

---

# Monströse Gestalten als das fantastische Andere: Von den Rändern der Welt ins Zentrum der bürgerlichen Gesellschaft

Florian Schumacher

---

## 1 Einleitung

Das fantastische Andere hat in den Diskursen der westlichen Zivilisation eine lange Tradition. Die Idee des ‚Anderen‘ beinhaltet zwangsläufig auch die Vorstellung des ‚Eigenen‘ (Davis/Santos 2010: X). Damit bedingen sich beide Vorstellungen offensichtlich gegenseitig. Wenn man dieses ‚Eigene‘ nun mit dem Alltäglichen und Allgemeinen oder auch mit dem Normalen und damit mit der Vernunft assoziiert, dann verweist das ‚Andere‘ auf die andere Seite der Vernunft – auf das Außergewöhnliche, das Abnormale und das Unvernünftige.

Konkret erfassen lässt sich das phantastische Andere in den imaginären Verkörperungen der Monstren. Dabei fallen einem zu allererst die fiktionalen Gestalten des klassischen Horrorgenres wie der Riesenaaffe King Kong, der Vampir Dracula, Werwölfe oder Frankensteins Monster ein. Unabhängig davon mit welcher monströsen Gestalt man sich beschäftigt, offenkundig ist, dass im Horror das Andere ein Gesicht bekommt, eine manifeste Form aufweist und damit für uns greifbar und folglich auch analysierbar wird.

Die monströsen Körper aller Arten markieren immer einen Punkt der sozialen Überschreitung – ob kulturell, politisch, technisch oder sexuell: „The monster is transgressive, too sexual, perversely erotic, a lawbreaker; and so the monster and all that it embodies must be exiled or destroyed.“ (Cohen 1996: 16) Die Zerstörung oder Unterwerfung des Monsters am Ende der Geschichte stellt die sozialen Normen wieder her. Das Abnormale ist damit gebannt und das Normale bestätigt – zumindest bis es im nächsten Schauerroman oder Horrorfilm wieder zum Leben erwacht.

Diese heute bekanntesten Monstren entstanden im 17. und 18. Jahrhundert, also während der Anfänge der bürgerlichen Gesellschaft bzw. während der Fasen des Übergangs zur bürgerlichen Gesellschaft. Die Monstren stehen deshalb in einem spezifischen Verhältnis zur Aufklärung und zur Rationalität in der bürgerlichen

Gesellschaft. In den Monstren – so die zentrale These dieses Beitrags – spiegeln sich die äußeren und inneren Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft wider. Die Ungeheuer sind häufig Verkörperungen der Außenseite oder der Unterschicht gesellschaftlicher Diskurse: „The monster polices the borders of the possible.“ (Cohen 1996: 12) Das Monster markiert also die Grenze zwischen der Sphäre des ‚wahren‘ Diskurses und dessen Überschreitung, eines diffusen Außen also.

Der Beitrag fokussiert dabei keine literaturwissenschaftliche Perspektive, welche die Interpretation künstlerischer Werke zum Ziel hat, sondern hat eine soziologische Ausrichtung, bei der Gesellschaft interpretiert werden soll. Die Beschäftigung mit den monströsen Verkörperungen des ‚Anderen‘ verweist demnach direkt auf soziale Zusammenhänge. Anders ausgedrückt könnte man sagen, dass sich Kulturen durch ihre Monstren lesen lassen. Der monströse Körper ist demzufolge reine Kultur und existiert als unsere Konstruktion und Projektion ausschließlich dazu, als Zeichen des ‚Anderen‘ gelesen zu werden (Cohen 1996: 4). Über die Gestalten des Monströsen lässt sich ein Licht auf die Diskurse über gesellschaftliche und kulturelle Ordnungen werfen, denn sie sind verkörperte Überschreitungen von Ordnungen und verweisen damit auf die andere Seite sozialer Normen.

