

Anhang 3: Mary Shelleys *Frankenstein*. Anhang zu III, 4

Die Überschrift des Kapitels lautet „It's alive!“. Es ist dies der konvulsivisch-enthusiastische Ausruf, den Frankenstein immer wieder ausstößt, als er, in dem Film von 1931, den Erfolg seiner Experimente bezeugen darf.

Dabei sollte man vor allen Dingen auf den zugrundeliegenden Roman *Frankenstein: or, the Modern Prometheus* von Mary Shelley zurückgreifen, der von un-schätzbarem Wert für die Thematik des Monstrums ist.¹ Das Buch enthält mindestens vier Geschichten, die alle minutiös aufeinander abgebildet sind. Die erste „Geschichte“ und bei weitem nicht die unwichtigste ist die der Entstehung des Romans, die Mary Shelley in einer 1831 beigefügten Einleitung berichtet: Bei einem verregneten Aufenthalt mit ihrem Mann Percy Shelley und Lord Byron in der Schweiz war man in der Bibliothek des Hauses, in dem man sich aufhielt, auf eine Sammlung deutscher Schauergeschichten (in französischer Übersetzung) gestoßen; daraufhin entspann sich, als Zeitvertreib, der Auftrag an die Freunde, sich selbst Schauergeschichten auszudenken. Mary Shelley scheitert zuerst daran, sich eine solche gruselige Erzählung auszudenken, doch des Nachts sieht sie plötzlich mit geschlossenen Augen eine Szene in vollkommener Klarheit vor sich, den jungen bleichen Studenten der Naturphilosophie, neben ihm sein Geschöpf, dem er den Funken des Lebens einhaucht, das Erschrecken des Schöpfers, seine Flucht, der Körper, der sich zu bewegen beginnt und schließlich die Shelley mit gelben, wässrigen Augen anblickt. (Das Gelbe und Wässrige des Auges wird denn auch in der Erzählung selbst fast die einzige regelmäßig erwähnte Eigenschaft des Monsters sein.) Sie erschrickt selbst, fährt auf, versucht diese Geschöpfe ihrer Phantasie abzuschütteln: „[...] I wished to exchange the ghastly image of my fancy for the realities around.“ (9) Und – sie hat ihre Schauergeschichte!

1 Alle Zitate nach Mary Shelley: *Frankenstein: or, the Modern Prometheus*. London: Penguin 1984. Das Buch ist zuerst 1818 veröffentlicht, in der endgültigen Form, vor allem mit der wichtigen Einleitung der Autorin 1831.

Schon in diesen wenigen Seiten der Einleitung zeichnet sich jenes Thema ab, das den gesamten Roman durchziehen wird, nämlich die mehr oder weniger produktive Kraft der Phantasie. Es ist bezeichnend, dass Shelley in ihrer kurzen Selbstbeschreibung zwischen zweierlei Übungen ihrer Phantasie unterscheidet: Sie schrieb schon als ein kleines Kind, was als Tochter zweier hochgebildeter und literarischer Menschen eine naheliegende Sache war, und ihr Mann ermunterte sie auch späterhin, sich schriftstellerisch zu versuchen. Doch was ihr immer schon lieber war als das Schreiben, war jene noch freiere, ganz und gar ungebundene, aber auch ganz und gar unsoziale, fast asoziale, weil unkommunizierbare Weise der Phantasie, die man als Tagträumereien bezeichnen kann oder als das Schlosser in die Wolken Treiben. Im Schreiben dagegen ist bereits der Keim einer Vergemeinschaftung des Phantastischen angelegt:

Still, I had a dearer pleasure than this, which was the formation of castles in the air – the indulging in waking dreams – the following up trains of thought, which had for their subject the formation of a succession of imaginary incidents. My dreams were at once more fantastic and agreeable than my writings. In the latter I was a close imitator – rather doing as others had done than putting down the suggestions of my own mind. What I wrote was intended at least for one other eye – my childhood's companion and friend; *but my dreams were all my own; I accounted for them to nobody*; they were my refuge when annoyed – my dearest pleasure when free. (5, meine Hervorhebung)

Es ist nicht ganz unwichtig, unter welchen Umständen Mary Shelley dorthin gelangt war, an jenen Schweizer See, im verregneten Sommer 1816. Percy Shelley war ein regelmäßiger Besucher des Hauses von Marys Eltern gewesen, vor allem durch seine Bewunderung für ihren Vater William Godwin. Über diesen entsteht also die Bekanntschaft der jungen Mary mit Percy Shelley, und gegen diesen setzt sich die entstehende Liebe durch, allerdings durch Flucht: Godwin war keineswegs erfreut, da Percy Shelley bereits verheiratet war. Percy und Mary können erst 1816, nach dem Tod von Percys erster Frau heiraten.

Auch in der zweiten Erzählung, der Rahmenerzählung des Romans, ist es die Begegnung mit einem Buch, die das Phantasma des Protagonisten auslöst, das sich ebenfalls gegen den Vater durchzusetzen hat. Robert Walton ist ein junger, ehrgeiziger Mann, der mit einem angeheuerten Boot zum Nordpol fahren will, wo er sich neben manch durchaus Pragmatischem (wie einer Passage) die Einsicht in tiefste Geheimnisse der Natur erträumt (etwa in das Funktionieren des Magneten); ja, er kann sich den Nordpol nicht einmal als ein kaltes, lebensfeindliches Land vorstellen: „I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight.“ (13) Überhaupt ist sich Walton über die phantasmatische Wurzel seines Unternehmens vollbewusst: es speist sich aus „daydreams“ (13), seine Begeisterung ist vergleich-

bar dem Gefühl, das Kinder empfinden, wenn sie im Sommer mit ihren Freunden zu einer kleinen Bootsreise aufbrechen, seine Expedition war „the favorite dream of my early years“, ein Phantasma, das für eine Zeitlang durch ein anderes abgelöst war, nämlich das des Schriftstellers. („I also became a poet and for one year lived in a Paradise of my own creation; I imagined that I also might obtain a niche in the temple where the names of Homer and Shakespeare are consecrated.“ 14)

Auch dieses Phantasma der Seefahrerei ist aus der einsamen Begegnung mit einem Buch geschöpft, denn eine Geschichte der Entdeckungsfahrten bildete die gesamte Bibliothek des Onkels, bei dem Walton aufwuchs. Und wieder steht ein Vater zwischen dem Phantasma und der Verwirklichung, denn der letzte Wunsch, das letzte *Gesetz* des Vaters an den, die Sorge der Kinder übernehmenden Onkel war, dass Robert nicht das Seefahrerleben erlaubt werden sollte. Als nach dem Vater auch der Onkel und der Cousin gestorben sind, und damit nicht nur die Verbote der Autorität aus dem Wege sind, sondern auch noch eine ausreichende finanzielle Grundlage gegeben ist, kann Walton wieder seinem ersten Traum nacheifern.

