

Aby Warburg

# PER MONSTRATA ASTRA

# Eine Annäherung

Johannes Pommeranz

Früh waren Monster als Sujet in den Begehrenshorizont der Künstler eingetreten. Sie hielten im Verlauf ihrer Jahrtausendwährenden Geschichte in nahezu allen Lebensbereichen des Menschen triumphalen Einzug. Die Erscheinungsformen von Monstern sind vielfältig, sie begegnen uns in der Ausstellung in nahezu allen Gattungen, insbesondere im Buch. Es ist der Ort, an dem alles Wunderbare sich vollziehen kann und alles Fantastische wahr wird. Nach außen rundum abgeschlossen, öffnen sich nach innen Welten fern der Wirklichkeit. Dazu sagt der französische Philosoph Michel Foucault: „Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe. Man [...] schöpft es aus der Genauigkeit des Wissens; im Dokument harret sein Reichtum. Man braucht um zu träumen nicht mehr die Augen zu schließen. Man muss lesen. [...] Nur noch das ständige Raunen der Wiederholung kann uns überliefern, was nur ein einziges Mal stattgefunden hat. Das Imaginäre konstituiert sich nicht im Gegensatz zum Realen, um es abzuleugnen oder zu kompensieren; es dehnt sich von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen aus, im Spielraum des Noch-ein-mal-Gesagten und der Kommentare; es entsteht und bildet sich heraus im Zwischenraum der Texte. Es ist ein Bibliotheksphänomen.“<sup>1</sup>

Unter den hier ausgestellten Gattungen fehlt nur die historische Fotografie. Sie ist wie kein anderes Medium der Wirklichkeit verpflichtet, die von den Bilderwelten dieser Ausstellung ausgeschlossen ist. Vielmehr richtet sich der Fokus der Präsentation auf die Fantasie. Sie gewährt eindrucksvolle Einblicke in Traumwelten und wird insofern dem Dualismus von Monstern nicht gerecht, weil sie Monstrositäten der realen Welt ausklammert, die ein eigenes Thema sind. Die ikonografisch ausgerichtete Ausstellung setzt ihren Schwer-

punkt vielmehr auf die Analyse der verschiedenen Bedeutungsebenen fantastischer Monster, weil ihre Geschichte nur dann zumindest annähernd geschrieben ist, wenn sie die emotionale Bandbreite von negativen, aber auch von positiven Gefühlen in der Begegnung mit ihnen berücksichtigt, die von Grauen bis Komik reichen. Erstaunlicherweise verlor so manche monströse Spezies ihre Schrecken bereits im Mittelalter. Immer spielten dabei die Trägermaterialien eine Rolle. Sie halten die Schrecken auf Papier fest, bannen sie auf die Leinwand oder in Stein.

## Zur Begrifflichkeit

„Monster“ als Verbildlichungen des Andersartigen leihen Ausstellung und Katalog ihren Titel. Von der äußeren Form ausgehend, werden gemeinhin – mit Ausnahme heiliger Mischwesen wie der Engel – unter dem Monsterbegriff alle möglichen Mischformen von Mensch und Tier im Sinne von „Ungeheuer“ zusammengefasst. Diese große Gruppe stellt das Gros der Exponate. Freilich verstehen die antiken Autoren unter Monstern bisweilen auch etwas ganz anderes. Für sie waren alle Arten von Missgeburten „monstra“, also Zeichen, die auf kommende zumeist schicksalshafte Ereignisse hinwiesen.<sup>2</sup> Als Prophezeihungen wurden sie deshalb gelegentlich „portenta“ (Vorzeichen) genannt.

Der weit verbreitete Glaube an „monstra“ wurde vielfach instrumentalisiert. Die Reformationspropaganda setzte für ihre Zwecke die Wunderberichte über den „Papstesel“<sup>3</sup> und das „Mönchskalb“ ein, die abergläubisch als Wunderzeichen angesehen und als apokalyptische Boten des Weltendes interpretiert wurden. Andere

mirabilia mundi wie der „Meerbischof“ hatten eher den Stellenwert eines Kuriosums. Der kunsthistorischen Auffassung von Monstern liegt die Beobachtung zugrunde, dass sich bei der künstlerischen Formgebung Bekanntes mit Bekanntem zu gänzlich Unbekanntem vereint. Möglicherweise liegt der Gestalt des „Meerbischofs“ die in Südamerika beheimatete prachtvolle Kletterpflanze „Mutisia grandiflora“ zugrunde.<sup>4</sup> Leidenschaftliche Mischungen der Künstler führten im Laufe der Jahrhunderte zu immer neuen, häufig surrealen Figurenkompositionen, die anders als die klassischen Ungeheuer aus der Antike bis heute namenlos geblieben sind.