Dieses Verhältnis von monströsen Gestalten und gesellschaftlichen bzw. kulturellen Ordnungen soll in diesem Beitrag analysiert werden. Im ersten Abschnitt werden die Monstren an den Rändern der Welt im Schema des klassischen Abenteuerromans betrachtet. Dabei sind menschliche Gesellschaft und ‚wilde‘ Natur klar voneinander getrennte Sphären. Monströse Gestalten tauchen in weiter Entfernung von der menschlichen Zivilisation in noch nicht erforschten Weltreligionen oder wie in der Science Fiction sogar auf fremden Planeten auf. In darauffolgenden zweiten Abschnitt wird gezeigt, wie sich dies ab dem 17. und 18. Jahrhunderts in den Genres des Schauerromans und des fantastischen Horrors ändert. Nun erscheinen die monströsen Gestalten plötzlich inmitten der bürgerlichen Gesellschaft. Der dritte Abschnitt zeigt anhand theoretischer Konzepte von Norbert Elias und Pierre Bourdieu, inwiefern das Auftauchen der Monstren auch auf soziale Differenzen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft bezogen werden kann. Im darauffolgenden vierten Abschnitt wird argumentiert, dass die Monstren des Horrorgenres als ästhetische Rebellion gegen die Normen der bürgerlichen Gesellschaft interpretiert werden können, bevor in einem Schlussteil die Ergebnisse kurz zusammengefasst werden.

## 2 Die Monstren an den Rändern der Welt

Die klassischen Monstren der Aufklärung tauchen vor allem im Genre des Abenteuerromans auf, aus dem sich im später im 19. Jahrhundert auch die Science Fiction entwickelte. Diese beiden Genres stehen von Anfang an in enger Verbindung mit dem Konzept der Aufklärung, denn sie beinhalten wesentlich den Versuch einer Entdeckung, Erforschung und damit Überwindung alles natürlichen Unbekannten (Asma 2011: 164ff.). Zentrales Moment ist dabei eine Entdeckungsreise oder Expedition an die Ränder der Welt. Auf dieser anderen Seite, die zugleich die Außenseite der rationalen und geordneten westlichen Gesellschaft, also das Jenseits der Vernunft, präsentiert, befinden sich die Monstren, die scheinbar nur darauf zu warten scheinen, vom männlichen, weißen Abenteurer entdeckt, katalogisiert und damit als unbekannte Naturphänomene überwunden zu werden. Dabei soll das Geheimnisvolle und Unerklärte aus der Welt geschafft werden, damit der Mensch seiner selbst gewiss und nach klaren Grundsätzen der Vernunft frei sein kann. Forscher, Philosophen und Literaten machten sich zur Aufgabe, „der Herausforderung des Sinnlichen durch die Anwendung der Vernunft zu begegnen; profaner gesagt: der unendlich suggestiven Natur mit ihrer konjunktivischen Erzählweise die Lektion der rationalen, kapitalistischen und wissenschaftlichen Welterzählung zu erteilen“ (Seeßlen/Jung 2003: 1). Im Abenteuerroman und auch in der Science Fiction wohnt also ein tiefer Glaube an das Prinzip einer alles durchdringenden Ratio, an die historische Kraft der Vernunft, mit deren Hilfe jedes Problem gelöst werden kann. Die polymorphe Welt des Fremden an den Rändern der Welt oder später auf fernen Planeten muss der Herrschaft der Vernunft unterworfen werden:

„Die Voraussetzung dafür war die Klarheit der Welt. Es musste einmal aufgeräumt werden mit all dem Dunklen, Geheimnisvollen, Magischen, Mystischen; ein für alle Mal musste das Unerklärliche aus der Welt geschafft werden [...] Die Vernunft musste herrschen, mit solch absolutem Machtanspruch wie vordem die Könige und Götter, und so musste die Eroberung in ihrem Namen, die Forschung, zum zentralen Wunschtraum und zur einzigen völligen mythischen Befriedigung werden.“ (Seeßlen/Jung 2003: 1)

