

# Mythos und 'Madness' – Der Wissenschaftler in Shelleys *Frankenstein* und Atwoods *Oryx and Crake*

Lars Schmeink

## I. Das Bild eines Berufs

1957 befragten Margaret Mead und Rhoda Metraux mehr als 35.000 amerikanische Highschool-Schüler nach ihren Vorstellungen zu den Naturwissenschaften in Bezug auf den Beruf des Wissenschaftlers als spätere Karriereoption für sich selbst oder ihren späteren Partner.<sup>1</sup> Dabei kam Erschreckendes über das Bild des Wissenschaftlers zu Tage: "as a career choice ... the image is overwhelmingly negative" (384). Die Karriere als Wissenschaftler, so die Schüler, sei keine gute Wahl, zu mühsam und monoton sei die Arbeit, teilweise gar gefährlich und befremdend (387). Das maßgebliche Argument gegen den Berufsstand sehen die Schüler aber in den sozialen Fähigkeiten des Wissenschaftlers. Eine Einschätzung, die auch eine weitere Studie vier Jahre später unter Studenten bestätigte (vgl. Beardslee und O'Dowd)<sup>2</sup> und die aufgrund ihrer Verbreitung eine Sichtweise innerhalb der Gesellschaft vermuten lässt: die Vorbehalte von Schülern und Studenten gleichermaßen waren, dass Wissenschaftler anti-sozial, indifferent, unglücklich, gefühllos, impulsiv und auf ihre Arbeit fixiert seien (Mead und Metraux 387; Beardslee und O'Dowd 997). Die daraus folgenden Defizite in Hinsicht auf familiäre, freundschaftliche und kollegiale Bindungen werden als das größte Manko des Berufs gesehen und verleihen dem Wissenschaftler "an air of strangeness" (Beardslee und O'Dowd 997), ein Gefühl der Entfremdung und Entmenschlichung, das sich in übersteigerter Form vor allem in populär-kulturellen Darstellungen des Wissenschaftlers wiederfinden lässt.

- 
- 1 Die Studie wurden schriftlich an 120 Schulen in den gesamten USA im Auftrag der American Association for the Advancement of the Sciences (AAAS) durchgeführt. Die AAAS war in den 50er Jahren stark in Werbekampagnen zur Förderung des Berufs des Wissenschaftlers involviert, stellte aber fest, dass die Einstellungen der Zielgruppe dazu nicht bekannt waren. Aus diesem Grund sollte die von der renommierten Anthropologin Margaret Mead durchgeführte Studie Aufschluss über mögliche Disparitäten im Bild des Wissenschaftlers geben, die in den Werbekampagnen angesprochen werden müssten.
  - 2 Auch dieser Studie liegt der Wunsch nach einem klareren Verständnis über das soziale Umfeld zukünftiger Wissenschaftler und die Außensicht auf den Beruf zu Grunde. Die beiden Psychologen der Michigan State University David Beardslee und Donald O'Dowd erweiterten dazu 1961 die von Mead und Metraux bei High School Schülern durchgeführte Studie um einen Datensatz von Studierenden und kamen trotz der größeren Reife und des hohen Reflexionsgrades der Teilnehmer dennoch zu sehr ähnlichen Ergebnissen.

Es ist genau diese soziale Komponente – die Einsamkeit, die emotionale Distanz, die fehlende Einbindung in familiäre Beziehungen – die Glen Scott Allen in seinem Buch *Master Mechanics & Wicked Wizards* als zentral für die populär-kulturelle Unterscheidung zwischen dem 'guten', 'praktischen' Ingenieur und dem 'bösen', 'wahnsinnigen' Forscher ansieht, die dem geläufigen Bild des Wissenschaftlers zugrunde liegt. Die titelgebenden Figuren des "Master Mechanic" und des "Wicked Wizard" durchziehen als Stereotype die amerikanische Geschichtsschreibung (u.a. in Benjamin Franklin und Robert Oppenheimer) ebenso wie deren kulturelle Imagination. Die Antworten in den Studien der 1950er und 60er Jahre reflektieren für Allen daher eine in der Gesellschaft verankerte duale Haltung zur Wissenschaft, die mit Argwohn auf intellektuelle Theoretiker blickt, sie als 'Mad Scientists' deklariert und statt dessen lieber den pragmatischen Geist des Erfinders als wissenschaftliches Vorbild versteht.<sup>3</sup>

Im Folgenden<sup>4</sup> soll nun gezeigt werden, dass eben dieses kulturelle Bild des 'Mad Scientist' in seinem Kern auf einem modernen Mythos basiert. Ein Mythos, der sich ausgehend von Mary Shelleys 1818 erschienenem Roman *Frankenstein; or, The Mo-*

---

3 Allen argumentiert aus einer diachron-historischen Analyse heraus für das in der US-Kultur verankerte Bild einer "Good American science" und einer "Bad un-American science" (254), das auf dem puritanischen Misstrauen gegenüber rein intellektuellen Überlegungen und gegenüber der uneingeschränkten Vorstellungskraft der Menschen basiert (vgl. 255). Ausgehend von der starken kulturellen Dominanz der USA im 20. Jahrhundert kann man aber die von ihm aufgestellten Dichotomien ('pure' vs. 'applied science', Erfindung vs. Ideologie etc.) auch als relevant für die gesamte westliche Welt deuten. Eine Unterscheidung zwischen europäischen und amerikanischen Standpunkten, wie Allen sie u.a. für die Rezeption *Frankensteins* innerhalb der Romantik im 19. Jahrhundert vertritt, sind angesichts der dominanten Verbreitung der amerikanischen Darstellungen (u.a. durch Hollywood-Filme) heute nicht mehr in dieser Form und Konsequenz gegeben.