Doch dieses Phantasma ist bereits kein ganz solitäres mehr, wie es die Tagträumerei Marys war. Es ist schon eingebettet in eine gewisse Sozialität: nicht nur muss sich Walton zur Durchführung seines Vorhabens eine verlässliche Crew suchen, er schreibt ja auch regelmäßig seiner Schwester, denn diese Rahmenhandlung ist in Briefform erzählt. Vor allen Dingen leidet Walton auch selbst an einer gewissen Einsamkeit, denn mehrfach beklagt er, dass ihm eines am meisten fehle, nämlich ein *Freund*. Als dann ein rätselhafter Unbekannter am Rand seines Schiffes auftaucht, nähert sich dieser Wunsch seiner Erfüllung an (ohne sie freilich wirklich zu erreichen).

Dieser Unbekannte ist kein anderer als Viktor Frankenstein, der sein Geschöpf in einem für beide letzten Kräftemessen bis in die lebensfeindlichsten Regionen der Erde verfolgt. Dieser erzählt dann Walton seine Geschichte. Es ist wichtig zu sehen, dass dieser Bericht, den Walton den Briefen an seine Schwester anvertraut,² *der erste Eintritt dieser Ereignisse aus der Phantasie und dem solitären Erleben Franksteins in eine Sozialität ist*. Der Verlauf des Romans ist die Geschichte selbst der Einreihung des Geschehens in eine Gesellschaft, die Geschichte von deren Entprivatisierung und Universalisierung.

Doch die Geschichte Franksteins spiegelt ihrerseits die Shelleys und Waltons. Wieder ist es die Begegnung mit einem Buch, in der Einsamkeit einer Bibliothek (einsam wie die Begegnung Waltons), die seinem Phantasma den Boden gibt: An

2 Walton ist jemand, der in der Verfolgung seiner Phantasmen auf eine Geselligkeit hingeordnet ist, von der er nicht weiß, ob er sie erreichen kann, die er aber dennoch sucht. So erhofft er sich einen Freund, ohne wirkliche Hoffnung, dort, im Nordmeer, einen finden zu können; und so schreibt er weiterhin Briefe an seine Schwester, obwohl es keineswegs sicher ist, dass diese sie erreichen werden.

einem verregneten Tag in den Bädern nahe Thonon stößt Frankenstein auf einen Band von Cornelius Agrippa, und diese Begegnung wird zu seinem Schicksal („fate“, 37). Sein späteres Studium der Naturwissenschaften wird, obgleich unternommen im Reich der modernen Kenntnisse und Überzeugungen, doch immer aus dem Geist jener „wild fancy“ von Cornelius Agrippa, Paracelsus und Albertus Magnus gespeist (38). Was Walton die Geschichte der Entdeckungsfahrten, was Shelley die Sammlung deutscher Schauergeschichten, das ist Frankenstein das Werk jener deutschen „Alchemisten“: der Zündfunke eines sich unbegrenzt ausweitenden Phantasma.

Diese Begegnungen finden alle in einer gewissen Eingrenzung statt, sie sind einsam und (mit Ausnahme) Waltons mit besonderen klimatischen Bedingungen verbunden: das schlechte Wetter, der Sturm und vor allem der *Regen* signalisieren durch den Roman hindurch die Begegnung mit dem Phantasma und vor allen Dingen die schreckenerregende Begegnung mit der Realisierung des Phantasmas. Die Schilderung der Auffindung des Stoffes (8), die Begegnung Frankenstein mit Cornelius Agrippa (37), die erste Desillusionierung in Bezug auf die „Alchemisten“ (39), die „Animation“ selbst natürlich (55), die flüchtige Begegnung mit dem Geschöpf bei der Rückkehr nach Genf (72 f.), die Wanderung in den Alpen, wo es zur längsten Begegnung kommt (92 ff.), die Ermordung Elizabeths (188 f.) – all diese so zentralen Ereignisse finden bei schlechtem Wetter statt, vorzugsweise bei Regen und Sturm. Natürlich wird man sagen, dass der Sturm eine Standardzutat für düster-romantische Schauergeschichten ist. Aber obgleich das richtig ist, hindert das noch nicht, dass Sturm und Regen hier eine systematische Stelle erhalten: So stellt sich Frankenstein interessanterweise in jener Wanderung, während derer es zum Treffen mit dem Geschöpf kommt, die Frage: „What were rain and storm to me?“ (92) Frankenstein meint diese Frage offenbar rhetorisch, etwa in dem Sinn, dass jemand, der so wie er von Schicksal verfolgt ist, der so von inneren Stürmen zerrissen ist, das äußerliche Stürmen und Regnen nur wie nebenbei bemerkt. Doch wir können die Frage auch ruhig wörtlich nehmen, und dann dürfen wir eben fragen, was Sturm und Regen dem Frankenstein sind; die Antwort geben dann die Freunde Frankenstein: Nach der Ermordung Elizabeths sieht Frankenstein das Wesen durchs Fenster, schießt auf es, dieses entwischt aber mit einem Sprung in den See (!); die Suche nach dem Mörder wird bald erfolglos abgebrochen, „most of my companions believing it to have been a form conjured up by my fancy“ (190). Eine Gestalt, die von der Phantasie Frankenstein heraufbeschworen wurde, genau das ist das Wesen ja, das Produkt eines Phantasmas. Der Regen kündigt die Begegnung mit dem Produkt des Phantasmas an.