Der Abenteuerroman imaginiert demzufolge ein Szenario, in dem die Vernunft einen Kampf mit der Natur führt. Nicht nur die Dominanz menschlicher Vernunft über wilde Natur wird dabei paradigmatisch durchexerziert, sondern auch die Ablehnung jeglicher natürlicher und göttlicher Bestimmungen: Die Reise an die Ränder der Welt bis hin zum Weltraum „ist ein philosophischer Akt, in dem der Natur ihr Geheimnis entrissen und das Vakuum mit vernünftiger, menschlicher und ökonomischer Herrschaft gefüllt wird“ (Seeßlen/Jung 2003: 2). Die Unvernunft

bzw. Irrationalität, solange sie noch nicht völlig aus der Welt geschafft ist, wird an die Ränder der Welt gedrängt. Nur noch dort, wo nie zuvor ein (europäischer, weißer) Mensch gewesen ist und wo die Fackeln der Vernunft noch nicht brennen, treiben die Monstren ihr Unwesen.

Die Entdeckungen an den irrationalen Außenseiten hatten vor allem auch eine stabilisierende Funktion, denn sie dienten der Selbstvergewisserung der Ratio. Die Erfahrungen und Entdeckungen einer fremden Welt, anderer Menschen, Sitten und Gebräuche lassen den aufgeklärten Menschen keineswegs an seinem Weltbild zweifeln, sondern bereichern im Gegenteil sein Wissen und stimulieren Entdeckungssehnsucht sowie Aufklärungsmission (Asma 2011: 42f.; Burghartz 2006) Die weißen Flecken auf der Karte der bis dato unbekanntes Welt werden beschriftet, jedes Monstrum aufgespürt, beobachtet und kartographiert, bis es in der Welt der Ratio seinen Platz gefunden hat: Die Zoologie wird zur exemplarischen Wissenschaft. Der Ausnahmestatus dieser leibhaftigen Kreaturen, die Tatsache, dass es sie wirklich gibt oder (glaubwürdigen Augenzeugen- und Reiseberichten zufolge) zumindest geben soll, macht sie zur Herausforderung einer sich immer weiter ausbreitenden Aufklärung.

---

### **3 Von der Entdeckung zur Heimsuchung**

Wesentliche Veränderungen im Verhältnis von Vernunft und Natur und folglich in der Position des Monsters fallen in die Zeit um 1800, d. h. in die Epoche der bürgerlichen Aufklärung. Nach wie vor ist das Fremde eines der zentralen Themen der Zeit, jedoch tauchen beim Projekt der gänzlichen Beseitigung aller Unvernunft immer mehr Probleme auf, denn das Andere der Vernunft, so muss man erkennen, nimmt mit dem fortschreitenden Prozess der Aufklärung und der Expansion wissenschaftlicher Erkenntnisse nicht ab, sondern zu, und weist mehr und mehr Autonomien auf: Die Antworten auf Fragen schaffen weniger Klarheit als dass sie neue Fragen aufwerfen und neue wissenschaftliche Forschungen erfordern.

Diesen Zusammenhang zeigt Michel Foucault auch in seinen Analysen über den Wahnsinn (vgl. insb. Foucault 1969 [1961]). Der Wahnsinn, das absolute Gegenteil der Vernunft, wechselt in der Moderne aus dem Raum reiner Abweichung in denjenigen seiner eigenen Wahrheit, die eng mit der Wahrheit der Vernunft verbunden ist. So durchkreuzen die Befragungen der Wahnsinnigen, der Wilden, der Kinder und aller übrigen nicht Vernünftigen die Suche des Menschen nach seiner Positivität (vgl. Metz/Seeßlen 2012: 39-41):

