
Imagination, Kombination, Defiguration

Monstropoetiken des 18. Jahrhunderts

Stephan Gregory

IM 18. JAHRHUNDERT, so scheint es, haben die Monstren ihre beste Zeit schon hinter sich. Lorraine Daston und Katherine Park lassen ihr großes Buch über die *Wonders of Nature* um 1750 enden. Mit der Aufklärung habe eine »anti-marvelous aesthetic«¹ den Sieg davongetragen und die zuvor allgegenwärtigen Ungeheuer aus dem Gesichtsfeld vertrieben. Wie die Autorinnen schon in einem früheren Aufsatz bemerkt hatten, könne das Irreguläre in der klassischen Episteme nicht als ein allgemeines Modell dienen; die Bewunderung gelte nicht mehr den zweifelhaft gewordenen Kapriolen der Natur, sondern der Regelmäßigkeit ihrer Abläufe, nicht mehr den Ausnahmen, sondern dem unabänderlichen Funktionieren des Gesetzes. Im 18. Jahrhundert beschränke sich daher die Rolle der Monster darauf, »taxonomische Lücken« zu füllen; sie hätten längst aufgehört, jenen Punkt zu bilden, »an dem sich das Natürliche und das Übernatürliche, das Natürliche und das Künstliche, hohe und niedere Traditionen auf gemeinsamem Grund begegnen«.²

Dagegen will dieser Aufsatz zeigen, dass das Monster im 18. Jahrhundert, anstatt sich einfach auf die Tableaus der Naturgeschichte verteilen zu lassen, als Provokation und Stachel der Erkenntnis insistiert; dass es, während man es zum Objekt von Spezialwissenschaften macht, als ein allgemeines Denkmodell in der Philosophie, der Poetik, der Ästhetik und der politischen Kritik wieder auftaucht; und dass es, weit davon entfernt, lediglich ein spektakuläres Interesse an den Launen der Natur zu befriedigen, dazu beiträgt, das Wissen von der Welt und von der Kunst gleichsam *sub specie monstrositatis* neu zu organisieren.

¹ Lorraine Daston und Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York 1998, S. 358.

² Katharine Park und Lorraine Daston: *Unnatural Conceptions. The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*, in: *Past and Present*, No. 92 (August 1981), S. 20–54, hier S. 54.

1. Querelle des monstres

Die seit der Antike geführte Diskussion über die Entstehung der Monster lässt sich als Kampf zweier Hypothesen betrachten, die sich mit erstaunlicher Kontinuität durch alle weltanschaulichen Wandlungen hindurch erhalten haben: die Lehre der Präformation einerseits, die Theorie der zufälligen Entstehung andererseits. Zum einen findet sich die – auf Aristoteles zurückführbare – Annahme, dass in der Natur nichts ohne Grund geschieht. Das Christentum begreift Gott als selbstverständlichen Urheber jeder Hervorbringung. Die Natur, so Augustinus, ist das Werk Gottes; alles, und selbstverständlich auch die Ungeheuer, schafft er nach seinem Gefallen. Da die Monster Äußerungen des göttlichen Willens sind, erübrigen sich weitere Nachforschungen; andere Ursachen, die die göttliche Absicht durchkreuzen könnten, sind im teleologisch-providentialistischen Naturdiskurs nicht vorgesehen.

Bereits die Monstertraktate des 16. Jahrhunderts weichen jedoch von dieser strengen Linie ab. In einer merkwürdigen Vermischung übernatürlicher Gründe mit natürlichen Umständen spricht man in einem Atemzug vom Zorn Gottes, von der Größe der Gebärmutter, dem zu langen Sitzen mit überkreuzten Beinen oder dem Einfluss von Dämonen oder Teufeln.³ Unter den externen Ursachen der monströsen Geburt erfreut sich die psycho-somatische Erklärung durch die »mütterliche Einbildungskraft« besonderer Beliebtheit; sie erlaubt es, prinzipiell an der Idee einer göttlichen Vorsehung festzuhalten – und die seltenen Abweichungen einer überspannten weiblichen Phantasie zur Last zu legen. Vor allem jedoch lässt sie sich mit jener intuitiven Bild-Theorie der Vererbung in Einklang bringen, der zufolge der künftige Organismus im Ei oder im Samentierchen in Miniatur vorgezeichnet oder vorgeprägt ist. Wird das kleine Bild den Wirkungen der Imaginationskraft ausgesetzt, so kann es sich je nach Stärke des Eindrucks mehr oder weniger stark verändern.⁴ Als besonders kritisch gilt dabei der Moment der Empfängnis. Eine gerne erzählte Geschichte ist die der Königin von Äthiopien, die, weil sie sich »während der Begattung durch ihren Ehemann eine kräftige weiße Farbe vorstellte, einen weißen Sohn zur Welt brachte«.⁵

Man muss jedoch sagen, dass die Imaginationsthese, die sich als volkstümliche Erklärung bis ins 19. Jahrhundert hält, bereits im 18. Jahrhundert nicht gerade den letzten Stand der Wissenschaft bezeichnet. Einer ihrer letzten Verteidiger, ein gewisser Bablot, »ordentlicher beratender Arzt des Königs«, beklagt 1788, man

³ Vgl. Ambroise Paré: *Deux livres de chirurgie*, Paris 1573, S. 366f.

⁴ Vgl. François Jacob: *Die Logik des Lebenden. Eine Geschichte der Vererbung*, Frankfurt a. M. 2002, S. 34.

⁵ Paré: *Deux livres de chirurgie* (wie Anm. 3), S. 14.

neige neuerdings dazu, die seit dreitausend Jahren von den größten Männern vertretene Lehre von der mütterlichen Einbildungskraft als »ein lächerliches Vorurteil« zu betrachten, »hervorgebracht von der Ausschweifung der Frauen, verbreitet durch die Leichtgläubigkeit des Pöbels und beglaubigt durch die Ignoranz gewisser Ärzte«. ⁶ Im wissenschaftlichen Mainstream des 18. Jahrhunderts spielt jedenfalls die Frage der Imagination keine Rolle mehr. Der Streit verlagert sich auf anderes Terrain; er weitet sich zu einer philosophischen Grundsatzdiskussion, in der das Monster zum Prüfstein der Frage nach der Notwendigkeit oder Zufälligkeit alles Geschaffenen wird.

Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts weithin anerkannte Position ist die der Präformationisten, die sich an den Ansichten des Aristoteles und Augustinus orientieren. Der Anatom Du Verney berichtet 1706 über ein Paar am Becken zusammengewachsener Zwillinge. Dem christlichen Dogma folgend kann er nur zu der Ansicht gelangen, das monströse Paar müsse bereits im Keim als solches angelegt worden sein. Diese präformationistische Doktrin bleibt aber nicht unangefochten; sie wird seit Anfang des Jahrhunderts in den *Mémoires* der Pariser Akademie der Wissenschaften diskutiert. Die eigentliche *Querelle des monstres* entspinnt sich jedoch erst nach Du Verneys Tod zwischen dessen Schüler Jacques-Bénigne Winslow, der die präformationistische These weiterführt, und dem Anatomen Louis Lémery, der ihr eine Theorie der »causes accidentelles« gegenüberstellt. Wie könne man behaupten, fragt Lémery 1738, dass den bizarren, extravaganten und disfunktionalen Zusammensetzungen der Monster eine göttliche Absicht zugrundeliege? Wenn es einen Plan gebe, der diese »so verrückten, so fehlerhaften Erzeugnisse« hervorbringe, so müsse man ihn jedenfalls als den allerschlechtesten betrachten. ⁷

Am Beispiel eines Fötus mit zwei Köpfen und Wirbelsäulen versucht Lémery zu zeigen, dass ein solches zusammengesetztes Wesen sich auf eine zufällige mechanische Einwirkung zurückführen lasse, durch die zwei Eier miteinander verschmolzen sind. Auch Lémery teilt die Auffassung, dass im Keim »bereits der ganze, leblos scheinende Körper des kommenden Wesens realisiert« sein müsse. ⁸ An einer entscheidenden Stelle des Zeugungsprozesses lässt er jedoch den Zufall, den die Präformationisten ausschließen wollten, wirksam werden. Wenn die im Ei angelegte Vorform des künftigen Organismus unglücklich verformt wird oder mit einem anderen Körper verschmilzt, so wird aus ihr ein monströser Körper hervorgehen. Lémerys Entdeckung besteht also darin, ausgehend von einer »präformationistischen Genetik« eine »epigenetische Theorie der Monstrosität« ent-

⁶ Benjamin Bablot: *Dissertation sur le pouvoir de l'imagination des femmes enceintes*, Paris 1788, S. 5f.

⁷ Louis Lémery: *Second mémoire sur les monstres*, in: *Histoire de l'Académie royale des sciences*. Année M.DCCXXXVIII, Paris 1740, S. 305–330, hier S. 323.

⁸ Jacob: *Logik des Lebenden* (wie Anm. 4), S. 65.

wickelt zu haben;⁹ eine erste Problematisierung des Zusammenhangs von Zufall und Notwendigkeit, dessen Ausarbeitung sich für spätere genetische Theorien als grundlegend erweisen wird.

2. Wandernde Moleküle

Die Reichweite der *Querelle des monstres* beschränkt sich nicht auf die medizinische und naturgeschichtliche Fachdiskussion; es scheint vielmehr, als wollten sich die Ungeheuer der medizinischen Spezialisierung nicht fügen und auf ihrer metaphysischen Eigenart beharren, stets den Kosmos im Ganzen zu betreffen. So verlassen sie die Gehege der Naturgeschichte und der medizinischen Klassifikation und wechseln in die Philosophie. Ihre deutlichste Spur hinterlassen sie im Denken von Paul Henri Thiry d'Holbach und Denis Diderot.

Holbachs *Système de la Nature* präsentiert die Welt als einen ewigen Prozess des Werdens und Vergehens, »une transmigration, un échange, une circulation continue des molécules de la matière.«¹⁰ Als gedankliche Postulate (denn selbstverständlich hat im 18. Jahrhundert niemand sie zu Gesicht bekommen) spielen die »Moleküle« bei den Lebewesen »dieselbe Rolle wie die Atome bei den Dingen.«¹¹ Ausgehend von diesen »ewigen, ungeschaffenen, unzerstörbaren, stets in Bewegung begriffenen, und sich ständig neu kombinierenden Elementen«,¹² erklärt sich die materialistische Naturphilosophie das Entstehen und Verschwinden der organischen Wesen:

»Nachdem diese Moleküle durch besondere Kombinationen Seinsformen hervorgebracht haben, ausgestattet mit bestimmtem Wesen, Eigenschaften und Handlungsweisen, lösen oder trennen sie sich wieder mehr oder weniger leicht; und indem sie sich neu zusammensetzen, bilden sie neue Wesen.«¹³

Die hier geschilderte Welt kennt weder Ordnung noch Unordnung; solche Begriffe werden allenfalls nach den Maßstäben und Bedürfnissen jener Wesen eingeführt, die dank einer vorübergehenden Zusammensetzung in ihr Gestalt anneh-

⁹ Patrick Tort: *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIIIe siècle*, Paris 1980, S. 69.

¹⁰ Paul Henri Thiry d'Holbach: *Système de la nature ou des loix du monde physique et du monde moral. Première partie*, »London« [d.i. Amsterdam] 1771, S. 34.

¹¹ Jacob: *Logik des Lebenden* (wie Anm. 4), S. 88.

¹² Paul Henri Thiry d'Holbach: *Système de la nature ou des loix du monde physique et du monde moral. Seconde partie*, »London« [d.i. Amsterdam] 1770, S. 156.