### Aby Warburg

Monster sind für uns Menschen geradezu unverzichtbar, weil sie Ängsten eine äußere Form, ein Bild geben. Nur wenn wir mit unseren Ängsten, unseren inneren Drachen kämpfen, können wir sie besiegen – ein Gedanke, der Aby Warburg (1866–1929) zur Weiterentwicklung seines in den späten 1920er Jahren sich herauskristallisierenden Leitmotivs „Per monstra ad astra“ (durch Monster zu den Sternen) führte.<sup>5</sup> Intensiv setzte sich der große Kulturhistoriker in den letzten Jahren seines Lebens mit dem Thema auseinander. Ihn beschäftigte der Kampf mit den Monstern in uns und darüber hinaus mit dem Seelendrama von Kultur als Ganzem. Getragen von der ikonologischen Überzeugung, dass sich der Zeitgeist im Kunstwerk ausdrückt, untersuchte er die Verbindung, die Monster im Zeitenlauf mit Objekten eingingen.<sup>6</sup> Warburg zufolge hatte das Mittelalter die Götter der Antike entstellt und dämonisiert, und er sah es als eine zentrale Leistung insbesondere des Festgeschehens der Renaissance an, die griechischen Urbilder von ihren mittelalterlichen Bedeutungen wieder befreit zu haben.<sup>7</sup>

### Zur Struktur der Ausstellung

Weit davon entfernt, bettelnd am Straßenrand des Forschungsinteresses zu stehen, bietet die Beschäftigung mit Monstern Wissenschaftlern aller Disziplinen einen idealen Nährboden für kulturhistorische Thesen großen Umfangs. In freier Anlehnung an Warburgs umfassendes Theorem untersucht diese Ausstellung den bisweilen wellenförmig verlaufenden Bedeutungswandel ikonografischer Motive bis hin zu ihrer Entdämonisierung. Die Tradition des Schembartlaufs rückt dabei in den Fokus, denn im Nürnberger Festgeschehen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit wird deutlich, dass Monster durchaus Heiterkeit und Vergnügen bereiten können.

Die Exponate der Ausstellung reichen zeitlich vom strikt auf das Jenseits ausgerichtete Mittelalter bis in die Gegenwart, die dem Diesseits, dem Hier und Jetzt verhaftet ist, sie reichen von Werken ottonisch-salischer Buchmalerei wie dem Codex Aureus Epternacensis (Kat. 3.22) bis zu zeitgenössischen Video-Installationen, die mit der Arbeit „under over sideways down“ der alpinen Medienkünstler Heidrun Holzfeind (geb. 1972) und Christoph Draeger (geb. 1965) vertreten sind (Kat. 1.1).<sup>8</sup> Während der Präsentation wird der Codex Aureus viermal geblättert, immer zu großen Zierinitialen hin, die als ornamentales Vorspiel den Evangelientexten vorangehen. Aber sie sind kein reines Dekor: Die Zierinitialen haben den Charakter von Toren, die den Weg zu Gott öffnen. Genau diese Torfunktion verbindet den Codex Aureus mit „under over sideways down“. Aus annähernd 100 Filmen schnitten Holzfeind und Draeger Unterweltsszenen zusammen, die als Drei-Kanal-Installation parallel abgespielt werden. Immer blicken wir auf dreifaches Erschrecken, Schaudern und Gruseln, das die Protagonisten auf Fluren und in Kellern und Tunneln ereilt. Unsere Ängste und Hoffnungen, unser Entsetzen und unsere

Kat. 1.1 Christoph Draeger / Heidrun Holzfeind: *Under over sideways down*, 2008. Eigentum Christoph Draeger



Erleichterung haben viel mit diesem Überschreiten von Schwellen und Toren zu tun. Die Übergangszonen sind Monstern ein Zuhause.

Die Schau verfolgt in drei Sektionen insbesondere zwei Spuren, die der eher tierförmigen und menschenartigen Monster, über deren Zuordnung zur einen oder anderen Gruppe sich bisweilen trefflich streiten lässt. Beide Spuren führen aber zu einem vom Menschen begangenen Seelenweg, der von Schlaglichtern aus den Räumen des inneren Ichs her beleuchtet wird. In der dritten Sektion, der mahnende Monster ein Gesicht geben, stehen sich Himmel und Hölle bisweilen gegenüber, um ihre Verwandtschaft zu untersuchen.