„Der Zweifel der Aufklärung, ob die Zivilisation eine Denaturierung, eine grandiose Verzerrung und Verdeckung des Natürlichen sei, lenkt die Aufmerksamkeit der Philosophen, Anthropologen und Pädagogen auf die Kerker der Irrenhäuser, die Südseeinseln und die Kinderstuben, wo sie eine entfesselte Vernunft, einen natürlichen Gesellschaftszustand und unverfälschte Bedürfnisse zu finden hoffen. Diese stammelnden, singenden und plappernden Stimmen, die so lange Zeit unbeachtet geblieben waren, vermischen sich jetzt mit dem hoministischen Diskurs und pluralisieren die Vorstellung vom Menschen.“ (Japp zitiert nach Seeßlen/Jung 2003: 4)

Die Konfrontation mit dem Wahnsinn jedoch brachte diesen nicht zur Vernunft, sondern im Gegenteil die Idee einer absoluten Herrschaft der Ratio ins Wanken. Zwar machten sich die Abgesandten der Aufklärung auf, den Wahnsinn zu beschreiben, zu studieren und zu katalogisieren, um schließlich alle Geister gänzlich zu bannen, doch musste man schmerzlich feststellen, dass sich das Herrschaftssystem der Ratio bereits mit seiner Errichtung innerlich zu zersetzten begann, da es zu endlosen Spaltungen und Spiegelungen führte: Die Welt der Imagination, der Alpträume, der Projektionen war geboren. Bald erkannte man die Bedrohlichkeit der Situation, denn die Realitäten der Wilden und der Wahnsinnigen lässt sich mit den Mitteln der Ratio weder deuten noch ertragen. Dies spiegelt sich nirgendwo sonst deutlicher wider als in den monströsen Imaginationen des 18. und 19. Jahrhunderts.

„Der Schlaf der Vernunft gebiert die Ungeheuer“ – so die einfache, dafür umso berühmtere Formel auf einer Radierung Francisco de Goyas aus dem Jahre 1797. Im 18. Jahrhundert bricht dieses Unheimliche vor allem in Form der literarischen Gattung der Schauergeschichte des gotischen Horrors in die bürgerliche Normalität ein. Dieses von Goya veranschaulichte Modell vom Schlaf der Vernunft, der ihre andere Seite sozusagen durch Unachtsamkeit wieder zum Vorschein bringt, kann jedoch nur funktionieren, wenn wir uns sicher sind, wie das Erwachsene, das Vernünftige und Gegenwärtige überhaupt definiert ist, das sich hier eine träumerische Auszeit nimmt. Gerade das jedoch scheint offensichtlich schwierig zu sein: Immer wenn die unheimlichen Monstren wieder in der normalen bürgerlichen Gesellschaft auftreten, wenn das Fantastische ins Alltägliche einbricht, ist ein weiterer Nachweis für die Unvollkommenheiten dieses Normalen und Alltäglichen erbracht.

Das Grauenhafte und Unklare des gotischen wie auch des modernen Horrors erinnert uns daran, dass wir die Welt in ihrer Komplexität eben nicht vollständig erklären, vollständig beherrschen können. In dieser Perspektive ist der Horror das illegitime Kind der Aufklärung. Folgerichtig verdanken wir die großen Mythen des Horrorgenres, wie jenen vom Menschenbastler Victor Frankenstein und seinem Monster aus dem gleichnamigen Roman von Mary Shelley, nicht etwa einem Unwissen, sondern einem allzu rasch und allzu falsch verarbeiteten Wissen: „Horror entsteht, organisch gleichsam, wenn sich die alte Form des Mythos in den Rissen