¹³ Holbach: *Système I* (wie Anm. 10), S. 34.

men und bald wieder verschwinden werden: »Es gibt keine Ordnung oder Unordnung der Natur: wir finden Ordnung in allem, was mit unserer Existenzform übereinstimmt, Unordnung in dem, was ihr entgegengesetzt ist.«¹⁴ Daraus, sagt Holbach, folgt sogleich, dass es keine Monster, keine Zeichen und Wunder geben kann. »Das, was wir Monster nennen, sind Kombinationen, mit denen unsere Augen nicht vertraut sind, die jedoch nicht weniger notwendige Effekte darstellen.«¹⁵ Die Zusammensetzung aller Wesen folgt den gleichen Kombinationsregeln; diejenigen, die man Monster nennt, unterscheiden sich von den anderen nur dadurch, dass der Zusammenklang [accord] ihrer Teile weniger haltbar ist: »Sobald dieser Zusammenklang nachlässt, zerstört sich das Tier notwendigerweise.«¹⁶

Wie Holbach betrachtet auch Denis Diderot die wechselnden Gestalten der Natur als Zusammensetzungen, die, der Unruhe eines molekularen Chaos entstehend, stets wieder dorthin zurückkehren.¹⁷ Was die Menschen als Ordnung und Perfektion der Natur wahrnehmen und einer göttlichen Planung zuschreiben, ist nur ein zufälliges und abgeleitetes Phänomen. Am Anfang aller Dinge und Wesen, so Diderot in seinem *Brief über die Blinden* (1749), steht nicht die gute Gestalt, die vollendete Form, sondern das Monströse, Unförmige: »Könnten wir bis zur Entstehung der Dinge und Zeiten zurückgehen und wahrnehmen, wie sich die Materie bewegt und das Chaos klärt, so würden wir eine Menge von ungestalteten Wesen statt einiger wohlgestalteter Wesen entdecken.«¹⁸ Ihre vielleicht radikalste Formulierung findet die Idee einer von Grund auf monströsen, jeder Teleologie spottenden Natur in Diderots *Notizen zur Physiologie*:

»Warum sollte der Mensch – warum sollten alle Lebewesen nicht Arten von Mißbildungen sein, die ein wenig dauerhafter sind als andere? [...] Zuweilen erscheint mir die ganze Welt nur als eine Anhäufung von mißgestalteten Wesen. Was ist eine Mißbildung? Ein Wesen, dessen Fortleben mit der bestehenden Ordnung unvereinbar ist. Die allgemeine Ordnung ändert sich doch unaufhörlich. Wie sollte die Art trotz einer solchen allgemeinen Veränderlichkeit fortleben? Ewig und unveränderlich ist nur das Molekül.«¹⁹

¹⁴ Ebd., S. 60.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Holbach: *Système II* (wie Anm. 12), S. 154.

¹⁷ Zu Diderots philosophischer Teratologie vgl. Andrew Curran: *Sublime disorder. Physical monstrosity in Diderot's universe*, Oxford 2001.

¹⁸ Denis Diderot: *Brief über die Blinden*. Zum Gebrauch für die Sehenden, in: ders.: *Philosophische Schriften*. Erster Band, Berlin 1961, S. 49–110, hier S. 79.

¹⁹ Denis Diderot: *Elemente der Physiologie*, in: ders.: *Philosophische Schriften*. Erster Band, Berlin 1961, S. 589–771, hier S. 751 f.

Wenn man hier von einer ›Politik des Monsters‹ sprechen kann, so hat sie offensichtlich eine doppelte Stoßrichtung. Erstens fordert die Idee der monströsen Geburt die herrschende, eugenische, auf »guter Herkunft« beruhende Ordnung heraus. Als zufällig, durch das Zusammentreffen unverfügbarer Umstände entstehende Wesen bilden Diderots Monster »lebende Einsprüche« gegen die »filiale Übertragung, die die Familien organisiert« und damit zugleich gegen das hierarchische Prinzip: die Idee einer kontrollierten Weitergabe der Herrschaft.²⁰

Zweitens bildet die Darstellung der Welt als »eine vergängliche Symmetrie, eine vorübergehende Ordnung«²¹ nicht nur einen provokanten Gegenentwurf zu dem stabilen und ewigen Universum der Newtonianer, sondern sie kann auch als Verhöhnung jener politischen Ordnung gelesen werden, die sich selbst nach dem Modell des kosmischen Uhrwerks begreift. Die politischen Implikationen einer Kosmologie, für die alles »in unaufhörlichem Fluß«²² ist und in der jede Ordnung sich unaufhörlich ändert, sind den Autoritäten des Ancien Régime nicht verborgen geblieben. Diderot hat seinen *Brief über die Blinden* mit einer Haftstrafe bezahlt.

3. Kombinationsästhetik

In seinem *Prospectus* zur *Encyclopédie* nimmt Diderot eine Idee wieder auf, die Francis Bacon 130 Jahre zuvor in seinem *Novum Organon* geäußert hatte: Wenn man die Natur verstehen will, so muss man von den Monstern lernen.²³ Die Erforschung der Irregularitäten der Natur bietet nicht nur einen Schlüssel zum Verständnis der regelmäßigen Abläufe, sie kann auch als Leitfaden für neue Erfindungen dienen: »Aber wenn man uns fragt, wozu die Geschichte der monströsen Natur gut sein soll, antworten wir: Um von den [...] Abweichungen der Natur zu den Wundern der Kunst überzugehen; um sie noch weiter fehlzuleiten oder um sie auf ihren Weg zurückzubringen.«²⁴

²⁰ Aurélie Suratteau-Iberraken: Il mostro in dibattito. Vitalismo medico e materialismo filosofico nel XVIII secolo, in: Ubaldo Fadini u. a. (Hrg.): Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio alla politica, Rom 2001, S. 59–82, hier S. 75.

²¹ Diderot: Brief (wie Anm. 18), S. 81.

²² Denis Diderot: Gespräche mit d'Alembert, in: ders.: Philosophische Schriften. Erster Band, Berlin 1961, S. 509–579, hier S. 538.

²³ Vgl. Francis Bacon: *The New Organon*, Cambridge 2000, Book II, XXIX, S. 148: »It is an easy transition from the wonders of nature to the wonders of art. For once a nature has been observed in its variation, and the reason for it made clear, it will be an easy matter to bring that nature by art to the point it reached by chance.«

²⁴ Denis Diderot: *Prospectus* [zur *Encyclopédie*], in: ders.: *Oeuvres complètes de Diderot*, tome treizième, Paris 1876, S. 129–158, hier S. 147.