4 Der vorliegende Artikel verweist in seiner Analyse auf die männliche Form des Wissenschaftlers und nicht auf Wissenschaftlerinnen, weil die für die Diskussion relevanten Diskurse eine starke heteronormative Rollenzuschreibung vornehmen. Zum einen stellt Brian Attebery bezüglich des Diskurses der Wissenschaften eine klare Rollenverteilung fest: "[T]he master narrative of science has always been told in sexual terms. It represents knowledge, innovation, and even perception as masculine, while nature, the passive object of exploration, is described as feminine" (134). Zum anderen sieht Helen Merrick den Diskurs der Science Fiction als traditionell "predominantly masculine field" (240), dessen Potential, sich der *Gender*-Thematik anzunehmen und eine normative Darstellung zu unterlaufen, noch nicht voll entfaltet ist. Darüber hinaus verweist Allen (255) auf die Darstellung des Wahns im Wissenschaftler als Symbol der Verweigerung der weiblich konnotierten familiären Beziehung. Die Entscheidung gegen die (weiblich besetzte) Familie und für die (männlich besetzte) Wissenschaft wird als zentraler Faktor für die fehlende geistige Gesundheit der hier verhandelten Charaktere gesetzt. Ein weiteres Element ist die zumeist auf 'unnatürliche' Kreation hinauslaufende Transgression des wahnsinnigen Wissenschaftlers, der sich der weiblichen Schöpfungskraft bemächtigt und damit ein Naturgesetz verletzt, wie Daniel Dinello beispielsweise für *Frankenstein* feststellt: "The mad scientist, who took over the divine role of creation from God and the natural role of creation from woman, gets punished with death" (42f.) Letztlich sind die beiden hier behandelten Wissenschaftler Victor Frankenstein und Crake männlich. Eine Untersuchung der Darstellung des Weiblichen in der Wissenschaft und insbesondere der Repräsentation der 'wahnsinnigen Wissenschaftlerin' wäre sicher sehr aufschlussreich, soll aber hier nicht geleistet werden.

dem Prometheus entwickelt und seitdem zahlreiche Ausformungen erhalten hat, und dessen aktuellste Gestaltung ich in Margaret Atwoods Roman *Oryx and Crake* (2003) lese. Ein Mythos ferner, der Anfang des 19. Jahrhunderts dazu diente, die neuartigen wissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit und die sozialen Entwicklungen der Industriellen Revolution zu verarbeiten und in ein kulturelles Selbstverständnis zu überführen. Frankenstein's Wahnsinn, sein Fanatismus, seine Hybris und seine völlige Mißachtung ethischer Standards sind durch die Mythologisierung zu formenden Bestandteilen der kulturellen Imagination geworden. Dougherty zitiert eine Idee des Kulturanthropologen Clifford Geertz, wenn sie Mythen eine doppelte kulturelle Funktion zuweist: "myths provide a common body of material that is not only important to think about but also 'good to think with'" (13). Im Material von Shelleys Roman finden sich somit nicht nur wichtige inhaltliche Anstöße, die eine Auseinandersetzung mit der Wissenschaft, menschlichem Forschungsdrang und individuellem Schaffenswillen üben, sondern auch mythische Formen, die sich zur Adaption und Weiterentwicklung eignen und an die Realität des 21. Jahrhunderts und Fragen der kollektiven Verantwortung für unser Handeln, der globalen Ignoranz und den Sinn der Existenz in der Konsumgesellschaft angepasst werden können, wie Atwoods Roman *Oryx and Crake* beweist.

Der Ursprung des 'Mythos Frankenstein' und seine kontinuierliche Neu- und Umdeutung erfordert daher zunächst eine Annäherung an den Mythos selbst. Wie ist der Mythos hier zu verstehen, und was zeichnet ihn im Speziellen aus? Wieso steht Victor Frankenstein im Zentrum des populären Bildes, und nicht etwa der ebenso wahn-sinnige Dr. Faust? Darüber hinaus gilt es dann, den Mythos zu deuten, nicht seine erste Überlieferung (Shelley) als autoritativ zu setzen, sondern seine Umschreibung (Atwood) als sinnvoll zu erkennen und eben diese als Teil des Mythos zu verstehen. Denn, so schreibt Chris Baldick in *In Frankenstein's Shadow*: "That series of adaptations, allusions, accretions, analogues, parodies, and plain misreadings which follows upon Mary Shelley's novel is not just a supplementary component of the myth; it is the myth" (4).

## II. Der 'Mythos Frankenstein'

"Der Mythos ist eine Aussage", schreibt Roland Barthes und spricht dem Mitteilungssystem Mythos damit eine schier unendliche Vielfalt zu (85). Alles, "wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann" – also jegliche kulturelle Aussage, eignet sich dazu, "Beute des mythischen Wortes" zu werden, je nachdem, was die Gesellschaft als Mythos anerkennt: "denn nur die menschliche Geschichte läßt das Wirkliche in den Stand der Aussage übergehen, und sie allein bestimmt über Leben und Tod der mythischen Sprache" (85f.). Somit ist es der Gesellschaft durch die Form des Mythos möglich, jede historische Realität ihrer spezifischen Inhalte zu entleeren und ein "natürliches Bild des Realen" (Hervorhebung im Original) zu schaffen, das durch den "Verlust der historischen Eigenschaft der Dinge bestimmt" ist und das zugleich in der

Lage ist, "historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit" (130). Was auch immer eine Gesellschaft bewegt, was sie hervorbringt, kann so durch die Funktion des Mythos in einer Sprache der "Natur und Ewigkeit" gegründet werden, "die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung" (131).

Der Mythos ist also eine reflexive Aussage, die es uns als Gesellschaft erlaubt, Themen abseits ihrer historischen Spezifität – als "*natürliches* Bild" – zu untersuchen und zu deuten. Als solche gesellschaftlich bestimmte und aus einer Historie hervorgehende Aussage greifen Mythen aber auch immer auf einen Fundus aus bereits vorher bestehenden Inhalten zurück, oder wie Carol Dougherty es nennt, auf einen "host of associations, connotations, and interpretive baggage", durch den die Form des Mythos kulturell aufgefüllt wird: "Myth, then, is powerful precisely because it can take all this pre-worked, culturally rich material ... and work with it to create a narrative that is important and compelling to its audience" (13). Durch den Mythos gelingt es, Veränderungen in der Aussage immer wieder neu zu gestalten und so die Realität des 'natürlichen' Inhaltes an die historischen Gegebenheiten der Deutung anzupassen. Frankensteins Handlungen – sobald sie ihrer spezifischen Inhalte entleert sind und als "*natürliches* Bild", als feststellende Aussage über den 'Mad Scientist' verstanden werden, – eignen sich daher gleichermaßen gut, um im Kontext der französischen, der industriellen, der digitalen oder der genetischen Revolutionen gelesen zu werden. Der Mythos erlaubt es, das Bild des 'Mad Scientist' als Formel mit Inhalten anzufüllen und an die jeweils gegebene historische Realität anzupassen.