### Unheimliche Tiere

Die Angst der Landbewohner vor dem Abgrund korrespondiert mit der Furcht der Seeleute vor dem Meer. Sie hat ihren mythologischen Ursprung im Alten Testament, das vor Leviathan als Schrecken der Meere mahnt (Hiob 40,25–41,26). Seitdem ist das Meer die Heimstätte für Monster schlechthin, samt der vor ihnen empfundenen Schrecken. Diesen Umstand wusste sich die Theologie schon früh zunutze zu machen. Bereits im Frühchristentum bildete sich die Metapher des Schiffs als die von Petrus errettete Kirche heraus. Dort, auf den Planken des Heils, findet der um Orientierung ringende Gläubige Zuflucht, um sicher die Gefahren seines Lebens zu umschiffen, die sich als großes Sündenmeer vor ihm auf-tun; dessen Ursprung liegt in dem schwachen, den Versuchungen der Welt nachgebenden Körper.<sup>9</sup> Es kommt nicht von ungefähr, dass im Zuge des um Befreiung von kirchlicher Dogmatik ringenden Renaissance-Humanismus, als die in den Anfängen stehenden Naturwissenschaften noch wenig getan, aber alles zu tun hatten, die Ichthyologie zur Leitwissenschaft aufstieg.

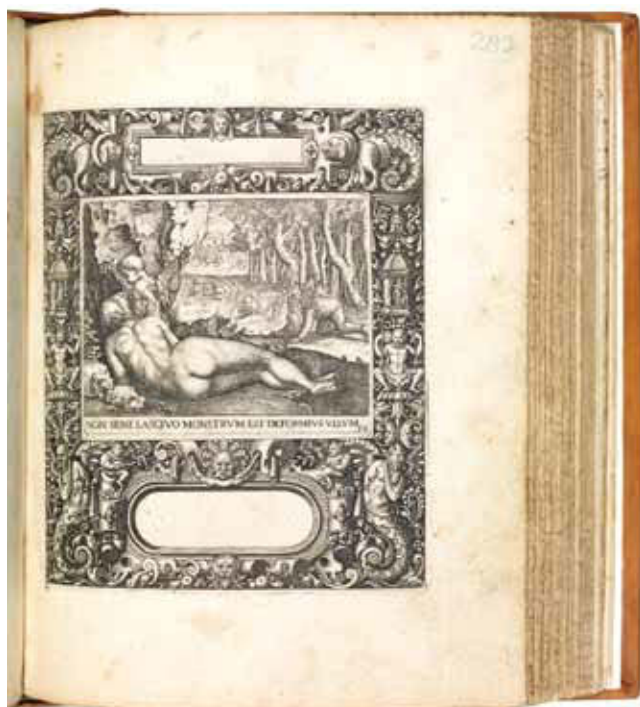
Unter den Fabeltieren zählt der Drache zu den bevorzugten dämonischen Tieren. Sagenhafte Helden und unbesiegbare Heilige aus allen Zeiten und allen Völkern kämpfen gegen sie: Herkules, Siegfried, Wigalois, die heilige Margareta, der heilige Georg und viele andere mehr. Das Motiv des Drachenkampfes ist kulturgeschichtliches Gemeingut. Im Abendland gilt der Drache gemeinhin als Personifikation des Bösen. Die Johannesoffenbarung schildert den Kampf zwischen dem Erzengel Michael und Satan, dem großen Drachen, nach dessen Niederlage der Teufel samt seinem Gefolge auf die Erde stürzt (Offb 12,7–9). Als Leviathan oder Midgardschlange windet er sich um die Erde und bildet der im Altertum verbreiteten Auffassung zufolge ihren



Kat. 2.4 Albrecht Dürer: Entführung auf dem Einhorn, 1516. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

äußersten Rand.<sup>10</sup> Doch ist er in seiner Vielgestaltigkeit nicht nur Dämon, sondern auch die „Weltschlange“ und seines scharfen Blickes wegen ein scharfsichtiger und weiser Beobachter allen menschlichen Tuns.

Ein weiteres mythologisches Wesen besaß über Jahrtausende hinweg aufgrund seiner mysteriösen Einmaligkeit eine so große Anziehungskraft wie der Drache: das Einhorn. Als Personifikation des Todes wird es monströs. Auch hier werden die Verknüpfungen, die einzelne Motive miteinander verbinden, deutlich, eröffnen sich neue Bedeutungsebenen und Zusammenhänge. Dürers Eisenradierung „Die Entführung auf dem Einhorn“ von 1516 ist ein solches Rätsel (Kat. 2.4). Der nackte Reiter mit wildgelocktem Haar ist offenbar als Wilder Mann zu verstehen,<sup>11</sup> da das wilde Einhorn der Legende nach nur ein Wilder Mann reiten kann. In diesem „erotisch hoch aufgeladenen Gewaltakt“ verkörpert das Tier das Laster der Zügellosigkeit.<sup>12</sup>



Kat. 2.12 Theodor de Bry: Turpe Senilis Amor.  
Aus *Emblemata Nobilitati...*, 1593, Nr. 13.  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

### Wundersame Menschen

Um das Besondere, aber auch Einzigartige von Monstern in Menschengestalt zu beschreiben, geht die Ausstellung insbesondere den Wilden Leuten, den Wundervölkern sowie den Vampiren und Kinderfressern exemplarisch nach.