Die Frage nach der Hervorbringung von Ungeheuern ist hier eng mit der Frage nach der Hervorbringung von Werken der »Kunst« verbunden – also mit allem, was der Mensch mit seinen Mitteln herstellen kann. Mit anderen Worten: Die Frage nach dem Funktionieren der natürlichen Fortpflanzung ist eine unmittelbar poetologische Frage, eine Frage nach der Weise der Hervorbringung von Wesen aller Art, wie der Arzt Bordeu dem Fräulein von Lespinasse beim Kaffeetrinken verrät:

»Bordeu (nachdem er den Kaffee ausgetrunken hat): Ihre Frage betrifft die Physik, die Moral und die Poesie.

Fräulein von Lespinasse: Die Poesie?

Bordeu: Zweifellos. Die Kunst, nichtexistierende Wesen nach dem Vorbild der existierenden Wesen zu schaffen, ist wahre Poesie.«²⁵

Die von Lémery eingeführte und von Diderot philosophisch entfaltete Zufallstheorie der Monstrogenese stellt die Möglichkeit bereit, die von Bacon gestellte Aufgabe, nämlich Erfindungen am Leitfaden des Ungeheuers zu ersinnen, noch einmal neu anzugehen. Die Erklärung der Formen als Resultate zufälliger Zusammensetzungen, die durch keinen vorher festgelegten Plan gesteuert werden, verändert nicht nur die Sicht auf das bereits Geschaffene, sondern sie gestattet zugleich auch, Schöpfung neu zu denken: nicht mehr als Verwirklichung eines von Anfang an vorhandenen Urbilds oder Entwurfs, sondern als evolutionären Prozess, in dem verstreute Elemente »sich finden«, um neue, unvorhersehbare Formen entstehen zu lassen. Damit etwas zustande kommt, so die Intuition der französischen Materialisten, bedarf es keines »großen Architekten«, der zuvor den Bauplan entworfen hat, sondern lediglich des freien Spiels der Moleküle, begabt mit der eigentümlich »lebendigen« Fähigkeit, sich zu verbinden und wieder zu trennen.

Den besten Boden für eine solche Kunst der Kombination bietet das Feld des Symbolischen, insofern es selbst nichts anderes ist als eine Kombinatorik. Unter den Bastlern der Epoche kursiert das Projekt einer zufälligen Generierung von Texten. Leibniz beispielsweise macht sich Gedanken über die Verfertigung von Büchern, »die überhaupt aus beliebigen Kombinationen von Buchstaben zu Wörtern zustande kommen könnten: *ex vocabulis significantibus vel non significantibus*«. ²⁶ Populär wird die Idee jedoch vor allem durch jene »Maschine« der großen Akademie von Lagado, von der 1726 ein gewisser Lemuel Gulliver, »erst Arzt, dann Kapitän verschiedener Schiffe« zu berichten weiß: eine Wortmischmaschine, durch die »auch die unwissendste Person mit mäßigem Kostenaufwand und ein

²⁵ Diderot: Gespräche (wie Anm. 22), S. 574.

²⁶ Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M. 1989, S. 130.

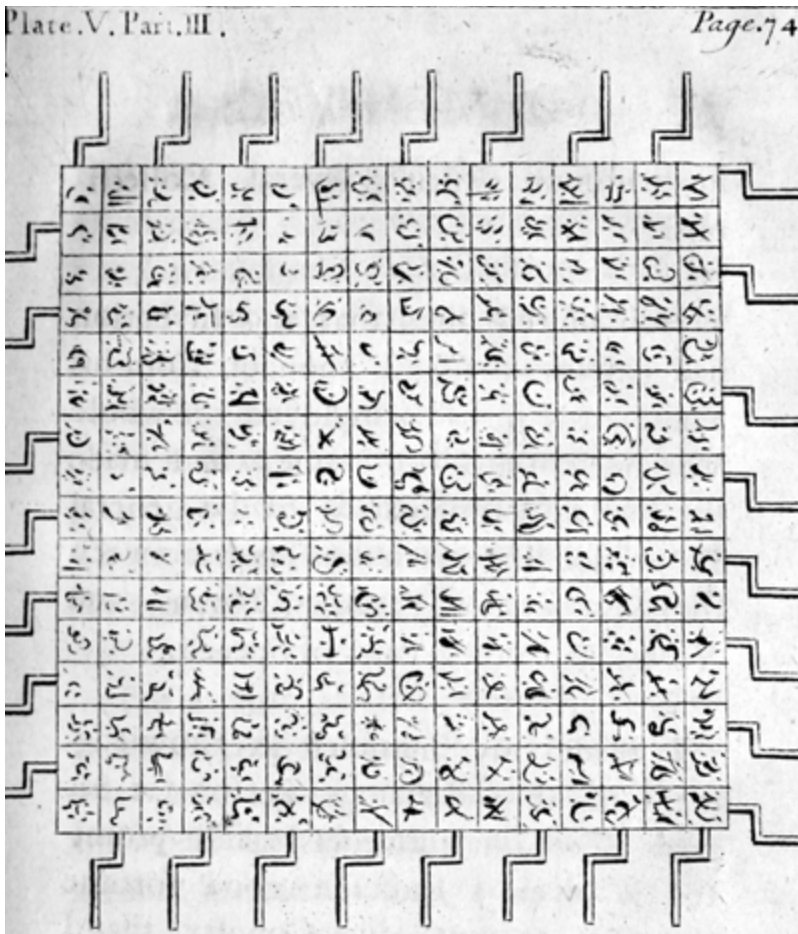


Abb. 1: Textmaschine von Lagado, aus: Jonathan Swift: *Travels into several remote nations of the world*, London 1726

bißchen körperlicher Arbeit auch ohne die geringste Hilfe von Begabung oder Studium Bücher über Philosophie, Poesie, Politik, Recht, Mathematik und Theologie schreiben« kann.²⁷

Selbstverständlich kann es sich bei den derart produzierten Texten nur um Monstren der Unverständlichkeit handeln. Doch, wie Diderot bemerkt, ist es kein guter Einwand gegen Textautomaten vom Lagado-Typ, wenn man ihnen vorhält,

²⁷ Jonathan Swift: *Gullivers Reisen*, in: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 3., Frankfurt a. M. 1982, S. 264f.

sie könnten *niemals* ein Werk wie die *Ilias* erzeugen. Aus dem Glücksspiel weiß man, dass die »Seltenheit des Ereignisses durch die Häufigkeit des Wurfes aufgewogen wird«;²⁸ es könnte also etwas dauern, aber irgendwann wird aus dem Apparat der Text der *Ilias* hervorgehen:

»Wie groß auch die endliche Summe der Buchstaben sein mag, mit der ich, wie vorge schlagen, die *Ilias* durch Zufall erschaffen soll, es gibt jedenfalls eine bestimmte endliche Summe von Würfeln, die den Vorschlag vorteilhaft für mich machen würde. Mein Vorteil würde sogar unendlich sein, wenn die erlaubte Anzahl von Würfeln unendlich wäre.«²⁹

Lange bevor »biologische Vererbung« mit den Begriffen »Information, Botschaft und Code« umschrieben wird,³⁰ fassen die Materialisten des 18. Jahrhunderts die Hervorbringung körperlicher Wesen als kombinatorische Textherstellung auf. Im einen wie im anderen Fall handelt es sich darum, das richtige Verhältnis von Zufall und Notwendigkeit zu ermitteln. So wie die blinde Kombinatorik von Zeichen keine lesbaren Texte hervorbringt, so bringt der reine Zufall auch kein Leben hervor, jedenfalls nicht in Zeiträumen, die von Menschen überblickt werden könnten. Die materialistische Naturphilosophie sieht sich daher gezwungen, den Zufall in einer spezifischen Weise zu beschränken; er wird gelenkt durch die Gesetze der Zusammensetzung der Materie und durch die Determinationsprozesse, die bereits stattgefunden haben. Die moderne Molekularbiologie hat den Begriff des Programms eingeführt, um den Widerspruch zwischen der Kontingenz der Mutationen und der offensichtlichen Teleologie der Strukturen aufzulösen.³¹ Im 18. Jahrhundert versucht man das Gleiche mit dem schönen Begriff der »gezinkten Würfel«. So erklärt Holbach in einer Fußnote zum *Système de la Nature*:

»Wäre man sehr erstaunt, wenn man aus einem Becher mit hunderttausend Würfeln hunderttausendmal in Folge die Sechs hervorgehen sähe? Ja, ohne Zweifel, wird man sagen; aber wenn diese Würfel gezinkt [pipés] wären, würde man aufhören, erstaunt zu sein. Nun gut: Die Moleküle der Materie können mit gezinkten Würfeln verglichen werden, d. h. mit solchen, die immer bestimmte determinierte Effekte hervorbringen; wobei diese Moleküle essentiell durch sich selbst und durch ihre Kombinationen variiert sind: sie sind sozusagen *gezinkt* durch eine Unendlichkeit unterschiedlicher Produktionen.«³²

²⁸ Denis Diderot: Philosophische Gedanken, in: ders.: Philosophische Schriften. Erster Band, Berlin 1961, S. 1–32, hier S. 12.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Jacob: Logik des Lebenden (wie Anm. 4), S. 9.

³¹ Vgl. ebd., S. 10.

³² Holbach: *Système II* (wie Anm. 12), S. 162, Anm. 40.

Wie sich zeigt, stellt die Idee der präparierten Würfel nicht nur die Lösung für das Problem der natürlichen, sondern auch für das der literarischen Produktionen dar. Um ein »Poem wie die Ilias« zu erzeugen, bedarf es gezinkter Würfel, d. h. bestimmter Vorstrukturierungen, die den Zufall beschränken, um das Unwahrscheinliche zu realisieren:

»Der Kopf Homers oder Vergils waren nichts als Verbindungen [assemblages] von Molekülen, oder, wenn man so will, von Würfeln, die von der Natur gezinkt worden waren, d. h. Wesen, die so zusammengestellt und ausgearbeitet waren, dass sie die Ilias oder die Aeneis hervorbringen konnten. [...] Was sind schließlich die Menschen, wenn nicht gezinkte Würfel oder Maschinen, die die Natur fähig gemacht hat, Werke einer bestimmten Art auszuführen.«³³

Beruhet die Lehre der Präformation auf der Vorstellung, dass die Zukunft, nämlich das hervorzubringende Wesen, im Keim als Bild, als Präge- oder Gussform angelegt ist, so führen Holbachs gezinkte Würfel das Konzept einer symbolischen Maschine ein, die Zukunft nicht durch Abbildlichkeit hervorbringt, sondern aus den Variationen sich selbst ständig verändernder Programme hervorgehen lässt.

4. Schicksale der Einbildungskraft

Wenn der Arzt Bordeu in Diderots *Gesprächen mit d'Alembert* »die Kunst, nichtexistierende Wesen nach dem Vorbild der existierenden Wesen zu schaffen« als »wahre Poesie« bezeichnet,³⁴ so eröffnet er damit einen lebhaften metaphorischen Verkehr zwischen Monstrologie und Poetologie. So wie die naturgeschichtliche Diskussion auf Modelle der künstlerischen Imagination oder der kombinatorischen Textkompilation zurückgreift, so wird ausgehend von der wissenschaftlichen Debatte um die monströsen Schöpfungen so etwas wie eine Poetologie des Monsters denkbar, eine allgemeine Theorie der Hervorbringung am Leitfaden der Entstehung von Ungeheuern.

Ein erstes Anzeichen für eine solche Entgrenzung des monstrologischen Diskurses ist die Wiederkehr der Ungeheuer in Kunst und Literatur. Nach ihrer Verbannung durch die ästhetische Doktrin des Klassizismus tauchen sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vereinzelt wieder auf; zwanzig Jahre später sind sie, wie Diderot berichtet, in den Pariser Kunstsalons durchwegs in Mode, »au goût«.³⁵

³³ Ebd.

³⁴ Diderot: *Gespräche* (wie Anm. 21), S. 574.

³⁵ Denis Diderot: *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, in: ders.: *Oeuvres complètes de Diderot*, tome douzième, Paris 1876, S. 73–133, hier S. 81.

Die in Gothic Novel und Schauerromantik zu Tage tretende Begeisterung für das Monströse, Unförmige, Unzeitgemäße lässt sich als Aufstand gegen den Despotismus des klassizistischen Kunstgeschmacks verstehen; es handelt sich aber auch um eine konsequente Fortführung der von Holbach und Diderot betriebenen »Universalisierung« des Monströsen.³⁶ Die Gleichberechtigung der Wesen, die Holbach und Diderot für die Schöpfungen der Natur reklamiert hatten, soll auch für die Schöpfungen der Kunst gelten; als monströs erscheint der neuen Ästhetik nicht mehr das, was von der Regel abweicht, sondern vielmehr die Regel, die das Andere zur Abweichung macht.