Aus den vielen verschiedenen Gebrauchsformen des Begriffs 'Mythos' fällt diese ständige kulturelle Um- und Neudeutung Frankensteins als Verkörperung des 'Mad Scientist' unter den von Jan und Aleida Assmann als "literarische Mythen" bezeichneten Begriff des Mythos, dessen zentraler Aspekt die "spielerische Behandlung, Variation und Freiheit der Imagination" (180) in Bezug auf seinen Gegenstand ist. Der literarische Mythos gilt im Gegensatz zum "gelebten Mythos" eben nicht als fundierend, weltmodellierend oder legitimierend, sondern als deutend und will eben gerade aus der "Empraxie gesellschaftlicher Lebenszusammenhänge" (180) neue Deutungen erzeugen. *Frankenstein* soll nicht etwa einen Glauben an die Wissenschaft legitimieren oder den Menschen als Schöpfer etablieren, sondern eine Deutungsebene eröffnen, in der zentrale Fragen nach den Grenzen des menschlichen Wissens und der ihm gegebenen Möglichkeiten verhandelt werden können, immer unter Bezug auf die bestehenden Lebenszusammenhänge.

Dabei beruft sich *Frankenstein* als Mythos, wie viele klassische Mythen auch, bei der Verhandlung seiner Aussage auf ein bestehendes System aus bekannten anderen Mythen und nutzt deren Bedeutungsebenen, um die eigene Form mit Assoziationen anzufüllen. Ich möchte diese Ausführungen aber nicht nutzen, um Shelleys Adaption älterer Mythen zu analysieren, sondern mich auf den Aspekt des 'Mad Scientist' konzentrieren, der als 'Mythos Frankenstein' im kulturellen Verständnis eine Abspaltung von Shelleys mythopoetischer Verwendung des Prometheus-Mythos oder *Paradise*

*Lost* erfahren hat.<sup>5</sup> Es soll hier der Hinweis ausreichen, dass Frankenstein von vielen Kritikern als "drawing on traditional mythic patterns" (Cantor 103) gelesen wird, die aber im Roman keineswegs eine einfache Zuordnung zu mythischen Figuren zulassen. So verweist Paul Cantor auf die Doppelungen im Rollenverständnis zwischen Frankenstein und Monster für den Prometheus-Mythos sowohl im Aspekt als Schöpfer als auch als Beschaffer des Feuers (vgl. 103ff.). Und auch Carol Dougherty liest in Frankenstein zwar "the definitive treatment of the creative aspect of the Prometheus myth" (108), erklärt aber im Zuge ihrer Analyse, dass Shelley eine einfache Deutung immer wieder unterläuft und so die Verwendung des Mythos selbst hinterfragt. Es ist aber wichtig zu bemerken, dass Shelley den 'Mythos Frankenstein' zwar auf dem "interpretive baggage" (Dougherty 13) von Prometheus und *Paradise Lost* basiert, viele der Elemente der Mythen aber verändert oder verwirft und statt dessen eine eigene mythische Kreation vornimmt, die das kulturelle Verständnis des Wissenschaftlers im 19. und 20. Jahrhunderts prägen sollte wie keine andere. Shelley kreiert den "paradigmatic myth of the romantic movement" (Hustis 845) und erfindet damit zugleich das moderne Bild des 'Mad Scientist'.

Es liegt in der Natur des Mythos, so Small, aus der individuellen Genese einer Idee, eines persönlichen Aktes der Imagination, zur generellen Existenz eines Mythos zu erwachsen (14). Eine Analyse des Ursprungs und seiner "true substance" (Baldick 2) ist von daher naturgemäß nur schwer zu unternehmen. Für Christopher Small ist der Ursprung des 'Mythos Frankenstein' die einfache Formel "man makes himself" (15), während für Chris Baldick seine Substanz in einem in zwei Sätzen zusammenfassbaren Grundgerüst steckt: "(a) Frankenstein makes a living creature out of bits of corpses. (b) The creature turns against him and runs amok" (3). Roslynn Haynes wiederum sieht in Frankenstein ein Derivat aller klassischen mythologischen Einflüsse, die Shelley verarbeitet hat und beschreibt Frankenstein als Archetypus: "the overreacher whose aspirations lead inevitably to the destruction of himself and others yet who is instinctively admired as the heroic genius" (94). In allen Fällen ist nicht abzustreiten, dass die Aussagen zutreffend sind, und doch greifen sie einzeln genommen zu kurz. So fehlt unter anderem der von Allen vorgebrachte Aspekt der Einsamkeit, der für das Bild des 'Mad Scientist' so zentral ist und sich bereits in *Frankenstein* findet. Ich möchte daher einen Versuch der Zusammenführung wagen, der die meiner Meinung nach prototypischen Elemente aufgreift. Diese sind als Teile des Mythos in seinen Ausformungen mögliche Bestandteile, aber nicht notwendige:

Der Mythos beschreibt einen kreativen Mann des Wissens, seine Tätigkeit kann dabei sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Dimensionen haben. Dieser Mann strebt danach, Leben zu erschaffen oder sein Verständnis der Funktion der Welt zu vergrößern. Sein Streben steigert sich in Hybris, Wahn oder Fanatismus und ist

---

5 Ausführliche Informationen und Interpretationen zu Shelleys Nutzung des Prometheus-Mythos bzw. Miltons *Paradise Lost* finden sich u.a. bei Baldick, Cantor, Dougherty, Haynes, Hustis und Small.

geprägt von einer ethischen Grenzüberschreitung. In seiner Arbeit wendet er sich von der Gesellschaft ab und isoliert sich. Sein Unterfangen gelingt zwar dank seiner genialen Fähigkeiten, doch die weitere Entwicklung weicht von den Erwartungen ab. Seine Schöpfung hat Konsequenzen, die für ihn oder die gesamte Menschheit destruktiv sind.