Erstere sind vor allem ein Motiv der bildenden Kunst. Galten sie im Hochmittelalter noch als bedrohlich und bewegten sich am Rand der Zivilisation, so mutierten sie in zahlreichen Darstellungen des Spätmittelalters zu „Edelleuten“, zu Sinnbildern für Tugend und Redlichkeit, konträr zur höfischen Gesellschaft. Der derart idealisierte „edle Wilde“ lebte in der Imagination isoliert von der überhitzten Welt in seiner (Insel-)Idylle,<sup>13</sup> eine Vorstellung, die offenbar mit den drei großen Entdeckungszeitaltern in Antike, Renaissance und Aufklärung einhergeht, in denen Großregionen wie Nordeuropa, Amerika und der Pazifik neu entdeckt beziehungsweise eingehend erkundet wurden.<sup>14</sup>

Es ist offensichtlich, dass sich Hans Sachs bei seinem Gedicht „Klag der Wilden Holzleut über die untrewen Welt“ (um 1545) von Bildzeugnissen des 15. Jahrhunderts anregen ließ (Kat. 2.7). Bisweilen liehen Wilde Leute auch Heiligen ihre Gestalt. Der bekannteste Fall ist

die Legende vom hl. Johannes Chrysostomos, der sich für seinen an einer jungen Frau begangenen Mord selbst eine Buße auferlegte: Als Strafe für die durch Lüsternheit motivierte Sünde kroch er viele Jahre auf allen Vieren durch den Wald und wandelte sich zum Wilden Mann.<sup>15</sup> Stiche von Albrecht Dürer (um 1497) und Sebald Beham (1525–28) trugen entscheidend zur Verbildlichung dieses Prozesses bei.<sup>16</sup> Theodor de Bry (1561–1623) griff in seinem Emblemabuch „*Emblemata Nobilitati Et vulgo scitu Digna*“ den Beham-Stich auf und versah ihn mit einer Inschrift: „Non sene lascivo monstrum est deformus ulum“ (Nichts ist monströser als ein geiler alter Mann; Kat. 2.12). Wieder hatte das Motiv des Wilden Mannes eine neue Bedeutungsfacette hinzugewonnen.

### Kuriose Randbevölkerung

Monster des Mittelalters bewegen sich vornehmlich in Randzonen, denen deshalb in der Ausstellung besondere Aufmerksamkeit gilt. Über Jahrhunderte sollte die Hölle ein Tummelplatz für Monster sein. Sie begegnen uns aber nicht nur in der Hölle selbst, sondern insbesondere am Eingang und in der Vorhölle, deren Raum gottlos war. Das lateinische Wort „*Limbus*“ bedeutet als Beschreibung eines Zustands zwar „Vorhölle“, wörtlich übersetzt heißt es aber „Rand, Streifen“.

Seltener dagegen bevölkern Monster die Randzonen des Himmels. Aber auch für dieses Paradoxon gibt es Beispiele: In der um 1007 errichteten Basilika San Vincenzo in Galliano (Cantù) findet sich längs des Rahmens der Apsis ein Fries mit Meerwesen. Nach André Grabar und Carl Nordenfalk handelt es sich dabei um das himmlische Meer, das den antiken Kartografen zufolge den sichtbaren Himmel vom unsichtbaren Jenseits trennt.<sup>17</sup>

Die Randbevölkerung par excellence bildeten allerdings die sogenannten Wundervölker. Als *mirabilia mundi* schmückten sie Reiseberichte und Weltchroniken und sorgten daheim für ein wohliges Schaudern. In der Schedelschen Weltchronik (Kat. 2.28) ist die Randmetapher auf die Spitze getrieben: Die Wundervölker wurden in der Tradition mittelalterlicher Drollerien als Randleisten an den Blattrand gedrängt. Dass Außenbezirke ihr Zuhause sind, wird auch bei der Betrachtung von Kirchenfassaden deutlich. Das um 1130 entstandene Tympanonfeld oberhalb des mittleren Portals der Abteikirche Ste. Marie-Madeleine in Vézelay zeigt mittig Christus samt Aposteln, im trapezförmigen Feld links neben der Gloriole zwei Kynokephalen und am äußersten rechten Rand des Türsturzrieses drei Panotier.<sup>18</sup> Das Evangelium in der ganzen Welt zu verkünden, lautete