des neuen Wissens ausbreitet.“ (Seeßlen 2006: 14) Weniger aus dem Fremden und Unerforschten an den Rändern der Welt tritt der Schrecken, sondern plötzlich aus dem Vertrauten. Alle populären, den Diskurs bestimmenden Texte der Zeit des gotischen Horrors sind keine Abenteuer- oder Reiseromane mehr: In der Konzeption des Abenteuerromans mussten die schrecklichen Monstren und wilden Ungeheuer nach einer langen fantastischen Reise am Rande der Welt aufgespürt werden; nun aber – und das ist die entscheidende Veränderung – taucht das Böse in der Mitte der Gesellschaft auf. Nicht mehr ein unbändiger Forscherdrang oder eine unerschöpfliche Abenteuerlust stehen im Vordergrund, sondern Akte der Heimsuchung (Asma 2011: 237ff.). Der Weg hat sich umgekehrt: Frankensteins Wahnsinn ist derjenige der Gesellschaft. Das Alter Ego Mr. Hyde aus Stevensons berühmter Erzählung (Stevenson 1992 [1886]) entsteht direkt aus den Deformationen des überzivilisierten Subjekts Dr. Jekyll und auch Stokers Schattenwesen Graf Dracula (Stoker 1967 [1897]) bleibt nicht auf seiner einsamen transsilvanischen Burg in der Einöde der Karpaten, sondern siedelt – und mit ihm der Schrecken – symbolisch vom archaischen Rumänien ins zivilisierte England über. Die zivilisierte Kultur selbst wird zum Ort des Unheimlichen. Darauf verweisen die Einbrüche der Monstren in die viktorianische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts in der klassischen Horrorliteratur ebenso wie etwa die Alien-Invasion-Stories der Science Fiction oder das Auftauchen psychopathischer Killer im ‚zivilisierten‘ Alltag amerikanischer Vororte und Kleinstädte in den amerikanischen Horror-Filmen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Der Soziologe Stephen Arata bezeichnet den Prozess, der sich in den spätviktorianischen Schauererzählungen, die nun nicht mehr örtlich und zeitlich deplatziert sind, sondern nunmehr inmitten der modernen Welt des zivilisierten England spielen, als Angst vor der „reverse colonisation“ (Arata 1990: 621, vgl. auch Schumacher 2008: 42-44). Die ‚reverse colonisation‘ ist die monströse Widerspiegelung der eigenen imperialen Praxis als deren Umkehrung: Kolonisierer werden kolonisiert, Ausbeuter ausgebeutet und Sieger besiegt.

Auf Schritt und Tritt begegnen die bürgerlichen ‚Helden‘ nun weniger der äußeren, sondern vielmehr ihrer eigenen inneren Natur, also sich selbst und damit symbolisch der kollektiven bedrohlichen Vergangenheit der westlichen Zivilisation, von der sie eingeholt werden. Der Protagonist der Horror- und Schauererzählungen begegnet seinen eigenen Visionen äußerst ambivalent. Er ist im Gegensatz zum abenteuerlustigen Helden des philosophischen und utopischen Reise- und Abenteuerromans nun nicht mehr Vertreter einer definitiven Weltsicht, sondern Opfer ihrer Widersprüche: Der Reisende wird zum Umhergetriebenen, zum romantischen Außenseiter, zum bedrohten Subjekt (Seeßlen/Jung 2003: 10). Diese Charakterisierung setzt sich im modernen Science Fiction-Film fort, dessen Reisen oft den

Charakter der Flucht aufweisen. Als paradigmatisch für diesen Umschlag lässt sich Bram Stokers berühmter Dracula-Roman von 1897 anführen:

„Dracula enacts the period's most important and pervasive narrative of decline, a narrative of reverse colonization. Versions of this story recur with remarkable frequency in both fiction and nonfiction texts throughout the last decades of the century. In whatever guise, this narrative expresses both fear and guilt. The fear is that what has been represented as the ‚civilised‘ world is on the point of being colonized by ‚primitive‘ forces.“ (Arata 1990: 623)