Eine solche prototypische Beschreibung des Mythos scheint mir sinnvoller als eine minimale, wie sie von Small, Baldick oder Haynes vorgenommen wurde, da sie keine notwendigen Elemente vorschreibt (und somit zwangsläufig nur wenige Elemente benennt), sondern den modernen Mythos, in Erweiterung des Verständnisses klassischer Mythen, als "gold mine of poetic possibilities" (Dougherty 10) versteht. Nicht jede Ausformung braucht auch jedes mythologische Detail, gerade in den Auslassungen und Fokussierungen der einzelnen Deutung besteht die Möglichkeit, den Mythos an die historische Realität anzupassen. Aus solchen prototypischen Elementen bestehend, ist der 'Mythos Frankenstein' ideal geeignet, nicht nur inhaltliche Fragen über die Grenzen der Wissenschaft aufzuwerfen, sondern auch, formal ein "*natürliches* Bild" des 'Mad Scientist' zu liefern, das unabhängig von Inhalten und historischer Verortung eine Aussage transportiert.

### III. Newton und die *Scientific Revolution*

Nachdem im letzten Abschnitt die allgemeine und die spezifische Funktion des Mythos näher untersucht wurden, soll nun im Folgenden noch in Bezug auf *Frankenstein* als modernen Mythos und Basis des Bildes des 'Mad Scientist' eine Abgrenzung zu anderen Mythen und Darstellungen, die ebenfalls die Wissenschaft porträtieren, vorgenommen werden. Dabei ist insbesondere die Frage zu klären, warum Frankenstein als eigenständiger Mythos zu gelten hat und nicht etwa als Variation des älteren 'Mythos Faust' zu sehen ist.

Was den 'Mythos Faust' vom 'Mythos Frankenstein' grundlegend unterscheidet, ist ein gesellschaftlich allumfassender Paradigmenwechsel im Verständnis von Welt und den sie regelnden Gesetzen, der sich zwischen dem ausgehenden 16. und dem beginnenden 18. Jahrhundert vollzieht und der von Historikern unter dem Begriff der *Scientific Revolution* gefasst wird. Zwar gibt es unterschiedliche Auffassungen zur Terminologie und zum genauen Ablauf eines solchen Wandels des Denkens, doch eine ganze Reihe von Umbrüchen ist nicht zu leugnen: "There was the simultaneous creation of new theories, methods, instruments, and organizations for the making of knowledge" (Hård und Jamison 22). Ausgehend von der Annahme, Wissen über die Welt nur in direktem Kontakt mit der Welt zu erfahren, entstanden vor allem im 17. Jahrhundert verschiedene neue Wege der Wissenschaft: Newton etablierte ein mechanisches Weltverständnis, Bacon forderte die utilitaristische Ausrichtung der Wissenschaft, und Descartes den Grundsatz von mathematisch-logischem Denken als Basis der wissenschaftlichen Methode (vgl. Hård und Jamison 22 ff.; vgl. Henry). Neuerungen im Bereich der

Physik, Medizin, Kosmologie und Anatomie führten zu einem radikalen Bruch mit dem bis dahin bestehenden wissenschaftlichen Verständnis und zu der Überzeugung, die Welt und ihre Funktionsweise vollständig verstehen zu können:

Newtonian physics in explaining the behavior of physical entities ... seemed to guarantee the imminent realization of the Cartesian dream that reason ... would ultimately resolve all the problems facing mankind. Mathematics became the theoretical keystone of the Enlightenment, and its methods were widely emulated in other branches of knowledge. (Haynes 74)

Diese Sichtweise – in Verbindung mit dem aufklärerischen Ruf nach Vernunft als Handlungsmaxime – verbreitete sich nicht zuletzt dank neuer akademischer Strukturen und weit reichender Mittel der Kommunikation durch alle wissenschaftlichen Disziplinen und in alle Teile der Gesellschaft.

Was die Entwicklung der *Scientific Revolution* dabei aus unserer heutigen Sicht so relevant macht – und somit auch *Frankenstein* von *Faust* trennt – ist nicht so sehr, dass die Wissenschaft des 17. Jahrhunderts sich von der des Mittelalters unterscheidet, sondern vielmehr, dass sie unserer heutigen gleicht: "It's almost as if what we want to say is not just, here are the origins of modern science, but here is the beginning of current science" (Henry 4.) Wo der 'Mythos Faust' durchzogen ist von Fragen des (Aber-)Glaubens und der Magie, da offenbart er seinen Ursprung im mittelalterlichen Wissenschaftsverständnis. Fausts Durst nach Wissen ist nur durch den Pakt mit dem Teufel zu löschen, und seine Künste werden nicht als wissenschaftlich erklärbar dargestellt, sondern bleiben im Reich der Magie angesiedelt. Aus unserer heutigen Sicht ist er kein Wissenschaftler, sondern eher als Alchemist oder Magier zu bezeichnen und eignet sich daher auch nicht, ein populär-kulturelles Bild der Wissenschaft zu schaffen. Shelleys Victor Frankenstein hingegen ist geprägt vom Geist der Wissenschaft im Sinne Newtons, seine Methoden, wie etwa der Galvanismus, sind aus heutiger Sicht verständlich und nachvollziehbar, sind doch weder Magie noch Teufel im Spiel.<sup>6</sup> Chris Baldick sieht darin auch die Begründung, warum Frankenstein nicht als Derivat des älteren 'Mythos Faust', als eine von vielen "stories of transgression" gelesen werden kann: "Victor Frankenstein has no serious tempter other than himself ... he is a Faust without a Mephisto, that is, hardly a Faust at all" (42). Und eben weil Shelleys Roman Frankensteins Transgression eine säkulare, gänzlich unmagische, wissenschaftliche Prämisse in allen Konsequenzen verfolgt und aufzeigt – und somit

---

6 Shelley benennt im Roman die wissenschaftliche Methode, mit der das Monster zum Leben erweckt wird nicht explizit, dennoch steht der Galvanismus als wissenschaftliche Theorie für die Romanhandlung Pate. Im Vorwort der Ausgabe von 1831 ist von Shelley selbst auf diese Methode als Inspiration verwiesen worden. Darüber hinaus jedoch entsprechen Frankensteins Vorgehen und Selbstverständnis klar erkennbar der Logik einer modernen Wissenschaft und nicht der okkulten, alchemistischen Lehre des Mittelalters.