der Auftrag, den Jesus Christus seinen Aposteln mit auf den Weg gab. Im Hochmittelalter spielen bei der Verbildlichung des Missionsauftrags auch die Wundervölker eine wichtige Rolle, die in den figuralen Bildwerken des Vorhallen-Westportals der Jakobskirche in Santiago de Compostela ihre vielleicht nachhaltigste Ausprägung in hochromanischer Zeit gefunden haben. Wie den reisenden Aposteln begegnen im „Portico de la Gloria“ ankommenden Pilgern großohrige und hundsköpfige Völker. Erstere glaubte man in Skythien, letztere in Indien heimisch. Es ist Christus, der über missionierenden Aposteln und den Wundervölkern thront, und es ist augenscheinlich, dass die große Aufgabe der Mission von den Aposteln und deren Nachfolgern und somit der Kirche vollbracht wurde. Die Offenbarung Jesu Christi war an die Ränder der bekannten Welt gedrungen, der Auftrag erfüllt.

### Der Künstlertott

Monster wurden nicht nur von Gott geschaffen. Sie, die moralische und soziale Regeln überschreiten, sind außerdem Kinder der Natur und von Dämonen. Sie werden aber vor allem von Künstlern geschaffen. Der Künstler wird im Idee und Ausführung umfassenden Schöpfungsprozess Gott gleich. Erst durch den in der Ausstellung besonders präsenten Federico Zuccari (1540–1609), den Hohepriester manieristischer Kunsttheorie, erfährt der Dualismus von Inhalt und Form eine deutliche Trennung.<sup>19</sup> Zuccari, der Begründer der Accademia di S. Lucca in Rom, dem der Manierismus überaus fantastische Monster zu verdanken hat, schrieb in seiner Kunsttheorie: „Mit diesem Entwurf [disegno] sozusagen Gott imitierend und der Natur nacheifernd, kann er [der Mensch] unendlich viele Kunstwerke schaffen, die den natürlichen Dingen ähnlich sind und mit den Möglichkeiten der Malerei und der Skulptur neue Paradiese auf Erden zeigen.“<sup>20</sup> Zuccaris Freiheitsbegriff von Kunst basiert auf der festen Überzeugung, dass Gott den Menschen als Mikrokosmos nach seinem Abbild geschaffen hat und er daher ein zweiter „Gott“ ist, der mit Hilfe seines Verstandes eine neue Welt schaffen kann. Seit den Anfängen methodischer Kunstgeschichtsschreibung ist man sich dessen bewusst. Der böhmische Kunsthistoriker Max Dvořák, der die sogenannte Wiener Schule der Kunstgeschichte entscheidend prägte, fasste seine die Autonomie der Kunst betonende Weltansicht in ganz ähnliche Worte: „zu den zwei Welten, die das menschliche Fühlen und Denken im Mittelalter beherrschten, zu der Welt des begrenzten Diesseits und des ewigen

Jenseits, gesellte sich eine Dritte, die der künstlerischen Konzeption, welche ihren eigenen Gesetzen folgte, ihren Aufgaben, Ziele und Maßstäbe in sich selber fand.“<sup>21</sup>

Rund 90 Jahre später äußert sich Werner Hofmann in seinem letzten großen, „Phantasiestücke“ betitelten Werk wiederum ähnlich. Er stellt – Dvořák fest im Blick – anlässlich seiner Analyse des berühmten Schongauer Stichs „Versuchung des hl. Antonius“ (um 1470/75; Kat. 3.15) fest: „Als Geschöpfe des Künstlers Schongauer, in dem dieser den Kunstlerauftrag exemplarisch darstellt, sind die ihn quälenden Monstren bloß die Erfindungen seines subjektiven Kunstverstandes.“<sup>22</sup> Pars pro toto gilt das für alle Künstler, die die wahren Schöpfer der Monster sind und über die Zeiten blieben. Weder die Zeit fliehenden Lebens mittelalterlicher Gesellschaften mit ihrer Theologie, noch die Renaissance mit ihrer Gelehrsamkeit und nicht einmal die Frühe Neuzeit mit der Entdeckung der Naturwissenschaft konnte ihnen etwas anhaben. Überhaupt haben Monster viel mit Träumen zu tun. Albrecht Dürer (1471–1528), der Monster am laufenden Band schuf, schreibt dazu im ästhetischen Exkurs seiner 1528 erschienenen Proportionslehre: „Traumwerk wollt machen, mag Einer allerlei Creatur untereinander mischen.“<sup>23</sup>