Merkwürdigerweise spielt in den bisherigen Forschungen zur »Poetologie des Monsters« oder zur »Ästhetik des Monströsen« Holbachs und Diderots materialistische Theorie der Monstrogenese mit ihren sowohl politisch als auch ästhetisch revolutionären Implikationen so gut wie keine Rolle. Die meisten Arbeiten, die überhaupt eine Verbindung zwischen den Theorien der Monstrogenese und den künstlerischen Produktionen erkennen, beziehen sich auf die Theorie der weiblichen Einbildungskraft, deren ästhetischer Bezug tatsächlich nicht zu übersehen ist.

Unter den Arbeiten, die das Paradigma der Imagination in den Mittelpunkt stellen, ragt Marie-Hélène Huets Buch *Monstrous imagination* hervor. Es zeigt, wie die Imaginationstheorie der Zeugung mit dem Aufkommen der Romantik eine geschlechtspolitische Umkehrung erfährt: Nun geht es nicht mehr um bizarre Schöpfungen der Natur, für die eine passive, *weibliche* Einbildungskraft verantwortlich gemacht wird; alles dreht sich vielmehr um geniale Schöpfungen der Kunst, die auf eine produktive, *männliche* Einbildungskraft zurückgeführt werden. Das romantische Bild des autonomen, männlichen Genies beruht also, wie Huet darlegt, auf einer »reappropriation of the idea of the monstrous imagination«:³⁷ Während die Theorie der natürlichen Zeugung allein der Mutter die Macht der monströsen Imagination zugeschrieben hatte, wird die »vis imaginativa« in der romantischen Ästhetik »allein dem Vater« übertragen.³⁸

Um ihre Geschichte von der Umpolung der Einbildungskraft (von weiblich auf männlich, von mimetisch auf produktiv) erzählen zu können, muss Huet allerdings die Neuerung, die Holbach und Diderot in den Diskurs über die Monster eingeführt hatten, systematisch herunterspielen. Statt den in Diderots Monstrologie angelegten Bruch mit dem Modell der Imagination, dem Prinzip der Ähnlichkeit und der Idee einer auktorialen Urheberschaft herauszuarbeiten, ist sie eher um den Nachweis bemüht, inwiefern auch Diderot den Genderstereotypen des Imaginationmodells verhaftet bleibt.

³⁶ Marie-Hélène Huet: *Monstrous imagination*, Cambridge, MA. 1993, S. 92.

³⁷ Ebd., S. 8.

³⁸ Ebd.



Monstra. horrida monstra.
 Muses recitris vous. je cède à mon GENIE.
 Un cœur comme le mien est audacieux de l'air.
 La crainte fit les Dieux. L'audace a fait les Rois. Oris
 Qui consulte est un lâche, et ne sçait pas être. Tous
 S'ensens d'exemple, et n'imitent personne. 1779

Abb. 2: Monstra – horrida Monstra. Muses, retires vous, je cède à mon GENIE. Frontispiz zum ersten Band der *Cataractes de l'imagination* von Jean-Marie Chassignon, 1779

Es würde jedoch der Geschichte des Übergangs von weiblicher zu männlicher Einbildungskraft gar nicht schaden, wenn sie den epistemologischen Einschnitt der materialistischen Monstertheorie einbeziehen würde. Es würde sich dann zeigen, dass die beschriebene Kaperung des Modells der weiblichen Einbildungskraft nicht unvermittelt geschieht. Die Reaktivierung des Imaginationsprinzips unter dem Vorzeichen ›männlicher‹ Schöpferkraft muss vielmehr als eine Gegenbewegung verstanden werden, als eine Antwort auf die Provokation, die das Holbach-Diderotsche Modell einer vater- und mutterlosen Zufallszeugung dargestellt hatte.

Dass die neue Künstlerpose des von seinen Imaginationen mitgerissenen Genies wesentlich als Reaktion zu verstehen ist, nämlich als Abwehr der ›seelenlosen‹, maschinellen Kombinatorik, aus der die französischen Materialisten sowohl Texte als auch Körper hervorgehen ließen, davon zeugt vielleicht am besten das vierbändige Werk, das ein gewisser Jean-Marie Chassignon 1779 unter dem Pseudonym »Epiménides, der Inspirierte« veröffentlicht hat, und das sich schon im Titel als Erzeugnis einer monströsen Einbildungskraft ausweist: *Cataractes de l'imagination, déluge de la scribomanie, vomissement littéraire, hémorragie encyclopédique, monstre des Monstres*.³⁹

Auch wenn sich keine präzise Anspielung auf die Einbildungstheorie der Zeugung findet, so wird doch klar, dass Chassignon die Geburt seines »monstre littéraire«⁴⁰ vor allem

³⁹ Zu Chassignon ist bisher nur eine einzige Monographie erschienen, vgl. Fritz-Günther Frank: Jean-Marie Chassignon. Ein Antiphilosoph zwischen klassizistischer Tradition und moderner Ästhetik, Stuttgart 1973.

⁴⁰ Jean-Marie Chassignon: *Cataractes de l'imagination*. Tome quatrième, o. O. 1779, S. 270.

den »Ausschweifungen« (»débordemens«⁴¹) seiner »force de l'imagination«⁴² zuschreibt, einer Einbildung, die als »schwanger« (»enceinte«⁴³) und »schöpferisch« (»créatrice«⁴⁴) gekennzeichnet wird. Zugleich präsentiert Chassignon eine Art Junggesellenversion des Geburtsvorgangs, die den weiblichen Uterus durch ein Geschwür, einen Abszess ersetzt. Die Hervorbringung der Monstren geschieht im Modus der Sekretion, eines körperlichen Aufplatzens und Berstens:

»Ja, ich habe den Abszess platzen lassen ... ich habe einen bedeutsamen Haufen Schleim und Galle gespuckt, der mich unweigerlich erstickt hätte ... Na gut, entfernt euch von der widerwärtigen Schüssel, in die ich erbrochen habe, und in der so viele scheußliche Dinge lagern. [...] Könnte man nicht, aus einer Art von Neugier, meine seltsame Missgeburt [superfétation] konservieren, so wie ein Arzt in einem Gefäß mit Branntwein jene ungeheurerlichen [prodigieux] Mondkälber aufhebt, mit denen gewisse Frauen niederkommen?«⁴⁵