Überhaupt weitet sich das Zentrale Motiv des Regens zum *Flüssigen* überhaupt. Schweizer Seen, kleine schottische Inseln, der Eissee („sea of ice“, also der Gletscher) der großen Begegnung zwischen Frankenstein und dem Wesen, das Nordmeer der Rahmenhandlung, nicht zuletzt auch das wässrige Auge des Monsters –

das Flüssige, Ungreifbare und seine Verhärtung und das Aufbrechen derselben spiegeln die vielfach verschlungenen Verhältnisse zwischen dem Phantasma, der Realisierung und der Rephantasmatisierung der letzteren.

Das zweite Zentralmotiv ist die *Einsamkeit*. Schon Shelleys Beschreibungen ihrer kindlichen Tagträumerein sind solche, in denen ein anderer nicht vorkommt, die sich also in vollkommener Einsamkeit zutragen. Auch Walton ist einsam, empfindet eben das aber schmerzlich; daher seine Sehnsucht nach einem Freund. Ganz anders Frankenstein: Er gelangt im Grunde erst, wenn es zu spät ist, aus einer fundamentalen Einsamkeit heraus, nämlich durch die Erzählung, deren Protokollant Walton und deren Zeuge der Leser ist. Durch das ganze Buch hindurch ist er bei aller gesellschaftlichen Einbindung ein Einsamer: wenn er Cornelius Agrippa entdeckt, wenn er nach Ingolstadt kommt („I was now alone“, 43) und dann natürlich wenn er die Kreatur belebt. Niemals enthüllt er die Wahrheit über diese einem anderen Menschen; mit diesem Wissen und allem, was daraus folgt, ist Frankenstein unweigerlich allein. In seinen Fieberanfällen gibt er zwar mehrfach Hinweise auf die Wahrheit, doch die können von allen anderen als bloße Einbildung ausgelegt werden, anstatt als Zeugnis der katastrophischen Wirkung einer Verwirklichung des Phantasmas. Auch fehlt Frankenstein ganz die Neigung zur Geselligkeit: Es ist so, als würde ihn erst die, nicht von ihm selbst angestrengte Begegnung mit einem seiner Freunde daran erinnern, was ihm fehle.

Die tragische Folge dieser Einsamkeit des Schöpfers ist eine nun wirklich unaufliebbare Einsamkeit seines Geschöpfes. Das ist ja dessen Leiden: dass es unwiderruflich von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen bleibt. Interessanterweise schlägt sich das auch in der Schilderung nieder, die es selbst von seiner „Bildung“ gibt: Shelley bezieht sich da sichtlich und bis in die Termine und Beispiele hinein auf empiristische Theorien der Erkenntnis, die ja alle – wie der Großteil der neuzeitlichen Philosophie – auf ein vereinzeltes Subjekt abheben.

Und dieses Verhältnis der Einsamkeit des Schöpfers und der Einsamkeit des Geschöpfes, welche letztere monströs werden muss, weil sie, anders als die Einsamkeit des Schöpfers, durch nichts mehr vermittelt ist, deutet schließlich auf das dritte Zentralmotiv hin: die *Nachkommenschaft*. So ist das Buch selbst eine solche Realität, die wie ein Nachkomme sowohl für sich wie für die Schöpferin und für die *Zeit*, in der sie entstand, dasteht und sein eigenes Schicksal entfaltet, monströs auch dieses. Shelley schließt ihre Einleitung mit den Worten: „And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper. I have an affection for it, for it was the offspring of happy days, when death and grief were but words which found no true echo in my heart.“ (10) Doch diese Nachkommenschaft ist eine, die in einer menschlichen Beziehung entstand, denn Erinnerung an heiterere Tage ist das Buch für Shelley vor allem dadurch, dass es sie an die Zeit mit Percy Shelley denken lässt, „when I was not alone“. Es zeichnet sich also bereits eine wichtige Unterscheidung ab zwischen den Verwirklichungen eines Phantasmas, die aus einer So-

zialität heraus versucht werden, und denen, deren Zeugung und Geburt in geradezu monadischer Einsamkeit geschehen. *Monströs* muss beides sein, insofern als das Verwirklichte als solches mit dem Phantasma nicht zusammenfallen kann, dieses dementieren und subvertieren muss, indem es seine eigenen Gesetze entfaltet. Doch ein aus der Sozialität heraus verwirklichtes Phantasma vermag seinerseits eine Wirksamkeit in einer sozialen Realität zu entfalten (was man dann etwa eine Rezeptionsgeschichte nennen mag); dagegen ist das Geschöpf einer ganz und gar solitären Phantasie dazu verdammt, für immer ungesehen zu bleiben und bestenfalls destruktiv zu wirken, als das vollkommen andere.

Bücher bringen also Nachkommen hervor, nämlich nicht zuletzt andere Bücher. So wendet sich der von der Naturphilosophie enttäuschte junge Frankenstein mit diesen Worten von der „Möchtegernwissenschaft“ ab: „[...] I at once gave up my former occupations, set down natural history and all its progeny as a deformed and abortive creation“ (40). Der anderen deformierten Schöpfung, dem Monster, bleiben aber als Nachkommenschaft seiner erzwungenen Einsamkeit nur die Untugenden („vices“, 142). Und zuletzt kehrt Frankenstein in seine autistische Einsamkeit zurück, indem er sich, mit der Realität zu einem Ende gelangt, in die Gesellschaft seiner toten Freunde phantasiert; Walton nennt das so: „Yet he enjoys one comfort, the offspring of solitude and delirium [...].“ (203)

Die drei Zentralmotive bündeln sich also um ein doppeltes zentrales Verhältnis: das zwischen *Phantasma* und *Realität* und das der *Vaterschaft*. Überall wirkt ein Phantasma, das in die Wirklichkeit drängt. Als Phantasma ist es paradiesisch, denn es steht ganz und gar in der Macht des Subjekts, das, insofern es phantasierendes ist, einsam bleibt. Das gilt für die Tagträumereien der jungen Shelley, das gilt für die Idee eines von ewigem Licht durchstrahlten Nordpols, die Walton pflegt, das gilt erst recht für das Phantasma der Schaffung von Leben, das als zentrales Phantasma der Erzählung dient. Nicht weniger aber gilt es für das Phantasma des Monsters, das sich angesichts des Edelmuts der Familie De Lacey, die es aus einem Schuppen heraus beobachtet, zu träumen erlaubt, in ihnen würde es Freunde finden: „[...] and sometimes I allowed my thoughts, unchecked by reason, to ramble in the fields of Paradise, and dared to fancy amiable and lovely creatures sympathizing with my feelings and cheering my gloom [...].“ (126)