### Bedrohte Seelen

Was Lorraine Daston und Katharine Park als zweiten Strang der paradoxografischen Tradition herausarbeiteten, nämlich dass Naturwunder religiösen Zwecken dienstbar gemacht wurden, gilt in besonderem Maße für Monster.<sup>24</sup> Künstler allerorten zeigten sie, die Türen des Verstehens öffnend, meist als bezwungen oder als zu besiegen, um die Stärke Gottes und seiner himmlischen Heerscharen bildlich zum Ausdruck zu bringen. Ihre Darstellung trägt dem Umstand Rechnung, dass Jesus Christus sich in die Brüchigkeit der menschlichen Existenz hinabgegeben hatte, um die Menschheit zu erlösen. Den irdischen Gefahren ausgesetzt, bedarf der Mensch nach christlicher Auffassung himmlischen Beistands, um seine Seele zu retten und in Gott zu ruhen. Denn die Mächte der Finsternis sind vielfältig in ihrer Gestalt.

Der ständige Kampf gegen die vielgestaltigen Mächte des Bösen war bereits in der Antike ein zentraler Bestandteil der religiösen Vorstellungswelt des Menschen. In der Geschichte der Psyche waren ihm Monster als Dämonen der Unterwelt ewige Begleiter. Ein frühes Beispiel liefert Lukan (39–65 n. Chr.), der Cäsars Aufgewühltheit in der Nacht nach der den römischen Bürgerkrieg entscheidenden Schlacht von Pharsalos wie folgt

schildert: „In jener Nacht bedrängten diesen Mann [Cäsar] alle Schwerter, die entweder Pharsalos gesehen hatte, oder die der rächende Tag sehen wird, wenn sie der Senat zieht, diesen Mann peitschten Monster der Unterwelt.“<sup>25</sup>

Kein anderer Künstler hat uns ein so eindringliches Bild von den Qualen der Seele in der Hölle hinterlassen, wie der Neapolitaner Künstler Giovanni Bernardino Azolino (1572–1645; vgl. Kat. 3.49, 3.50). Von Flammen geleckt, formiert sich die Seele des Verdammten zu einem einzigen Leidenschrei, der sich in den monströsen Teufelsfiguren unter ihm spiegelt. In seinem Blick liegt diese besondere Mischung von Angst und Schmerz – ein Ausdruck, der denjenigen eigen ist, die das Leben unendlich intensiver leben als andere.

Welcher Dämon Cäsars Seele quälte, erfahren wir nicht. Dabei hätte es mit der Hydra, der Chimära oder dem dreiköpfigen Zerberus, den Sirenen als Sinnbildern zerstörerischer Erotik, den Gorgonen, Harpyien und Kentauren eine ganze Anzahl geeigneter Dämonen in der antiken Unterwelt gegeben, die über Jahrhunderte die Fantasie der Menschen beflügeln sollten. Nicht allen gefiel das. Zwei bedeutende Stimmen erhoben sich in antiker Zeit, um sich lautstark gegen die Monsterflut ihrer schöpferischen Zeitgenossen auszusprechen: Vitruv (80/70–um 15 v.Chr.) und Horaz (65–8 v.Chr.). Im siebten seiner zehn Bücher über Architektur verurteilte der bedeutendste Architekturtheoretiker der Antike die Darstellung von Monstern als entarteten Geschmack, dem die naturgetreue Wiedergabe vorzuziehen sei: „So etwas gibt es nicht, kann es nicht geben, hat es nicht gegeben.“ Und Horaz schreibt in seiner „Ars poetica“: „Wenn ein Maler den schönen Kopf einer Frau in einem hässlichen Fischeschwanz enden lässt, kann man sich das Lachen nicht verkneifen.“<sup>26</sup>

Freilich hielt die bisweilen leidenschaftlich geübte Kritik die Erfolgsgeschichte von Monstern nie lange auf. Denn ihnen eignet eine bisweilen erstaunliche Überlebens- und Wandlungsfähigkeit, die für die Ideengeschichte von Monstermythen aussagekräftig ist. Manche Bedeutungen blieben in Antike und Mittelalter gleich. Als Zeuge dafür mag ein hochmütiger Kentaure mit rotem Mantel und dem Hinterleib eines Löwen aus dem Humilitas, der Demut gewidmeten Feld des von Giotto (1266–1337) um 1320 ausgemalten Vierungsgewölbes der Unterkirche von San Francesco in Assisi dienen, dem ein Engel den Weg verstellt.<sup>27</sup> Viele der antiken Motive wurden transformiert und führten fortan ein Eigenleben. Kerberos beispielsweise, der gemäß der griechischen Mythologie den Eingang zur Unterwelt bewacht, lebte als Verschlinger von Toten in der Literatur des Abendlands fort.