Für Chassignon war es offenbar entscheidend, eine Form der Hervorbringung zu entwerfen, in der das Geborene buchstäblich als »Ausdruck« (nämlich als ein »ausgedrücktes« Sekret) seines Schöpfers erkennbar war, auch wenn es auf diese Weise als ein ekelhafter Auswurf, als abjektaler Rest erscheinen musste. Zweifellos lässt sich diese drastische Form des »Expressionismus« in dem von Huet vorgeschlagenen Sinn als männliche Aneignung der weiblichen Imagination interpretieren. Doch gerade das Beispiel Chassignons macht deutlich, dass dieser Rekurs auf die Einbildungskraft nicht von ungefähr geschieht. Die Verherrlichung der Imagination wendet sich gegen die Herabsetzung, die sie in den Zufallstheorien der Monstrogenese erfahren hatte; die Ungeheuer der Einbildung werden unmissverständlich gegen eine andere Form von Monstren, nämlich gegen die »monstres encyclopédiques«⁴⁶ der »philosophes« (d. h. der materialistischen Aufklärungsphilosophie) in Stellung gebracht.

Nichts erzürnt Chassignon so sehr wie die Vorstellung, seine eigene, genialische Monsterproduktion könne mit jenem blinden, bilder- und subjektlosen Mechanismus verwechselt werden, der sich, gleichsam eine Etage tiefer, auf der Ebene der buchstäblichen Zusammensetzung, der Kombination und Rekombination von Zeichen vollzieht. Wie er selbst erkennt, ist »ein bizarres Übersäumen umherirrender Gedanken« nicht auf den Einfallsreichtum des Genies angewiesen, es lässt

⁴¹ Ebd., Tome premier, o. O. 1779, S. 67.

⁴² Ebd., S. 217.

⁴³ Ebd., S. 24.

⁴⁴ Ebd., S. 213.

⁴⁵ Ebd., S. 67 f.

⁴⁶ Ebd., S. 36.

sich ebensogut maschinell herstellen. Mit der Hilfe von »Wörterbüchern, Sammelbänden, Geduld, Kopisten und Zeit« ist auch der »bornierteste Schreiberling« in der Lage, »das literarische Universum mit enzyklopädischen Monstern zu bevölkern«. ⁴⁷ Daher könne schließlich ein Pedant, einer jener »Automaten, dessen Belesenheit nicht über Kinderverse hinausgeht«, ⁴⁸ den Einwand vorbringen, die von ihm, Chassignon, favorisierte »Art des abgehackten Schreibens [*à bâtons rompus*]« sei doch »ein aller Welt bekanntes Rezept«. ⁴⁹ Die Hervorbringungen des Genies sind von denen des Zufalls, zumindest oberflächlich betrachtet, kaum zu unterscheiden; umso hartnäckiger muss Chassignon, der Held einer überbordenden Imagination, das Urheberrecht des Genies verteidigen und auf dem Akt der Zeugung und der alleinigen Vaterschaft bestehen.

5. Rendezvous mit dem Realen

Die romantische Verklärung einer »monströsen« Imaginationskraft ist nicht die einzige Form, in der sich die Monsterdebatten des 18. Jahrhunderts in der Ästhetik niederschlagen. Neben den lautstarken Angriffen auf die klassifizierende Vernunft und den vehement vorgetragenen Proklamationen künstlerischer Autonomie findet sich zugleich eine künstlerische Reflexion des Monströsen, die nicht so sehr einen Bruch mit Diderots Programm einer »Normalisierung« der Monstren darstellt, als vielmehr dessen Radikalisierung. War es mit Holbach und Diderot möglich geworden, die Monster als gewöhnliche Vorkommnisse der Welt zu akzeptieren, so bestand die konsequente Weiterführung dieses Gedankens darin, umgekehrt die Normalität als monströs zu betrachten, d. h. sie in ihrer Zufälligkeit, Gewordenheit, in ihrer inneren Abweichung, in ihrem möglichen Anderssein in den Blick zu nehmen.

Für diesen Weg scheint insbesondere das Werk Goyas zu stehen. Das berühmte Blatt 43 seiner *Caprichos*, *El sueño de la razón produce monstruos*, bietet dafür einen ersten Anhaltspunkt. Der Doppelsinn des Wortes »sueño« erlaubt bekanntlich zwei verschiedene Interpretationen des Satzes: In einem Fall ist es der »Schlaf«, also der Rückzug der Vernunft, der die Ungeheuer auf den Plan treten lässt; im anderen Fall ist es die Vernunft selbst, oder jedenfalls ihr »Traum« oder Exzess, der sich als monströs zu erkennen gibt. Gegenüber der ersten, im 18. Jhd. ganz konventionellen Lesart hat sich die zweite als wesentlich anschlussfähiger erwiesen: Als »Traum der Vernunft« konnte Capricho Nr. 43 zum Inbegriff künstlerischer Auf-

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

klärungskritik werden. Es ist jedoch wichtig, zu präzisieren, dass Goya offenbar nicht ›die Vernunft‹, sondern eine ganz bestimmte Variante von Vernunft, nämlich das Klassifikationsdenken der Aufklärung im Blick hatte. Darauf deutet eine Vorstudie zu Blatt 43 hin, die eine ähnliche Komposition, aber einen anderen Titel aufweist: Vor dem Hintergrund schwirrender Fledermäuse liest sich die Inschrift »Ydioma universal«⁵⁰ (»Universalsprache«) wie ein höhnischer Kommentar zu einem der Lieblingsprojekte der Aufklärung, nämlich eine kombinatorische Ordnung von Zeichen zu finden, die in eindeutiger und transparenter Weise die ›Ordnung der Dinge‹ repräsentieren sollte.