David Ketterer bemerkt hierzu, dass Mary Shelley den Roman diesbezüglich noch verändert hat und Victors ursprünglich den ganzen Roman durchziehende duale Natur ("interested in *both* ancient occult science *and* modern science" 63, Hervorhebung im Original) in eine durch die Professoren Waldman und Krempe hervorgerufene Wandlung seines Interesses von Alchemie und Magie hin zur 'richtigen' Wissenschaft umgeschrieben hat.

als erster Science Fiction Roman gelesen werden kann –, ist Victor aus moderner Sicht der erste und wohl berühmteste 'Mad Scientist' im Sinne des Mythos geworden und eben nicht Faust.

Doch bevor in der literarischen Auseinandersetzung der 'Mythos Frankenstein' und damit das heute populäre Bild des 'Mad Scientist' überhaupt erst entstehen konnte, musste sich die kulturelle Sicht auf die Wissenschaft von der utopischen Vision des wissenschaftlichen Fortschritts<sup>7</sup> zu Beginn des 17. Jahrhunderts lösen und bis zur romantischen Revolte gegen die Blakeschen "dark Satanic Mills" ("Milton" 95) der Industrialisierung weiter entwickeln. Denn noch im 18. Jahrhundert galt Newton als Inbegriff des wissenschaftlich-rationalen Genies, wie sich unter anderem in den Elegien von Allan Ramsay oder James Thomson zeigen lässt. So lobt Ramsay in "An Ode to the Memory of Sir Isaac Newton"<sup>8</sup> (1728) den gottgleichen Mann und den Umfang seiner Erkenntnis, die immer wieder mit den für die Aufklärung typischen Metaphern des Sehens und des Lichts unterstrichen wird. Und auch Thomson huldigt in "A Poem Sacred To the Memory of Sir Isaac Newton" (1728) der großen Seele, deren erstaunlicher Geist in der Lage war, selbst die Natur zu bezwingen und die Planeten in ihrer Umlaufbahn festzusetzen.<sup>9</sup>

Aber bereits zur selben Zeit entsteht unter englischen Moralisten und Satirikern wie etwa Alexander Pope oder Jonathan Swift eine intellektuelle Gegenbewegung, die die von den Wissenschaften proklamierte vollständige Erklärbarkeit der Welt mit Besorgnis und im Zuge der Rationalisierung der Gesellschaft auch einen "rise of atheism and amorality" (Wagar 114) aufkommen sieht. Die satirische Darstellung der Wissenschaften in Swifts *Gulliver's Travels* und Popes *The Dunciad* zeigen die rationalen Männer in Newtons Geiste als arrogant, selbstherrlich und wenig lebensfähig. Der Glaube, im Wissen um die Mechanik der Welt die Grenzen, die dem Menschen gesetzt schienen, überschreiten zu können, wird in den Satiren des 18. Jahrhunderts überzogen gespiegelt und so der Lächerlichkeit preisgegeben. Noch aber ist die Kritik eher spöttisch und der Glaube an die Vernunft noch nicht aufgegeben, wie sich an Swifts *Gulliver's Travels* und den sehr unterschiedlichen Darstellungen der Rationalität in Teil III (Laputa) und IV (Houyhnhnms) zeigt.

Für die Denker der Romantik jedoch war Newton als Stellvertreter der rationalen Wissenschaft neben Bacon und Locke ein Teil der "infernalen Dreifaltigkeit der intellektuellen Arroganz" (Haynes 80, meine Übersetzung) wie William Blake in seinem spirituell-nationalistischen Epos *Jerusalem* mehrfach deutlich macht. In 'Plate

---

7 Vgl. hierzu die Utopien von Francis Bacon *New Atlantis* (1627) und Tomaso Campanella *La Città del Sole* (1623).

8 "The God-like man now mounts the sky / ... / Tho' none, with greater strength of soul, / Could rise to more divine a height, / ... / And more improve the humane sight" (195ff.).

9 "Shall the great soul of Newton quit this earth, mingle with his stars ... / ... / Have ye not listen'd while he bound the suns / And planets to their spheres! th' unequal task / Of Humankind till then" (45ff.).

15' (159) nennt Blake beispielsweise Newton und Bacon Geißeln des freien Denkens, die "like vast Serpents" Albion einengen und terrorisieren. Er fährt fort, das mechanische Weltbild als begrenzt und tyrannisch zu bezeichnen und es mit dem ewigen Rad Gottes zu kontrastieren:

I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe  
 And there behold the Loom of Locke whose Woof rages dire  
 Washd by the Water-wheels of Newton. black the cloth  
 In heavy wreathes folds over every Nation; cruel Works  
 Of many Wheels I view, wheel without wheel, with cogs tyrannic  
 Moving by compulsion each other: not as those in Eden: which  
 Wheel within Wheel in freedom revolve in harmony & peace. (159)

Blake, wie viele seiner romantischen Zeitgenossen, sieht in der Rationalität ein spirituell lähmendes Gespenst, das durch Zweifel an der Göttlichkeit der Natur und durch Vermessung und Erklärung des Universums und seiner Einzelteile zugleich auch dem Menschen alle nicht rationalen Erfahrungen sowie seine geistige Größe durch mechanische Limitierung abspricht (Haynes 75). In Newtons Materialismus, seiner mechanischen Weltsicht, liegt für die Romantiker eine Negation des kreativen Potentials des Geistes, eine Reduktion aller Dinge auf das "*matériel*, mere matter that acted and was acted upon in ways completely comprehensible and predictable" (Allen 39).