Der Angriff des dunklen Grafen auf den modernen Menschen und die moderne Zivilisation erfolgt symbolisch über eine Kolonisation der Körper. Dracula transformiert menschliche Körper in einen Zustand zwischen Leben und Tod und zerstört durch das Aussaugen des Blutes die moderne soziale Identität seiner Opfer. Seinesgleichen steht dabei noch in engem Kontakt zur wilden ursprünglichen Natur und ist nicht wie die englische Zivilisation durch den fortschreitenden Prozess der Dekadenz gefährdet. Damit steht der untote Graf für einen archaischen Rückfall in die animalischen Vorzeiten des Menschen. Die moderne Zivilisation wird im Horrorgenre mit einem bereits überwunden geglaubten früheren Naturzustand konfrontiert.

---

## 4 Innersoziale Differenzierung und Ästhetik

Durch diese Verschiebung des Ortes, an welchem die Monstren auftauchen, erscheint also eine neue Möglichkeit der Interpretation. Denn wenn die Monstren nicht mehr an den Rändern der Welt ihr Unwesen treiben, sondern in den belebten Zentren der westlichen Welt auftauchen, dann liegt ein Bezug auch zur sozialen Differenzierung innerhalb moderner Gesellschaften nahe. Das Interpretationsschema vom ‚Eigenen‘ und dem ‚Anderen‘ – so die These – lässt sich nicht nur auf den Gegensatz von aufgeklärter sozialer Sphäre und asozialer Natur beziehen, sondern auch auf soziale Gegensätze zwischen legitimen und illegitimen Gruppen innerhalb bürgerlicher Gesellschaften.

Norbert Elias betrachtet in seinen Schriften die Konkurrenzkämpfe zwischen sozialen Gruppen (so etwa die Dominanz der herrschenden Klassen über die unteren Klassen in der bürgerlichen Gesellschaft oder das Machtverhältnis zwischen der Aristokratie und dem aufstrebenden Bürgertum im 17. Jahrhundert) als Motor eines fortschreitenden Zivilisationsprozesses. Dabei stellt er eine stufenweise Verfeinerung der Verhaltensweisen fest. Dieses grundlegende Prinzip veranschaulicht er

in seiner Analyse exemplarisch anhand der „Verhöflichung des Adels“ (Elias 1969, 1997a [1939], 1997b [1939]). So beschreibt er den historischen Prozess innerhalb dessen der traditionelle kriegerische Adelsstand innerhalb des europäischen Zivilisationsprozesses nach und nach zu einem gezähmten und zivilisierten höfischen Adel transformiert (vgl. Jurt 1995: 364; dazu auch Chartier 1989). Die Entwicklung hin zur höfischen Etikette, zu welcher eine Reihe von Verhaltensnormen etwa bei Tisch oder gegenüber Frauen gehörten (vgl. Elias 1997a [1939]: 297) brachte in der Folge den zivilisierteren Courtoise-Ritter hervor, der sich durch vergleichsweise feine Verhaltensweisen auszeichnete. Die zivilisiertere Form des höfischen Adels entstand jedoch erst durch die Konkurrenz des aufstrebenden Bürgertums (vgl. Baumgart/Eichener 1991: 126-129). Denn mit dem sozialen Aufstieg der bürgerlichen Gesellschaft musste die Aristokratie um ihre soziale Position fürchten, da ihre Stellung als oberste soziale Schicht nicht mehr unangefochten war. Aus dieser gesellschaftlichen Konstellation entwickelte sich Elias zufolge die höfische Lebensweise: Die feine höfische Etikette stellte – um es mit Bourdieu auszudrücken – einen Akt der Distinktion dar. Die Aristokratie war gezwungen, sich vom ökonomisch aufsteigenden Bürgertum in kultureller Hinsicht zu distanzieren (vgl. Jurt 1995: 375f.). Durch Affektregulierung und die Entwicklung distinktiver sozialer Praktiken entwickelte die Gruppe der Aristokraten eine „feine Kultur“. Bis heute haftet der Vorstellung von zivilisiertem Verhalten (Höflichkeit, gutes Benehmen) etwas Aristokratisches an (Elias 1997a [1939]: 136).