Dass es in Goyas Capricho nur vordergründig um das alte Thema von den Monstren der Einbildungskraft geht, ergibt sich auch daraus, dass dort ganz schlicht keine Monstren zu sehen sind – nur Fledermäuse, ein paar Eulen und eine »anamorphotische Hauskatze«,⁵¹ die auch ein Luchs sein könnte. Das Problem, das verhandelt wird, ist offenbar nicht die Darstellung von Monstern, es ist die Monstrosität der Darstellung: Anstatt ein für allemal für Ordnung zu sorgen, hat der Versuch der klassischen Episteme, die Welt in einem Raster diskreter Unterschiede einzufangen, nicht nur immer wieder neue Rest-Kategorien (tabellarische Monstren) hervorgebracht, er hat grundsätzlich alles, was sich nicht umstandslos in das symbolische Kombinationsspiel einfügen ließ, als monströs markiert: als Abweichung und Exzess, als unwichtiges Detail und ekelhafte Formlosigkeit.

Wenn Goya sich auf die Seite dieses Anderen der klassifikatorischen Repräsentation, auf die Seite des Monsters schlägt, so geschieht dies nicht, wie bei Chasaignon, in einer Hyperproduktion von außergewöhnlichen Gestalten, sondern vielmehr in einer Weise der Darstellung, die am Gewöhnlichen das Monströse



Abb. 3: Francisco de Goya: *Ydioma universal*, Federzeichnung, 1797

⁵⁰ Paul Ilie: Goya's Teratology and the Critique of Reason, in: *Eighteenth-Century Studies* 18/1 (1984), S. 35–56, hier S. 44.

⁵¹ Ebd., S. 47.

und Abweichende hervortreten lässt. Der wahre »Triumph des Monsters«⁵² besteht nicht in der Vervielfältigung der Figuren des Ungeheuerlichen, sondern in einem neuen Denken des Ungeheuren, das sich als Fraglichwerden jeder Gestalt, als ein generalisiertes »Unbehagen an der Substanz«⁵³ beschreiben lässt.

Wie Jean Starobinski gezeigt hat, ist eine Ahnung des Ungeheuren, Grauenhaften bereits in den frühen, scheinbar verspielten Rokoko-Bildern Goyas anwesend. Was hier als »beunruhigendes Moment«, als »ungreifbare Atmosphäre« erscheint, wird in den späteren *Pinturas negras* »zu einem Volk von Ungeheuern«.⁵⁴ Doch ist die allegorische Verdopplung des Ungeheuerlichen streng genommen überflüssig. Wenn es sich nicht so sehr darum handelt, Ungeheuer darzustellen, sondern das Monströse am Grund der Darstellung selbst zu erfassen, ist jedes Sujet gleich gut geeignet. So kann man sagen, dass das liebevolle Picknick auf der Wiese von San Isidro (Abb. 4, S. 155) nicht weniger von »der grauenvollen Auseinandersetzung des Möglichen mit dem Unmöglichen« gezeichnet ist,⁵⁵ als die mehr als drei Jahrzehnte später entstandene *Wallfahrt von San Isidro*, ein Bild, in dem die Abgründigkeit des Formlosen sich in der Unförmigkeit der Gestalten wiederholt.

Wie Deleuze im Bezug auf Goya bemerkt, ist es »ein dürrtiges Rezept zur Herstellung eines Ungeheuers, verschiedenartige Bestimmungen aufzuhäufen oder das Tier überzudeterminieren. Besser lässt man den Untergrund aufsteigen und die Form schwinden.«⁵⁶ Es genügt also nicht, dass die künstlerische Darstellung die Monster für sich entdeckt; vielmehr handelt es sich darum, dass sie das Monströse am Grund der Gestalten freilegt, dass sie »in sich den Aufruhr, die Unruhe und die Leidenschaft unter der scheinbaren Ruhe oder den Grenzen des Organisierten« findet.⁵⁷

Hatten die aufklärerischen Monstertheorien das Monströse allzu schnell aus der Welt geschafft, indem sie es zum bloßen Effekt eines voreingenommenen Verständnisses von Ordnung erklärten, so kehrt es bei Goya zurück: nicht in der Form von ungeheuerlichen Gestalten, sondern im Hervortreten des Grundes, der Materie, des Fleisches, aus dem heraus sich überhaupt erst Figuren bilden. Unter den Impulsen, die die Monsterdebatte des 18. Jahrhunderts der ästhetischen Diskussion gegeben hat, kann eigentlich nur dieser als »modern« bezeichnet werden: Die Theoreme der Einbildungskraft bleiben dem Renaissance-Denken der Ähn-

⁵² Vgl. Erica Harth: *Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism*, in: *PMLA – Publications of the Modern Language Association* 88/1 (1973), S. 19–24, hier S. 23.

⁵³ Roland Barthes: *Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 136–154, hier S. 152.

⁵⁴ Jean Starobinski: 1789. *Die Embleme der Vernunft*, München 1989, S. 102.

⁵⁵ Ebd., S. 99.

⁵⁶ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 50.

⁵⁷ Ebd., S. 67.



Abb. 4: *La pradera de San Isidro*, 1788, Museo del Prado, Madrid

lichkeit verhaftet; die symbolischen Kombinationsspiele bewegen sich innerhalb der klassischen Episteme der Repräsentation; dagegen bringt der Rückgang auf das körperlich ›Reale‹ des Monsters, auf das »Dunkel des schöpferischen Grundes«⁵⁸ eine neue Form der ästhetischen Wahrnehmung hervor, deren Prinzip, wie Walter Benjamin sagt, nicht die Gestaltung, sondern die »Entstaltung des Gestalteten« ist: »Es ist aller Phantasie eigen, daß sie um die Gestalten ein auflösendes Spiel treibt.«⁵⁹

Bildnachweis:

Abb. 1: Textmaschine von Lagado, aus: Jonathan Swift: *Travels into several remote nations of the world*, London 1726.

Abb. 2.: Frontispiz zum ersten Band der *Cataractes de l'imagination* von Jean-Marie Chassignon, 1779.

Abb. 3: Francisco de Goya: »Ydioma universal«, Federzeichnung, 1797 (Wikimedia Commons).

Abb. 4: *La pradera de San Isidro*, 1788, Ausschnitt (Wikimedia Commons).

⁵⁸ Walter Benjamin: »Phantasie«, in: ders.: *Gesammelte Schriften VI*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S. 114–117, hier S. 114.

⁵⁹ Ebd.