Es ist diese in Newton, Bacon und Locke vollzogene Trennung von Geist und Körper, gegen die sich die Romantiker auflehnen und die sie einer kritischen literarischen Verarbeitung unterziehen. Kein Werk jedoch versteht es, die Frage nach dem menschlichen Bewusstsein, diesem "Nightmare of Romantic Idealism" (Cantor 103), so gut zum Ausdruck zu bringen wie Mary Shelleys Roman. Im zentralen Motiv der Aufhebung einer Trennung von Materie und Geist sieht David Skal ein dem Mythos inhärentes und nahezu alle Darstellungen des 'Mad Scientist' vereinendes Element:

The problem of infusing dead matter with life, a central concern of mad scientists everywhere, is also a pointed allegory of the modern world's difficulties in reconciling the seeming contradictions of matter and mind, science and superstition. In the mechanistic modern universe, consciousness is taboo, an embarrassing wild card inexplicable by Newtonian terms, even though it should be self-evident that the universe reveals itself only through the medium of consciousness. We know that we are not dead, that we possess subjectivity and volition, but respectable, reductionistic science tends to tell us otherwise. (23)

Eben dieser Widerspruch zwischen materiellem wissenschaftlichen Weltverständnis und der subjektiven Erfahrung vom immateriellen Bewusstsein ist zentral für Victor Franksteins Geschichte und macht sie bis heute relevant. Die Fragen und Probleme der *Scientific Revolution* sind somit durch den Mythos im Bartheschen Sinne in eine Sprache von Natur und Ewigkeit gebracht und können dort immer wieder neu verhandelt werden. Der Mythos verliert also nicht mit der Zeit an Relevanz, sondern gewinnt sie in den populär-kulturellen Appropriationen als 'Mad Scientist', für den Mary Shelleys Kreation der ideelle Ursprung ist: "Victor is *perceived* in the popular culture as the *sine qua non* of the Mad Scientist ... [and] thus, in the popular zeitgeist,

Frankenstein is the model for all mad scientists to come" (Allen 37f., Hervorhebung im Original). Es erscheint daher sinnvoll, sich dieses Ursprungs gewahr zu werden und Shelleys jungen Medizinstudenten einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

#### IV. Mary Shelleys *Frankenstein*

*Frankenstein, or The Modern Prometheus* ist die Geschichte des jungen aufstrebenden Genfer Studenten Victor Frankenstein und dessen Studien der Naturwissenschaften. Bereits als Jugendlicher ist er fasziniert von der Naturphilosophie, studiert aus Unwissenheit jedoch die mittelalterlichen Theorien der Alchemisten Agrippa, Paracelsus und Albertus Magnus, die auf ihn eine enorme Faszination ausüben: „Natural philosophy, is the genius that has regulated my fate“, (29) erklärt Victor:

Under the guidance of my new preceptors I entered with the greatest diligence into the search of the philosopher's stone and the elixir of life, but the latter soon obtained my undivided attention. Wealth was an inferior object, but what glory would attend the discovery if I could banish disease from the human frame and render man invulnerable to any but a violent death! (31)

Schon an dieser Stelle können wir erste Anzeichen einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung mit Tendenzen zum Größenwahn feststellen. Victor ist davon überzeugt, dem Geheimnis des Lebens auf der Spur zu sein. Seine Ziele sind zwar getrieben vom Wunsch, den Menschen zu helfen, zeigen aber im ersehnten Ruhm dennoch einen ausgeprägten Narzissmus und in der Zielsetzung eine Tendenz zur Hybris. Seine Faszination mit den Alchemisten ebbt zwar für einige Zeit ab, doch als seine Mutter am Scharlachfieber stirbt und er kurz darauf nach Ingolstadt geschickt wird, sieht er sich wieder mit der Naturwissenschaft konfrontiert. Diesmal jedoch mit der rationalistischen, auf Newtons Gesetzen basierenden Sicht der Welt. Er wird von Prof. Krempe über seinen Irrtum hinsichtlich der Alchemisten aufgeklärt, ist jedoch von den Zielen der modernen Wissenschaft, wie auch von der herablassenden Art des Professors selbst, enttäuscht:

It was very different when the masters of the science sought immortality and power; such views, although futile, were grand; but now the scene was changed. The ambition of the enquirer seemed to limit itself to the annihilation of those visions on which my interest in science was chiefly founded. I was required to exchange chimeras of boundless grandeur for realities of little worth. (38)

Die Ziele der modernen Wissenschaft erscheinen Victor unwürdig, und erst als er den Chemiker Prof. Waldman kennen lernt und von ihm von Potentialen der Wissenschaft erfährt, flammt in Victor die alte Überzeugung wieder auf, er sei zu Großem bestimmt. Waldman relativiert die alchemistischen Ziele als nicht erreichbare Chimären, verspricht Victor aber die Wunder der modernen Wissenschaft, insbesondere der Chemie:

[Scientists] penetrate into the recesses of nature and show how she works in her hiding-places. They ascend into the heavens; they have discovered how the blood circulates, and the nature of the air we breathe. They have acquired new and almost unlimited powers; they can command the thunders of heaven, mimic the earthquake, and even mock the invisible world with its own shadows“. (39)

Verständlicherweise bestätigen diese Versprechen von geradezu göttlicher, unbegrenzter Macht über die Natur Victor in seiner Störung, und er fühlt sich berufen, "[to] unfold to the world the deepest mysteries of creation" (40). Damit bestätigt er viele der von Glen Scott Allen aufgestellten Kriterien des "Wicked Wizard", die ihn in unserer Wahrnehmung zum 'Mad Scientist' werden lassen (254f.): es geht ihm nicht darum, praktische Erfindungen zu produzieren, er strebt vielmehr danach, totalisierende Theorien über die Funktion der Welt aufzustellen; er hat kein Interesse an praktischer Reformation der Gesellschaft, sondern will die dem Menschen gesetzten natürlichen Grenzen überschreiten und ultimativ den Tod besiegen; er ist nicht hingebungsvoll, sondern obsessiv; seine Forschung ist nicht angetrieben von empirischer Beobachtung, sondern von ethisch fragwürdiger Ideologie und theoretischen Überlegungen, darüber hinaus ist sie nicht öffentlich, sondern geheim; und schließlich ist Victor selbst nicht familiär eingebunden und emotional stabil – im Gegenteil, er ist isoliert und neigt zu manisch-depressiven Ausbrüchen.