Dante, der sich in seiner *Divina Commedia* um die Ausleuchtung der Zwiellichtwinkel der Hölle so verdient gemacht hat, nahm das Motiv auf, indem er den Höllenhund mit Zähnen wie Gitterstäben am Eingang zum dritten Höllenkreis postiert (Canto VI, 23). Hier lauern drei Rachen auf die Seelen der Gefräßigen, die als Zugänge zum ewigen Tiergefängnis nur ein stetes Vorwärts, aber nie ein Zurück erlauben. Diesem Kerberosbild liegen zwei Metaphern zugrunde, die ihren Ursprung ebenfalls in der Antike haben: In dem dämonischen Höllenhund verbindet sich die Vorstellung vom Tod als vernichtenden Zahn der Zeit<sup>28</sup> mit dem Sinnbild des unersättlichen Todes als Tierrachen, als alles verschlingenden Abgrund.<sup>29</sup> Der einmal gefundene Schreckenstopos vom Hades als gierigem Tier blieb über Jahrhunderte nahezu unverändert. Zu eindrucksvoll ist das Bild des von einer erdrückenden und stummen Aura gefüllten Höllerrachens, in dem die Seelen vom ziellos züngelnden Licht des Höllenfeuers gehetzt werden. Von der Antike über das Mittelalter bis in die Neuzeit verfestigte sich das Motiv in der bildenden Kunst: Der animalische Höllerrachen wurde als Abgrund bildgewordener Entfestigung zu einem Hauptmotiv christlicher Ikonografie und Auslegung.

### Unerhörte Aufklärungen

Monster sind eine nicht enden wollende Episode menschlicher Einbildungskraft, die die Welt in Flammen setzt. Nicht nur Vordenker wie Horaz und Vitruv stemmten sich gegen überkommene Mythen. Auch rationalistisch denkende Philosophen und Theologen trugen wesentlich zur Entdämonisierung von Monstern bei. Lukrez (99/94–55/53 v.Chr.) beispielsweise stellte den Glauben an eine Unterwelt mit ihren Schrecken, ihren Martern und Qualen als töricht dar, weil eine vom Körper losgelöste Seele weder fühlen noch riechen, weder sehen oder hören und schon gar nicht schmecken könne.<sup>30</sup> Sein großes Aufräumen traf auch die Kentauren, die es nie gegeben habe, weil es keine aus zwei Naturen gebildeten Geschöpfe als Folge einer illegitimen Geschlechtsbeziehung geben könne. Ebenfalls gehören nach Lukrez Fabeltiere wie Scylla und Chimära in das Reich der Fantasie.<sup>31</sup> In das gleiche Horn stieß im Hochmittelalter der berühmte Zisterziensermönch Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153). Sein vielzitiertes Schmähbrief an den Abt von St. Thierry gipfelte in der Frage: „Aber wozu dienen in den Klöstern, vor den Augen der lesenden Brüder, jene lächerlichen Mißgeburten, eine auf wunderliche Art entstellte Schönheit und schöne Scheußlichkeit?“<sup>32</sup>

Der radikal denkende Franziskanermönch William von Ockham (1285–1349) stieß das sich unter Bernhard bereits öffnende Tor zur Moderne weit auf: Der Hauptvertreter des mittelalterlichen Nominalismus glaubte anders als viele seiner Zeitgenossen weder an Monster noch an den seelenverschlingenden Satan.

Hier wird deutlich, dass die Geschichte der Aufklärung oder besser der Aufklärungen im Sinne aufklärerischer Impulse vermutlich ähnlich lange währte wie die der Monster selbst, ja, Aufklärung und Monstermythos nahezu im Gleichschritt durch die Geschichte marschierten. Zwar hat die Rationalisierung unseres Denkens viel bewirkt, dennoch blieb das Interesse an der Hölle und der Missgestalt ungebrochen. Der schwedische Biologe Carl von Linné (1707–1778), der sich mit seinem Hauptwerk „Systema Naturae“ um das Verständnis der Natur so verdient gemacht hatte, ergänzte 1758 seine Übersicht zum Genus *Homo sapiens* um die Rasse „*Homo monstrosus*“.<sup>33</sup> Für die Wissenschaft blieb die Bezeichnung ohne Bedeutung,<sup>34</sup> Linnés Irrtum war zu offensichtlich. Die Bezeichnungen von Untergruppen des „*Homo monstrosus*“ wie „*Homo Patagonicus*“ deuten darauf hin, dass Reiseberichte oder Erzählungen von Globetrottern möglicherweise Linnés Quellen waren, jedenfalls klassifizierte er die Spezies nicht aus eigener Anschauung. Das Monströse und Wundersame übte offenbar selbst in der Zeit der Aufklärung seinen besonderen Reiz auf die Menschheit aus. Zu gerne ziehen wir das Schauerregister und geben der tief in unserem Inneren verwurzelten Sehnsucht nach dem Wundersamen nach – nunmehr allerdings vom Sofa aus.

