dass gerade die Mutation und Transformation des weiblichen Körpers in den Panther in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird, während die Verwandlungen des Bruders für den Zuschauer unsichtbar bleiben. Die kulturelle Wahrnehmung der Katze schreibt diesem Tier wesenhaft meist als weiblich konnotierte Eigenschaften zu: das Anmutige, Verspielte, Sinnliche aber auch hinterlistig Grausame. Es ist im Gegenzug ein prominentes, nahezu klischeehaftes Stereotyp, das den weiblichen Körper oder weibliche Geschlechteridentität als katzenhaft assoziiert. In der zentralen Transformationsszene ist der Aspekt des Spektakulären also dupliziert, denn den Schauwert stellen hier der weibliche *und* der monströse Körper dar. Gleichzeitig erscheint der mühevoll mutierende Körper als ekelhaft im Sinn der in Kapitel I dargestellten Erläuterungen des Begriffs. Besonders die schleimige Textur, die den Körper im Stadium der Verwandlung überzieht, wie auch der zähe Schleim, der als Residuum der Verwandlung auf dem Bett zurückbleibt, bezeichnen hier den unabgeschlossenen Prozess der Verwandlung und eine nicht fixierbare körperliche Identität. Das Grenzwesen erscheint, und dies ist für seine Wahrnehmung konstitutiv, amorph und unabgeschlossen. Monströs ist diese Ungestalt, da sie, wie oben erläutert, eine irreguläre Abweichung, eine nicht beschreibbare Differenz im System der körperlich begründeten Klassifikation der Lebewesen darstellt. Darüber hinaus ist das Monströse hier an das Ekelhafte angeschlossen, da die mutierende schleimüberzogene Gestalt ein unabgeschlossenes Werden bezeichnet, ein ungeformtes Sein vor aller (körperlichen) Identität und Individuation. Die Sequenz kulminiert in

563 Diese drastische Verwandlungsszene ist das zentrale Kriterium, anhand dessen *Cat People* mit seinem berühmten Vorgänger von Jacques Tourneur (1942) verglichen wird. Die Filmkritik fokussiert dabei die bereits in Kapitel III aufgezeigte ästhetische Unterscheidung zwischen den Verfahren des klassischen Horrorfilms, der mit Andeutungen und Suggestionen operiert und damit eine höhere Intensität des Atmosphärischen erziele, und denen des neuen Horrorfilms, die den Schrecken dagegen sichtbar zu machen suchen und als Spektakel in ihr Zentrum stellen. Auch im Fall der beiden *Cat People*-Filme wird dabei die ästhetische Qualität im Subtilen und Evokativen verortet, die adäquater Ausdruck des Unheimlichen seien. Die Sichtbarmachung des Unmöglichen – der Verwandlung des Menschen in ein Tier – wird dagegen als Skandalon und effekthaschender Gestus verurteilt. Als beispielhaft für diese Tendenz in der Filmkritik sei hier folgender Passus zitiert: „Jeder Schritt über diesen Grad der sensitiven Andeutung hinaus muss den Charakter des Traumhaften, Schwebenden zerstören.“ Johannes Beringer: *Katzenmenschen*, S. 438, s. auch Hans Gerhold: *Katzenmenschen*.

der Einstellung, die die schwarze Großkatze nach abgeschlossener Verwandlung auf dem Bett zeigt, auf dem sich ebenfalls der noch ahnungslos schlafende Mann befindet. Eine feministisch psychoanalytisch ausgerichtete Lektüre würde dieses Bild zweifellos als Visualisierung (männlicher) Ängste vor dem weiblichen Körper und der weiblichen Sexualität auffassen.

Cat People beschreibt die Geschichte einer Initiation: Die noch unberührte Schwester, deren Figur im Mittelpunkt der Handlung steht, erfährt durch den Bruder von ihrer Disposition. Dieser verkörpert die Gefahren des tiermenschlichen Daseins, d.h. einer unkontrolliert und unbeherrscht triebgesteuerten, i.e. animalischen Existenz: Er tötet als Katzenmensch mehrere seiner Geliebten. Die Schwester verweigert sich, als sie von ihrer Disposition erfährt, zunächst einer Liebesbeziehung zu einem Mann, der sie umwirbt – aus Angst, ihn zu gefährden. Die oben beschriebene Verwandlung vollzieht sich dann logisch folgerichtig nach ihrer ersten Begegnung mit diesem Mann. Statt ihn zu töten, erlegt sie jedoch zunächst nur einen Hasen, dann aber ihre Rivalin – wie es der Film will, ist das liebend Menschliche in ihr stärker als das Monströs-Tierhafte. Am Ende des Films wählt sie die Existenz als Raubkatze im Käfig eines Zoos, um nicht in Gefahr zu laufen, den geliebten Mann zu töten. *Cat People* schildert damit auch die Geschichte einer vehementen Unterdrückung von bedrohlicher und zerstörerischer Tiernatur im Menschen, die hier mit Sexualität verklammert wird. In der letzten Einstellung wird die Raubkatze/Frau als Tier hinter Gittern gezeigt, wie sie aus der Hand des ehemaligen Geliebten ein Stück Fleisch frisst. Dieses Bild lässt sich als eindeutige Paraphrase für die erfolgreiche Bändigung körperlich verankerter, unbeherrschbarer Triebe und Aggressionen lesen, die zivilisationsgeschichtlich entstandene Schichten durchbrechen und die Enkulturation des Körpers auflösen. Damit sind in das Schlussbild des Films genau jene Machtrelationen eingeschrieben, in denen die zivilisationskritischen Diskussionen den Körper eingespannt sehen und die seine Wahrnehmung und Vorstellung entscheidend regulieren. Die vermeintlich fremde, in der Perspektive Adorno und Horkheimers fremdgewordene, aber ursprünglich gegebene (Körper)Natur kann nur in Relationen von Unterdrückung und Beherrschung assimiliert werden. Eine weitere semantische Schicht lässt sich an diesem Bild aufzeigen, wenn in Betracht gezogen wird, dass besonders der weibliche Körper kulturell als ein naturverhafteter wahrgenommen wird. Die Pantherfrau im Käfig bildet in dieser Szene die Chiffre für domestizierte Weiblichkeit, für das geschlechtlich „Andere“ schlechthin, dessen Bedrohlichkeit durch Fixierung und Verortung neutralisiert werden muss, aber gleichzeitig in seiner spektakulären Attraktivität ausgestellt wird. In der Behandlung des bedrohlich Anderen, ob nun geschlechtlich oder gattungsspezifisch ausformuliert, lassen sich Parallelen zwischen *Cat People* und *The Elephant Man* ziehen. Hier wie dort avanciert es aller Bedrohlichkeit zum Trotz in dem Moment zum Ausstellungsstück, da ihm ein begrenzter und kontrollierter Raum zugewiesen werden kann, was sein beunruhigendes Potential neutralisiert. Der „Freak“ auf dem Jahrmarkt und das exotische und gefährliche Tier im Zookäfig fungieren aber nicht nur als Schaustücke, sondern auch als ausgestellte Gegenbilder, anhand derer sich der Mensch seiner körperlichen, geschlechtlichen und sozialen Identität versichern kann.