Doch in dem Augenblick, wo ein Phantasma sich realisiert, verändert sich alles. Da Phantasie und Realität *ontologisch inkommensurabel* sind, wie Sartre gezeigt hat, muss die Verwirklichung dem Phantasma eine Wendung geben, die niemals vorgesehen war, muss sich letzten Endes etwas bilden, was seinen eigenen Gesetzen zu folgen hat, was nicht mehr in der Macht eines einsamen phantasierenden Subjekts steht. Das verwirklichte Phantasma wird monströs, und zwar aus Notwendigkeit. Das ist die Erfahrung, die Frankenstein macht:

I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room and continued a long time traversing my bedchamber, unable to compose my mind to sleep. (55)

Das ist ebenfalls die Erfahrung, die das Monster macht, als es versucht, seine Träumereien der edlen Freundschaft und Liebe mit der Familie De Lacey in die Wirklichkeit zu überführen. Aber das Phantasma wird nicht einfach zerstört durch die Konfrontation mit seiner Realität. Ihm wird vielmehr eine neue Wendung, eine neue Abweichung und Richtung gegeben. Bei Frankenstein wendet sich das Phantasma der Schöpfung in Horror und Angst, beim Monster wird aus dem Phantasma menschlicher Gemeinschaft rückhaltloser Hass und Rachsucht. Und wie jedes Phantasma so geben auch diese den erfahrenen Realitäten ihre eigentümliche Färbung, um dann aus der so gefärbten Realität ihre Nahrung zu ziehen: „The agony of my feelings allowed me no respite; no incident occurred from which my rage and misery could not extract its food [...]“ (135), so beschreibt das Monster seinen Zustand nach der Vertreibung aus dem Traum des Paradieses und dem Paradies des Traums.

Frankensteins Verdichtung von Realität und Phantasma geht sogar noch weiter, bis hin zu einer Travestie des ontologischen Gottesbeweises. Dieser geht davon aus, dass die bloße Denkbarkeit Gottes bereits der Beweis seines Seins ist; er schützt sich dabei vor dem Vorwurf der Willkür, ja der Wahnsinnigkeit seines Arguments (also vor dem einer phantastischen Allmacht der Phantasie) durch den Hinweis auf die besondere Natur seines „Gegenstands“: Gott, als das absolute Sein, ist die Bedingung seiner Denkbarkeit und damit auch des Gottesbeweises. Für jeden anderen Gegenstand aber muss eine ähnliche Argumentationsweise genau dieser Kritik unterliegen. Und doch vollzieht Frankenstein nichts Geringeres als einen ontologischen Mörder- und Monsterbeweis: In dem Augenblick, in dem er die Idee fasst, das Monster könne der Mörder seines Bruders sein, ist er auch schon von der Wirklichkeit dieser Möglichkeit überzeugt: „No sooner did the idea cross my imagination than I became convinced of its truth [...] The mere presence of the idea was an irresistible proof of the fact.“ (73) Dieser Beweis ist die Wiederholung und Umkehrung der ersten Verwirklichung des Phantasmas: So wie Frankenstein zum echten Schöpfer des Lebens wurde, indem er wie Gott einen unbelebten Körper beseelte, so ist unter dem Vorzeichen des verwirklichten und damit in Horror verkehrten Phantasmas der Gedanke an dieses bereits seine Verwirklichung. Denn nur Gottes Gedanken schaffen zugleich Realität. Frankenstein unterliegt somit dem Fluch seiner eigenen Macht.

Die Verkehrung von Phantasma und Realität wird am Ende auf die Spitze getrieben, wenn sich Frankenstein nach der Ermordung Elizabeths und dem Tod seines Vaters (!) zunehmend von der Festigkeit der Realität entfernt, zuerst in einer

„einsamen Zelle“ im Irrenhaus die Träume des Zusammenseins mit seinen Geliebten für Realität nehmend (192), dann in der bewussten Entscheidung, das Verhältnis von Realität und Phantasie umzukehren: den Schlaf und Traum, in denen Frankenstein die Gemeinschaft mit den Toten genießt, für die Realität zu nehmen und stattdessen die Realität für einen Traum (197 f.). Als letztes Phantasma, das der Realität anhängt und diese befestigt, bleibt Frankenstein am Ende nur mehr die Rache: „[...] I must pursue and destroy the being to whom I gave existence; then my lot on earth will be fulfilled and I may die.“ (205)

Es ist auch bezeichnend, dass sich Frankenstein in dieser letzten Jagd die Wirklichkeit selbst in einer eigenartigen Unschärfe darstellt: Seine Schilderung ist in sich widersprüchlich und darin verräterisch: In der Verfolgungsjagd – in die beide, Verfolger und Verfolgter in einem unausgesprochenen Pakt wie in den letzten unausweichlichen Akt einer unglückseligen Beziehung einwilligen – wagen sich Frankenstein und das Monster in immer lebensfeindlichere Regionen vor. Frankenstein schildert, wie ihn wohl ein „spirit of good“ (197) leitete und beschützte, so dass er immer wieder, wenn er am meisten entkräftet war, etwas Essbares auf seinem Weg fand. Der Leser ist sofort an die heimlichen Wohltaten erinnert, die das Monster der Familie De Lacey tat. Den Verdacht bestätigt Frankenstein sogar schon auf der nächsten Seite ausdrücklich, denn eine schriftliche Notiz, die das Monster hinterlassen hatte, kündigte jenem an, dass er bald ein totes Wildtier finden werde, dass das Monster ihm als Stärkung hinterlassen hat. Und doch lässt Frankenstein nicht davon ab, von einem „guiding spirit“ (199, 201) zu sprechen! Es dringt also ganz offensichtlich das Phantasmatische, das sich in der Kommunion mit den Toten als Trost aufdrängt, in die Auffassung der Realität ein und färbt diese wider besseres Wissen. Dabei hätte der *Regen*, ein Regen aus dem Nichts!, Frankenstein bereits eines Besseren belehren können: „Often, when all was dry, the heaven cloudless, and I was parched by thirst, a slim cloud would bedim the sky, shed the few drops that revived me, and vanished.“ (197)

Frankenstein ist schließlich das Opfer seiner eigenen phantasmatischen Allmacht: einer phantasierten Allmacht und der Allmacht seiner Phantasie, die alle Realität an den Rand drängt. Und diese Phantasie war es auch, die in ihrer Verwirklichung das Drama erst angestoßen hatte.