Er setzt sich einem rigorosen Studium der modernen Naturwissenschaft aus, ist aber noch immer so sehr von den abstrakten Zielsetzungen der Alchemisten und dem damit verbundenen Ruhm fasziniert, dass er diese in Form theoretisch-wissenschaftlicher Überlegungen weiter verfolgt: "Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed?" (43) Wie zuvor sucht er nach der Funktion des Lebens, nur diesmal mit rationalen Mitteln und den Methoden der Chemie und Physik. Seine Schlussfolgerung ist so logisch, wie sie schauerlich ist: "To examine the causes of life, we must first have recourse to death. I became acquainted with the science of anatomy, but this was not sufficient; I must also observe the natural decay and corruption of the human body" (43). Dementsprechend führen seine Studien ihn in die Einsamkeit der Friedhöfe, Grabkammern und Gebeinhäuser, wo er den Verfall der Leichen beobachtet: "I saw how the fine form of man was degraded and wasted; I beheld the corruption of death succeed to the blooming cheek of life" (44). Seine Forschung und seine Zielsetzung stellen einen "breach of ethics with regard to the self/other relation" (Ku 120) dar, da Victor keinerlei Grenzen kennt und sowohl menschliche Körper als auch Tiere für seine Zwecke missbraucht: "[I] tortured the living animals to animate the lifeless clay" (47).

Victors Studien sind geheim, und er vollzieht sie an Orten des Todes und in seinem vom Rest des Hauses und der Gesellschaft separaten Studio, "a solitary chamber, or rather cell" (47). In diesem Gefängnis arbeitet er fast zwei Jahre ohne Unterbrechung, unter Schlafentzug und mit "unremitting ardour" (46) und isoliert sich dabei von jeglicher Gesellschaft. Er geht nur noch nachts aus dem Haus, ignoriert seine übrigen Studien, stellt jegliche Korrespondenz mit Freunden und Familie ein und verweigert "all that related to my feelings of affection" (48). Seine räumliche und soziale Isolation ist ein zentrales Motiv des 'Mythos Frankenstein', das sich auch in Allens Beschreibung des 'Mad Scientist' als Kernpunkt wieder finden lässt: "The obsessive experimenter working long hours all alone in a laboratory is an individual who is beyond surveillance by even his closest relatives" (42f.). Ohne die regulierende Instanz seiner

Familie ist Victors Wahn vollkommen unkontrolliert und treibt ihn bis zur körperlichen Erschöpfung. Sein Verhalten ist so obsessiv, dass er alle Warnzeichen ignoriert. Weder seine Bleiche, seine übermäßige Nervosität und zunehmenden Abscheu gegenüber seinen eigenen Handlungen noch das kontinuierliche "slow fever" (49), das seinen Körper fest im Griff hat, können ihn davon abhalten, sein Ziel zu verfolgen. In der Retrospektive seiner Erzählung beschreibt er seinen körperlichen und geistigen Zustand im Schaffensprozess als "one doomed by slavery to toil" (48) und "guilty of a crime" (49).

Sein eigener Bericht ist von einer Dualität geprägt, die den ganzen Roman durchzieht. So beschreibt er auf der einen Seite immer wieder sein Voranschreiten in der Wissenschaft in den Metaphern des Lichtes und des Sehens, so wie schon Ramsay von Newtons Geist schwärmte. Auch die Erkenntnis am Ende seiner Forschungen ist in solche Metaphorik gekleidet: "from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me – a light so brilliant and wondrous ... I succeeded in discovering the cause of generation and life, nay more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter" (44). Victor verfällt hier völlig der Überzeugung, als Lichtbringer und Schöpfer einem Gott gleich zu sein und fasst den Beschluss, ein Geschöpf nach seinem Bilde zu erschaffen. Hier vermischen sich die Konzepte des Wissenschaftlers und des Künstlers miteinander, doch Victor ist nicht mit der bloßen Nachahmung des Lebens zufrieden. Seine Kreation soll mehr sein als ein Bild, er sieht sich selbst als Vater einer neuen Rasse von Menschen: "A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his children so completely as I should deserve theirs" (46). Mit genügend Zeit und Energie sieht er sich darüber hinaus als Erretter der Menschen, da sein Experiment ultimativ zur Wiederbelebung der Toten führen soll.

Andererseits ist seine Erzählung aber auch immer wieder von den Zweifeln an seiner Arbeit und dem Abscheu vor seinen eigenen Handlungen durchzogen. So berichtet er bei seiner ersten Kreation von seinem "workshop of filthy creation" und seinem eigenen Widerwillen zu arbeiten: "often did my human nature turn with loathing from my occupation" (47). Zwar ist er zunächst von dessen Schönheit überzeugt – „[h]is limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful“ (50), – doch der Akt der künstlerischen Schöpfung entpuppt sich als wahngeleitete Verzerrung in Victors Wahrnehmung. Seine romantisch-idealistische Konzeption einer neuen Rasse verwandelt sich in einer Epiphanie der Unnatürlichkeit seiner Kreation in einen Albtraum. Aus dem wissenschaftlichen Geniestreich entsteht das Entsetzen über die Konsequenzen seines Handelns. Haynes schreibt dazu:

Frankenstein's horror begins at the precise moment when the creature opens its eye, the moment when for the first time Frankenstein himself is no longer in control of his experiment. His creation is now autonomous and cannot be uncreated any more than the results of scientific research can be unlearned, or the contents of Pandora's box recaptured. Hence, paradoxically, it is at the moment of his anticipated triumph that Frankenstein qua scientist first realizes his inadequacy. (97)

Victor verliert im Angesicht der Katastrophe die Kontrolle, die von ihm in ihren Einzelteilen als schön betitelte Kreatur wandelt sich im Ganzen zum Horror. In seiner Kreation kann man die in der Romantik viel diskutierte Frage des Verhältnisses von den Teilen zu ihrem Ganzen erkennen, eine offene Kritik an der mechanischen Weltansicht Newtons. Chris Baldick geht in seiner Analyse sogar so weit, diesem Aspekt der Schöpfung eine moralische Komponente zuzuschreiben: "The parts, in a living being, can only be as beautiful as the animating principle which organizes them, and if this 'spark of life' proceeds, as it does in Victor's creation, from tormented isolation and guilty secrecy, the resulting assembly will only animate and body forth that condition and display its moral ugliness" (35). Baldicks Formulierung ist hier problematisch, ist es doch Frankenstein's moralische Hässlichkeit, die in der Schöpfung deutlich wird und nicht die der Kreatur, deren Vergehen einzig in ihrer körperlichen Hässlichkeit besteht. Das belebende Prinzip jedoch, das hinter der Schöpfung steht, ist klar; es ist eben nicht die Liebe des Schöpfers, die das Geschöpf beseelt, sondern dessen Wahn, Ruhmsucht und Hybris.