In seinen Untersuchungen zur bürgerlichen Klassengesellschaft schreibt Pierre Bourdieu diese Differenzierung auf einer anderen Ebene fort. Der von Bourdieu beschriebene Habitus der französischen Bourgeoisie in „Die feinen Unterschiede“ besteht zu einem nicht unwesentlichen Teil aus den von Elias beschriebenen sozialen Praktiken der höfischen Etikette (vgl. Bourdieu 1982 [1979]: 132). Bei Bourdieu stellt der Lebensstil des Bürgertums mit seinen feinen und regulierten Verhaltensregeln ein Mittel dar, sich von den niederen Volksklassen zu unterscheiden. In den bürgerlichen Vorstellungen von Ästhetik und ihren Ausdrucksformen ‚hoher‘ Kultur spiegelt sich so auch eine innersoziale Distanz zu den unteren sozialen Schichten im Bereich des Kulturellen und Ästhetischen wider. Dies zeigt sich vor allem in Bourdieus Differenzierung von reinem und barbarischem Geschmack, die auf Immanuel Kant zurückgeht. Während eine Bewertung der reinen Ästhetik auf dem „interesselosen Wohlgefallen“ (Bourdieu 1982 [1979]: 24) basiert, das heißt eine Betrachtung vornimmt, die sich alleine auf den Bereich des Ästhetischen selbst bezieht, basiert die populäre Ästhetik und damit der barbarische Geschmack auf der Idee, zwischen Kunst und Leben einen Zusammenhang herzustellen. Die zentrale Differenz ist dabei diejenige zwischen Kunst und Leben, zwischen Form und Inhalt bzw. zwischen Geist und Materie. In der ‚hohen‘ bürgerlichen Kunst



kommt der Kunst ein ästhetischer Eigenwert zu, Kunst ist im Wesentlichen dann Kunst, wenn sie zur Lebenswelt in einer gewissen Distanz steht (Bourdieu 1982 [1979]: 24). Damit rückt die bürgerliche Kunst formale Experimente und geistige Diskurse in den Mittelpunkt und schließt auf der anderen Seite die physische und materielle Ebene weitgehend aus.

---

## 5 Die Ästhetik des Horrors

Um vor diesem Hintergrund die ästhetische Bedeutung der Gestalten des Horror erfassen zu können, lohnt sich ein Blick auf die Ideale der bürgerlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, deren Paradigmen sich prominent in den Ausführungen des deutschen Kunstgelehrten Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) finden. Winckelmann philosophierte nicht nur über die Verdrängung der Natur aus den Künsten, sondern hob auch den antik-apollinischen Männerkörper aus Marmor zum klassischen Stilideal empor. Die Kunsttheorie Winckelmanns vollzog damit auch eine Abkehr von der (auch körperlichen) Üppigkeit barocker Provenienz, wie sie sich paradigmatisch bei Rubens findet: „Statt des naturwüchsigen Herkules, der allegorisch das Schloss so mancher Kriegsherren schmückte, tritt nun Apoll, der griechische Gott des Maßes, der Schönheit, der Klarheit und der Künste in den Mittelpunkt des Interesses.“ (Füllmann 1999: 80f.) In seiner Beschreibung des *Apollo im Belvedere* von 1768 formuliert Winckelmann sein Schönheitsideal am eindringlichsten dort, wo er die Statue aus den Vatikanischen Sammlungen verherrlicht:

„Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. [...] Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche, ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen; denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist.“ (Winckelmann 1986 [1768]: 61)