Denn die besondere Gestalt, die das Verhältnis von Phantasma und Realität hier annimmt, ist das der Vaterschaft, genauer: einer *verfehlten Vaterschaft*. Der Roman handelt ausschließlich von Vätern und Söhnen. Es ist ganz erstaunlich, wie in diesem Roman einer Frau alle Frauenfiguren vollkommen belanglos und schablonenhaft bleiben; es sind einfach alles Heilige. Dabei ist den Frauen derartig gründlich das Leben entzogen, dass es etwa ganz und gar rätselhaft bleibt, warum Frankenstein und Elizabeth heiraten wollen: Ihre „Liebe“ bleibt bloße Behauptung.

Andererseits ist diese Schwäche der Frauengestalten, ihre Entrücktheit ins Männlichen auch konsequent. Man mag daran zweifeln, ob solche Frauen Kinder

bekommen können, ob man auch nur mit ihnen schlafen kann. Und in der Tat vollbringt Frankenstein ja eine *Vaterschaft ohne Mutter*. Das ist nicht in biologischer oder konservativ-ideologischer Hinsicht interessant (so dass man z.B. ein Plädoyer darin sehen sollte, dass ein Kind Vater und Mutter braucht oder ähnliche Parolen),³ sondern wieder in Bezug auf die Ontologie des Subjekts. Was Frankenstein seinem Kind entzieht, ist ja nicht nur eine Mutter, sondern *jede Einbindung in alle Sozialität*. Er verdammt es zu einem Sein, in dem seine einzige Beziehung die zu seinem Schöpfer ist. Eine andere Beziehung hat es nicht: „Like Adam, I was apparently united by no link with any other being in existence [...].“ (125, ebenso 143)

Denn was ist das Monster anderes als ein Kind? Die Beschreibung seines Erwachens und langsamen Lernens stellt doch deutlich ein Kind vor den Leser hin, so wie die Vertreibung aus dem Paradies der De Laceys die Wut des von den Autoritäten enttäuschten Pubertierenden nachbildet. Die Situation ist nur um ein Weniges, aber Entscheidendes brutaler als bei einem anderen Kind: Dieses Kind ist in der Tat ganz allein gelassen. Die Isolation ist eine echte und ganz und gar reale. Wenn er etwa anhand der De Laceys menschliches Verhalten zueinander kennenlernt, dann ähnelt er in der Tat einem Kind, denn auch dieses betrachtet das eigenartige Schauspiel der „Erwachsenen“ wie in einem Theater, geprägt von Unverständnis noch jeder Einzelheit. Der Unterschied liegt nur darin, dass ein Kind gewöhnlich an diesem Schauspiel versuchsweise und imitierend teilnehmen darf, so dass es bald das Spiel auch selbst schon spielen kann. Das ist dem Monster verwehrt.

Denn was macht es zum Monster? Dass es übergroß, mit übermenschlichen Kräften begabt, dass es hässlich ist? Das leuchtet doch wohl kaum ein. Und doch heißt es immer wieder, dass die Menschen es absolut und ohne Ausnahme fliehen, sobald sie es nur sehen. Aber Hässlichkeit ist doch immer nur ein sehr relatives und subjektives Kriterium. Hier ist aber offenbar von einer *objektiven Hässlichkeit* die Rede. Was sollte das sein? Es kann sich um nichts anderes handeln als darum, dass dieses Wesen keinen Vater und keinen Namen hat, dass ihm grundsätzlich jeder Weg in die menschliche Gesellschaft verschlossen bleibt, weil niemand es darin *eingeführt* hat, dass man ihm seine Monstrosität, die jedes Subjekt auszeichnet, also gewissermaßen *ansieht*, weil sie nicht mehr durch einen anderen vermittelt ist. Es muss ganz von sich selbst aus versuchen, sich einen Weg in diese Gesellschaft zu bahnen, doch das ist eben unmöglich. Denn in allem anderen ist das Wesen den Menschen um ihn herum ganz ähnlich: „God, in pity, made man beautiful and alluring, after his own image; but my form is a filthy type of yours, more horrid even

3 Auch Jesus hatte ja eine Mutter und *zwei* Väter, Josef und Gott! Es ist diese Überdetermination, die allein eine Einbindung in die bürgerliche Ordnung einerseits und die metaphysische andererseits möglich machte. Frankenstein vollzieht hingegen die jungfräuliche Geburt mit sich selbst, ganz ohne die Beteiligung eines anderen.

from the very resemblance. Satan had his companions, fellow devils, to admire and encourage him, but I am solitary and abhorred.“ (126)

Zugegebenerweise bleibt auch diese Erklärung letzten Endes unzureichend im Kontext des Romans, denn das Monster hat sich ja durch Selbststudium zu einem äußerst eloquenten und wohlgebildeten Wesen gemausert; dass dieses eine rauhe Stimme hat, würde da wohl kaum großartig ins Gewicht fallen. Was hier verhandelt wird, ist also vor allem die Überspitzung einer problematischen Situation, nämlich eben der Vaterschaft. Frankenstein ist jener, der seine väterlichen Pflichten nirgends anerkennt. Er ist ein wahrlich miserabler Vater. Das Geschöpf, Frucht seines Phantasmas, hat er verlassen. „I remembered Adam’s supplication to his Creator. But where was mine? He had abandoned me, and in the bitterness of my heart, I cursed him.“ (127)

Diese große Frage des „Wer bin ich?“, die sich einem Subjekt nicht nicht stellen kann, bedrängt das Monster daher in besonderer Vehemenz (115-7, 124), denn sie kann nicht einmal mit einem Namen, nur mit einem *unartikulierten Laut* beantwortet werden: „What was I? The question again recurred, to be answered only with groans.“ (117) In den Seiten, die diese Frage durchdeklinieren, zeigt sich besonders deutlich die apeironische Natur des Subjektseins, denn die dortige reine Intensität ist eine, die sich im weiteren Verlauf des Buches immer wieder bald in Rachedurst, bald in Reue und neuer Sehnsucht artikuliert. Diese Intensität „ist“ weder schon das eine, noch das andere, sie ist auch keine „Ambivalenz“ zweier einander widerstreitender „Emotionen“, sondern sie steht unfraglich *diesseits* der Artikulation in Hass und Sehnsucht.