Die nun schon lange andauernde und wohl noch ewig fort dauernde Faszination, die Monster auslösen, macht aber noch etwas anderes deutlich: Es gibt mehr als nur eine Wahrheit gemäß der Natur. Schon immer haben Künstler und Literaten die Natur als Vorbild genommen, sie verfeinert, um etwas Schöneres und Aufregenderes daraus zu machen: die poetische und allegorische Wahrheit, die sich von wirkmächtigen historischen Vorbildern speist. Monster zählen zu ebendieser allegorischen Wahrheit. Sie gilt es zu analysieren.

- 1 Flaubert/Foucault 1966, S. 222.
- 2 Vgl. Schade 1962, S. 49.
- 3 Vgl. Kat. 1.54.
- 4 Vgl. Lack/Berchtig 2009, Taf. 11, S. 126, 127.
- 5 Vgl. Stimilli 2013, S. 5.
- 6 Vgl. Didi-Huberman 2001, S. 621–645.
- 7 Siehe Zumbusch 2004, hier bes. S. 83–86.
- 8 Ausst.Kat. Dortmund 2014, S. 76, Nr. 1.8.
- 9 Vgl. Hartau 2001, bes. S. 65.
- 10 Vgl. Schade 1962, bes. S. 31.
- 11 Vgl. Ausst.Kat. Nürnberg: Dürer 2000, S. 138, Nr. 66.
- 12 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, 2001, S. 208, Nr. 83 (Rainer Schoch).
- 13 Zur Ikonografie der Wilden Leute im Spätmittelalter siehe Pouvreau 2014.
- 14 Vgl. Küchler Williams 2004, bes. S. 90, mit weiterführender Literatur.
- 15 Vgl. Friedrich 2009, S. 135–138.
- 16 Abgebildet u.a. bei Ausst.Kat. New York 1980, S. 109.
- 17 Grabar/Nordenfalk 1958, S. 42.
- 18 Vgl. Schade 1962, S. 33 und S. 145–146 sowie Abb. 4, 29 und 30.
- 19 Vgl. Pochat 1986, S. 302–305.
- 20 „Con questo disegno quasi imitando Dio & emulando la Natura potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali & con mezzo della Pittura, et della Scoltura, farci vedere in terra noui Paradisi“, zitiert nach Zuccari 1607, S. 14.
- 21 Dvořák 1918 (zitiert nach Hofmann 2010, S. 39).
- 22 Hofmann 2010, S. 38; vgl. Kat. 3.15 im vorliegenden Katalog. Ähnlich äußert sich Hofmann 2010, S. 44 bei seiner Beschreibung von Hieronymus Boschs berühmtestem Werk, dem 1503 entstandenen „Garten der Lüste“ (Madrid, Prado): „Der Maler gibt sich als ‚alter Deus‘, im wahrsten Sinne als ein anderer ‚divino artista‘, der mit dem Schöpfergott rivalisiert, indem er dessen Kreaturen und Gebilden bizarre Innovationen entgegengesetzt: Pflanzen und Tiere, wie sie selbst die Entdecker der neuen Kontinente nicht sahen.“
- 23 Zitiert nach Hofmann 2010, S. 55 und Anm. 48.
- 24 Daston/Park 2002, S. 46.
- 25 „Hunc omnes gladii, quos aut Pharsalia vidit aut ultrix visura dies stringente senatu, illa nocte premunt, hunc infera monstra flagellant“ (Lucan, *De bello civili*, 7,781–783).
- 26 Nach Hofmann 2010, S. 313, Anm. 64.
- 27 Vgl. Poeschke 2003, S. 111.
- 28 *Leti sub dentibus*, Lukrez: *De rerum natura*, 1, 852.
- 29 *Fauces Orci*, Vergil: *Aeneis*, VI, 273.
- 30 Lukrez, *De rerum natura*, 3, 625–630.
- 31 Lukrez, *De rerum natura*, 5, 864–896.
- 32 Zit. nach Bernardus Claraevallensis/Winkler 1990–1999, Bd. 2, 1992, S. 197.
- 33 Linné 1758 (1735), S. 22.
- 34 Vgl. Hoßfeld 2005, S. 58.