Hoch erhaben über materielle Notdurft und Trieb wird dieser Körper zum Ideal an sich stilisiert. Er erscheint als unwirklich kühler Körper aus reinem Marmor nicht nur von Schweiß und Anstrengungen, sondern auch von Verfall und Tod gänzlich befreit. Mit dem *Apollo von Belvedere* wurde ein Bild körperlicher Harmonie entworfen, das in symbolischer Form auf eine entsprechende geistige und gesellschaftliche Harmonie verweisen soll (vgl. Füllmann 1999: 81). Die Kunst-

wissenschaftlerin Margaret Walters stellt in ihrer grundlegenden Studie „Der männliche Akt“ (1979) heraus, dass die Kunst aus der klassizistischen Periode, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsteht, Nacktheit zwar präsentiert, diese aber weitgehend ‚entkörperlicht‘ und ‚entsexualisiert‘. Der Akt wurde nur akzeptiert, wenn er so weit als nur möglich vom natürlichen nackten menschlichen Körper entfernt war: „Alle Zeichen des organischen Lebens, Adern und Sehnen, werden ängstlich ausgelöscht; in weißem Marmor erstarrt, züchtig mit moralischer Bedeutung bekleidet, wird der Akt fast tödlicher Idealität anheimgegeben.“ (Walters 1979: 170) Da sie körperlos war, erscheint diese Nacktheit als organisch tot. Der neoklassischen Idealkörper präsentierte den Menschen über den größtmöglichen Abstand zur Animalität. Der Mensch war also wesentlich dort Mensch, wo er sich vom Tier fundamental unterschied.

In der Schauerliteratur der Epoche findet sich nun das Gegenteil dieses bürgerlichen kunstwissenschaftlichen Diskurses: Hier drängen die Monstren als animalische Missgestalten und dämonische Nachtcreaturen aus dem dunklen Untergrund an die Oberfläche. In Shelleys Frankenstein-Roman von 1818 etwa beschreibt der Wissenschaftler sein Monster folgendermaßen:

„Wohl waren die Gliedmaßen in der rechten Proportion, und auch die Züge hatte ich nach dem Kanon der Schönheit gebildet. Schönheit! – Allmächtiger! Die gelbliche Haut verdeckte nur notdürftig das Spiel der Muskeln und das Pulsieren der Adern. Das Haupthaar war freilich von schimmernder Schwärze. Doch standen solche Vortrefflichkeiten im schaurigen Kontraste zu den wässrigen Augen, welche nahezu von derselben Farbe schienen wie die schmutzigweißen Höhlen, darein sie gebettet waren, sowie zu dem runzeligen Antlitz und den schwarzen, aller Modellierung entbehrenden Lippen.“ (Shelley 1970 [1818]: 71)

Hier bricht also die Hässlichkeit des Körperlichen ungebremst herein. Das Monstrum verkörpert ein elementares und leibliches, ein ausschließlich physisches Dasein: „Im Monstrum wird der Alptraum wahr, dass der Mensch seine mühsam errungene, spirituelle Überlegenheit verliert, von seiner Natürlichkeit überwältigt wird.“ (Brittnacher 1994: 197) Oder anders ausgedrückt: Die Hässlichkeit der Kreatur – etwa diejenige von Frankensteins Monster, von bestialischen Werwölfen oder blutsaugenden Vampiren – lässt exakt dasjenige wiederkehren, was im bürgerlichen Kunstdiskurs ausgeschlossen werden sollte: Natur und Körperlichkeit. An die Stelle eines edlen Idealkörpers aus Marmor ist im Subdiskurs des Horrors eine physiologische Einstellung getreten, denn „die Utopie eines von Natur gereinigten, überlegenen künstlichen Wesens ist in den Alptraum kreatürlicher Hässlichkeit umgeschlagen“ (Brittnacher 1988: 108). Dieser Versuch, die Natur aus dem Lebenszusammenhang zu exorzieren, findet sich nicht nur in der Hässlich-



<http://www.springer.com/978-3-658-01721-7>

Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse  
Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen

Dellwing, M.; Harbusch, M. (Hrsg.)

2015, VI, 375 S. 21 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-01721-7