Aber sind die folgenden Sätze nicht der exakteste Ausdruck einer Situation, in der sich zwangsläufig jedes Subjekt wiederfinden muss, dass es nämlich durch den autoritativen Schnitt des Namens, durch die Ideale und Sicherheiten, die es den anderen unterstellt, durch deren Schönheit und Vollkommenheit, denen gegenüber die eigene so ganz und gar zufällige und allzu bekannte und eben dadurch rätselhafte Gestalt unzulänglich erscheinen muss, dass das Subjekt sich also in seinem unaufhebbaren und beklagenswerten *Abweichungsein* erkennen muss: „As I read [die *Leiden des jungen Werther*], however, I applied much personally to my own feelings and condition. I found myself similar yet at the same time strangely unlike of the beings concerning whom I read and to whose conversation I was a listener“ (124)?

Diese Abweichung von allen existierenden Setzungen und Ordnung – die denkerische, die körperliche, die sentimentale, die sprachliche... – ist umso bedrückender und beängstigender, als sie ihrem Wesen nach nicht auf den Begriff gebracht werden kann, ist sie doch die Abweichung von allen Begriffen! Das ist die konstitutive Monstrosität eines jeden Subjekts.

Ein viertes Zentralmotiv des Buches erhält hierdurch seine Aufklärung, nämlich die „mockery“, also die spöttische oder absurde, in jedem Fall *verzerrende Nach-*

ahmung des Wahren und Guten. Seinen Kern hat das Motiv im Sein jenes Wesens, das gar keine Chance hat, das Schauspiel des Zusammenlebens richtig zu erlernen, so nämlich, dass es dieses ohne Verzerrung mitmacht. Wie sollte das Monster nicht „mockery“ betreiben, da man ihm niemals erlaubt hatte, wirklich mitzuspielen, also die Spielregeln „richtig“ zu verwenden? Keine persönliche Autorität war sein Lehrer, geleitet war er nur von dem unbestimmten Streben nach Liebe und Anerkennung und der Beobachtung des Schauspiels der edlen De Laceys.

Doch liegt die „mockery“, als unvollkommene Nachahmung und Travestie, längst in Frankenstein selbst beschlossen. Wie sollte es auch anders sein, ist sie doch – manchmal als notwendige Übergangsphase, manchmal als dauerhafte Haltung – im Sein des Subjekts als solchem beschlossen? Da dieses durch einen Schnitt konstituiert ist, das ihm Unverstandenes in unbedingter Autorität präsentiert, muss das Subjekt zuerst und lange und manches Mal eine Lebenszeit über schlechter Nachahmer einer Wahrheit sein, deren Besitz es dem anderen unterstellt.

Und wer besitzt diese Wahrheit? Die Eltern gewöhnlich, und im Kontext des Romans vor allem die Väter. In Frankenstein lassen sich mindestens drei verschiedene Vatertypen unterscheiden: Die echten Väter oder Väter-Väter, vor allen Dingen der Vater Frankensteins, aber auch eine Gestalt wie Mr. Kirwin (Kap. 21; dieser lässt dort auch den wirklichen Vater Frankensteins kommen), in gewisser Weise auch der Vater von Robert Walton; diese Väter sind die Vertreter und Besitzer des *Gesetzes*, einer Wahrheit, die bei ihnen als durchschaute, intim erkannte und verinnerlichte unterstellt wird. So ist Mr. Kirwin Magistrat, dem der des Mordes angeklagte Frankenstein vorgeführt wird; und Frankensteins Vater, der ebenfalls viele öffentliche Ämter bekleidete, ist fast immer mit „Gesetzen“ verbunden, mit den bürgerlichen (77), mit besonderer Tugendhaftigkeit (30 f.), nicht zuletzt auch mit der Idee eines gewissen tätigen und gesunden Menschenverstandes (etwa in den Bemühungen des Vaters, seinen Sohn nach der Ermordung Clervals aus dessen Melancholie zu befreien – durchweg „vernünftige“ Vorschläge und Ideen hat er da).⁴

4 Einer ist besonders interessant: Die Trauer, die der Familie durch den Tod des Sohnes William, durch die Hinrichtung der unschuldigen Justine und den Mord an Clerval entstanden ist, wird vielleicht bald durch die Geburt neuer Liebesobjekte gemildert, die dann an die Stelle jener treten können (184). Diese Idee erinnert an die berühmten Verse in Sophokles' *Antigone*, wo die Titelheldin erklärt, sie hätte sich nicht gegen Kreons Anordnungen gestemmt, wenn es sich um ein Kind von ihr oder einen Gatten gehandelt hätte; denn man kann ein neues Kind bekommen, wenn eines stirbt, man kann sich wieder verheiraten. Aber der Bruder, der den beiden mittlerweile verstorbenen Eltern geboren worden war, der lässt sich eben durch den Tod der Eltern nicht mehr ersetzen (V. 905-915). Die Absolutheit Antigones geht Vater Frankenstein aber ganz zweifellos ab. Er ist eben Stimme der „Vernunft“ und einer gewissen Pragmatik.

Auch Waltons Vater gehört mit seinem *Verbot* der Seefahrt hierher. Er nähert sich aber bereits der zweiten Gruppe von Vätern an, den *toten Vätern* nämlich. Der Vater von Caroline (Frankensteins Mutter, 31), der von Elizabeth (33), der von Justine (63) – sie alle treten nur auf, um allzu bald für tot erklärt zu werden. (Bei Elizabeths Vater ist man sich zwar nicht ganz sicher, er ist aber so fern, dass es keinen wirklichen Unterschied mehr macht, ob er noch lebt oder nicht.) Fast scheint es, ihre Aufgabe bestünde lediglich darin, die (weiblichen) Figuren zu zeugen, sie der Handlung (als verwaiste und hilflose) zu übergeben und dann zu verschwinden.

Schließlich gibt es noch die *Vater-Imitate*, die „mockery“ der Vaterschaft also. Schon Walton gehört zum Teil hierher, ist seine Tat doch – wie die Naturphilosophie für den desillusionierten Frankenstein – auch eine „abortive creation“: die Expedition wird letzten Endes abgebrochen. Aber ihm lässt sich doch attestieren, dass er sich gebührend um sein Kind gekümmert hat; er hat sogar in seiner Schwester eine Art Mutterersatz beigebracht. Ganz anders aber natürlich Frankenstein selbst. Seine Vaterschaft wird zunächst auch ganz offen (und in einer erstaunlich präzisen ironischen Antizipation) anerkannt: „No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs.“ (51 f.) Das Geschöpf macht in seinen Schilderungen keinerlei Hehl daraus, dass das Verhältnis zwischen Frankenstein und ihm dem zwischen Gott und Adam bzw. den Engeln gleicht, und in einem christlichen Denken ist das schließlich die ultimative Vaterschaft, deren Paradigma selbst.

Die Väter-Väter strotzen vor Gesundheit und zupackender Energie. Wie sollten sie auch nicht, sind sie doch im Vollbesitz jenes Wissens davon, was das Leben ist und nach welchen Gesetzen es abläuft und damit auch zu leben ist. Frankenstein aber, dieser missratene Vater, der keinen Augenblick die notwendige Illusion eines autoritären Wissens aufrechterhalten kann, ist ständig *krank*. Diese Krankheit wird auch explizit in den Gegensatz zur väterlichen Kraft gesetzt: „Your father's health is vigorous [...]“ (62), schreibt Elizabeth in dem Brief, in dem sie sich um die Gesundheit Viktors nach der „Animation“ sorgt. Auch hier sind es vor allem die Begegnungen mit dem Geschöpf des eigenen Phantasmas, die ihm alle Lebenskraft nehmen: „I was lifeless“ (59), fast so als sauge ihm dieses nun Realität gewordene Phantasma, als „shadow“ und „mockery“ seiner selbst, alles Leben aus:

I considered the being whom I had cast among mankind and endowed with the will and power to effect purposes of horror, such as the deed which he had now done, nearly in the light of my own vampire, my own spirit let loose from the grave and forced to destroy all that was dear to me. (74)

Diese vielen nervösen Zusammenbrüche, die Frankenstein erleidet, treiben ihn immer wieder auch, willentlich wie auch durch das Faktum (dass er sich niemandem

anvertrauen kann), in jene Einsamkeit zurück, aus der das Monster entstanden war (86, 179).

Es ist bezeichnend, dass Frankensteins endgültige Umdeutung von Realität und Phantasma, deren willentliche Verkehrung erst nach dem Tod seines Vaters, jenes Vertreters aller Gesetze, eintritt. Andererseits bleibt diese Verkehrung eine *willentliche* und ganz bewusste. So sehr damit eine Verabschiedung von dem „gesunden Menschenverstand“ verbunden ist, so sehr ist es auch eine souveräne und wirkliche *Entscheidung*. Und überhaupt: Erst jetzt, nachdem auch sein Vater tot ist, vermag es Frankenstein, sich in einer zwar perversen, aber immerhin hingebungsvollen Konsequenz seinem Kind zu widmen: dessen Verfolgung und Ermordung wird zu seinem letzten Ziel, ein Ziel, das auch das Monster anerkennt und akzeptiert. Erst jetzt also, viel zu spät, nimmt Frankenstein seine Funktion als Vater wahr und ernst – so spät, dass nichts mehr als der Tod des Kindes diese Funktion ausfüllen kann.

All diese Komplexe, die vier Zentralmotive und das doppelte Zentralverhältnis, werden zusammengehalten von einem *Zentralwort*, um das herum sie sich gruppieren: „*wretch*“. Eine deutsche Übersetzung dieses Ausdrucks ist nicht wirklich möglich, denn er bezeichnet sowohl etwas Verachtenswertes wie etwas Bemitleidenswertes, und in dieser Doppelheit wird er auch im Roman durchweg gebraucht. Es geht also immer um eine Abweichung von einem Gesetz, wobei nur ungewiss bleibt, inwieweit diese Abweichung zuzurechnen ist. Und diese Ungewissheit ist ja auch das Thema eines Romans, dessen beide Protagonisten beständig zwischen Schuld und Schicksal, zwischen Phantasma und Realität hin und herschwanken.

Auf den 200 Seiten des Romans kommt das Wort „*wretch*“ (in allen seinen Formen: „*wretch*“, „*wretched*“, „*wretchedness*“, „*wretchedly*“) mindestens 61mal vor; ich habe dabei nur zwei Nennungen vor der „*Animation*“ gefunden. Meist wird es auf das Monster angewandt, nicht selten aber auch auf Frankenstein oder das Haus und die Familie Frankenstein, zur Bezeichnung der Bedrängnis, in die sie durch das Wirken des Monsters geraten sind. Bezeichnend etwa der Ausdruck in Bezug auf das Gerichtsverfahren gegen jenes Mädchen, das schon den Namen Justine trägt: „*wretched mockery of justice*“ (78).

„*Wretch*“ tritt also immer dort auf, wo ein Phantasma ungefiltert und unvermittelt in eine Realität übergeht, die es notwendig mit den Gesetzen (der Natur oder des menschlichen Zusammenlebens) in Konflikt geraten lässt. *Noch genauer bezeichnet das Zentralwort die Stiftung einer Realität durch ein Phantasma, die als Realität ihre eigene Gesetzmäßigkeit stiftet, die sich als Abweichung von jeder gegebenen erweisen muss, und die als Realität zugleich nicht mit dem Phantasma koinzidieren kann, also quer steht sowohl zu Phantasma als auch zur schon bestehenden Realität.* Diese Abweichung oszilliert zwischen einer schuldhaften und einer schicksalhaften, einer „subjektiven“ und einer „objektiven“ – was ganz korrekt ist, denn das Subjekt ist als solches und dank seiner Seinsweise (nicht aufgrund ir-

gendeiner persönlichen Bemühung) immer diese Abweichung. Dieses Oszillieren fasst das Zentralwort „wretch“ als ein Zeichen mit einem schwankenden Vertex auf, so wie dieser schwankende Vertex selbst das Problem des Subjekts *abbildet*: als Abweichung die Ordnungen mit ihren Vertices zu umkreisen, auf der Suche nach einem, der das eigene Schwanken feststellen könnte. Wenn Frankenstein daher ein verfehlter Vater ist, dann wird deutlich, dass *die Schilderung der Situation des Monsters nichts weiter als eine minimal überzeichnete Darstellung der notwendigen Monstrosität des Subjekts als solchen ist.*

Wenn also Frankenstein im Film von 1931 im Moment der Belebung des Wesens geradezu wie in einem *Orgasmus* immer wieder und sich steigernd schreit: „It's alive!“, um dann zusammenzubrechen, dann ist das sehr präzise: dieser Orgasmus Frankenstein ist wie der Scheidepunkt zwischen dem Phantasma und seiner betäubenden Realität, die ihre eigene Gesetzmäßigkeit stiften wird. (Es ist im Übrigen gleichgültig, ob, im konkreten Fall der Elternschaft, am Ursprung bloß ein sexuelles oder der Kinderwunsch als Phantasma steht; immer wird und muss sich das Phantasma als mit der Realität incommensurabel erweisen.)

Davon abgesehen verbindet diesen *Film* allerdings nicht allzu viel mit dem Roman. Während in letzterem die eigentliche „Animation“ in ein paar Sätzen und ohne jede Detaillierung auch nur des Mechanismus beschrieben wird (55), sind die ersten 24 der insgesamt nur 67 Laufminuten des Films der pseudowissenschaftlichen Darstellung der Vorbereitung und der minutiosen Abbildung der „Animation“ selbst gewidmet. Dabei verrät der Film nicht nur eine offensichtliche Faszination für das Wissenschaftliche und vor allem dessen dämonische Seite, sondern auch seine Komplizenschaft mit dem Szi entismus: Durch einen Zufall wird dem Monster ein „abnormes“, ein „Verbrechergehirn“ eingepflanzt!

Vor allen Dingen aber fällt das Element der Einsamkeit völlig aus der Erzählung heraus: Erstens hat Frankenstein einen buckligen Gehilfen, der auf den Namen Fritz hört, zweitens wissen mindestens drei Leute in seiner Umgebung mehr oder weniger über seine Experimente bescheid. Dagegen weiß im Roman *niemand* davon; die Erzählung selbst und als solche ist da die sukzessive Überwindung jener Einsamkeit.

Stattdessen wird dem Film der Auftritt eines Conférenciers vorgeschaltet, der das Publikum auf die möglicherweise schockierende Natur des folgenden Films aufmerksam macht und es, soweit es sich dessen nicht gewachsen fühle, einlädt, nun das Kino zu verlassen – nur um dann mit süffisantem Lächeln zu sagen: „Well, we've warned you.“ Statt also das Schicksal der Ausgeburt der monadischen Phantasie Frankenstein zu verfolgen,⁵ stiftet der Film von Anfang an einen *gemeinsa-*

5 Das Motiv der Vaterschaft ist auf einen, wenn auch vielsagenden Blick reduziert: Wenn der alte Frankenstein auf die bevorstehende Hochzeit seines Sohnes und auf einen aus

men *Phantasieraum*, den des Kinos selbst. Die „Animation“ ist dabei sichtlich und selbstreflexiv als ein Spektakel aufgefasst, denn nicht nur ist in die Konstruktion der entsprechenden Sets offenbar viel Mühe und Geld geflossen, nicht nur steht sie fast in der Mitte des Films, Frankenstein kommentiert das Ganze auch so, als hätte er das Kino selbst im Kopf: „Quite a good scene, isn't it? One man crazy, three very sane spectators.“ Und der Mechanismus, der den zusammengeflickten Leib beleben soll, wird von ihm zurückgeführt auf den „ray that first brought life“.

Das Monster wird also dort, im Film, als solches wörtlich genommen. Das Künstliche seiner Entstehung, das Hässliche seiner Gestalt, die moralische Abweichung, mit einem Wort: die spezifische Differenz (bei aller Ähnlichkeit) zum Menschen werden massiv betont. Zudem ist das Monster in diesem ersten Film *sprachlos* wie das Unbewusste selbst. Es ist ein *kollektives Monströses*, das ebenso kollektiv ausgetrieben wird, nämlich per Lynchmob.

Man kommt nicht umhin festzustellen, dass in Roman und Film unterschiedliche Auffassungen des Monströsen am Werk sind: Während der Roman letztlich die Monstrosität des Subjekts als solchen in Szene setzte, geht im Film eher die Angst um vor einem bösen, animalischen Kern, der droht, sich zu verselbständigen und der durch die vereinten Kräfte der Gemeinschaft ausgetrieben werden muss – um jeden Preis. Zugleich findet dieser böse Kern seinen Weg auf die Bühne, er ist im Wortsinn „spektakulär“, wird vom Lichtstrahl des Projektors belebt und als gute Szene den gesunden Zuschauern präsentiert. Dieses kollektiv Monströse, das zu unterdrücken jedes braven Bürgers Pflicht ist, ist also ebenso beängstigend wie faszierend. Letztlich ist es vor allen Dingen Boris Karloffs sensible Darstellung des Monsters,⁶ die den Film am engsten mit dem Geist des Romans zusammenführt.

Auch Kenneth Branagh übernimmt in seiner, der Vorlage sehr viel treueren Verfilmung *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) jenen Satz, der im Roman nicht auftaucht: „It's alive!“ Dafür drückt aber der Dialog, den das Geschöpf am Ende mit Walton führt, die wesentlichen Verhältnisse in deutlicher Weise aus:⁷

Walton: Who are you?

Creature: He never gave me a name.

Walton: Why do you weep?

Creature: He was my father.

dieser Ehe erhofften Sohn für das Haus Frankenstein trinken lässt, zeigt die Kamera kurz das gequälte Gesicht des jungen Frankenstein.

- 6 Es ist bezeichnend, dass Karloff nur ungern von einem „Monster“ sprach, lieber von einer „Kreatur“ oder einem „Wesen“.
- 7 Freilich muss Branagh dafür das Prinzip der Einsamkeit aufgeben: Das Geschöpf tritt mit einem anderen als seinem Schöpfer in Beziehung.