Dementsprechend ist Victor's Reaktion auf seine Schöpfung gekennzeichnet von "breathless horror and disgust" (50) für die Kreatur, die er auf das schärfste zurückweist und damit auf den Weg der Zerstörung schickt. Hier erschafft der Roman einen weiteren wichtigen Aspekt des Mythos, der sich in den prototypischen Darstellungen des 'Mad Scientist' fortsetzt: die konsequente Weigerung des Wissenschaftlers, moralische Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen. Indem Victor seiner Schöpfung "sustained guidance, influence, pity and support" (Hustis 845) verweigert und sein Handeln mit abstrakten philosophischen Argumenten zu begründen versucht, weist er jegliche auf Sympathie beruhende Verantwortung für das Leben der Kreatur zurück. Sein Handeln gegenüber seiner eigenen Schöpfung muss also als "outrageous transgression in the light of human beings' ethical responsibility to and for other species" (Ku 120f.) gelesen werden.

Selbst als das durch Zurückweisung und Hass zum Monster gewordene Wesen zurückkehrt und Rache für die Misshandlung nimmt, sich selbst sowohl mit Miltons Adam als auch Satan vergleicht und so eine tiefgehende Selbsterkenntnis zeigt, selbst da verweigert Frankenstein ihm das Mitgefühl und kann sich einzig durch logische Argumentation und abstrahierte Verantwortungsgefühle davon überzeugen, dem Monster eine Gefährtin zur Seite zu stellen. Doch die Vorstellung einer ganzen Rasse dieser Kreaturen, die Victor ursprünglich beflügelte, verkörpert nun seinen größten Horror: "A race of devils would be propagated upon the earth who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror" (169f.). Und so bringt Frankenstein mit der Zerstörung der weiblichen Kreatur den Hass des Monsters auf sich und dessen ganze destruktive Macht – der Schwur „I shall be with you on your wedding-night“ (172) wird zum Symbol für Victor's Unfähigkeit, die Tragweite seiner Schöpfung zu erkennen.

Die Kreatur macht ihr Versprechen wahr und tötet Victors gesamte Familie und somit auch die letzte Hoffnung auf die natürliche Schöpfungskraft Victors. Victors konstante Weigerung, sich von der Wissenschaft abzuwenden, seine unnatürliche gegen eine familiäre, natürliche Schöpfung einzutauschen, steht, wie bereits erwähnt, im Zentrum des Bildes des 'Mad Scientist'. Und so wundert es nicht, dass am Ende Victors Familie nicht nur sinnbildlich durch dessen Zurückweisung einer Bindung, sondern körperlich mit dem Leben den Preis für seine Hybris zahlen muss. Es ist ein wichtiger Bestandteil des Mythos, dass die Wissenschaft einen unvorhergesehenen Preis fordert und sich als destruktiv für den Forscher, seine Familie oder gar die ganze Menschheit erweist. Doch auch hierfür übernimmt er schließlich nicht die Verantwortung: "Frankenstein retrospectively transfers responsibility for the disasters he helps to propagate onto poetic abstractions such as 'Chance' or an 'Angel of Destruction'" (Hustis 849).

Am Ende treibt es die beiden Antagonisten in gegenseitiger Jagd in das Eis der Arktis, wo sie dem Polarforscher Robert Walton begegnen, der innerhalb des Romans als Rahmenerzähler, aber auch als Doppelung des getriebenen Wissenschaftlers fungiert. Victors Beichte auf dem Totenbett, die von Walton festgehalten wird, hält diesen davon ab, denselben Fehler wie Frankenstein zu begehen und sich der menschlichen, emotionalen Bindung komplett zu entziehen: Walton schreibt seiner Schwester, er kehre zurück nach England. So hat Shelley ihrer Erzählung eine Reflektionsfläche hinzugefügt, die zu der Hoffnung Anlass gibt, dass Frankensteins Geschichte als Abschreckung für die Wissenschaft dient. Frankensteins Tod, der Verlust jeglicher Familie und menschlicher Anbindung, aber auch das letzte Plädoyer der Kreatur, die sich als Opfer der menschlichen Oberflächlichkeit und Abweisung sieht, werden durch Waltons Aufzeichnungen der Geschichte und seine Einsicht mit einem Gegengewicht versehen, das Shelleys Roman letztendlich zu einer Warnung, nicht jedoch zu einer Resignation vor dem Schöpfungsgeist der Wissenschaft macht.

Mary Shelley verbindet in ihrer Darstellung des getriebenen Wissenschaftlers zwei Positionen miteinander, die den Romantikern als unvereinbar galten. In Victor finden sich zugleich rationaler Wissenschaftsgeist und idealistisches Streben nach Größe und Transzendenz. Sein Experiment ist jedoch nicht von der Suche nach Verständnis geprägt, sondern von dem Streben nach Ruhm, nach der Aufhebung menschlicher Grenzen und somit nach Macht. Die Dualität befindet sich im Zentrum des Mythos, Shelleys Version legt dabei die Verwischung der Grenzen offen. Schöpfer und Schöpfung, Mensch und Monster, Organisches und Mechanisches, Wissenschaft und Kunst – all diese Kategorien sind Bestandteil einer mythologischen Verhandlung, die mit *Frankenstein* ihren Lauf nimmt. Shelleys Version des Mythos lässt sich als Warnung vor den Gefahren einer unkontrollierten, 'wahnsinnig' gewordenen Wissenschaft lesen, als Mahnung zu ethischer Handlung und Verantwortungsbewusstsein, aber auch als Spiegel der zerstörerischen Kraft, die das menschliche Kreationspotential zu entfachen vermag. Das Individuum steht im Mittelpunkt, seine Anmaßung, im rational-mechanischen Weltverständnis Newtons, er könne das Leben verstehen und beherrschen, schreibt Shelley ihrem Frankenstein als narzisstischen Größenwahn ein. Als solches ist

der Roman als konkreter Text klar ein Produkt der historischen Realität von 1818 und verweist implizit auf die Diskurse der Zeit: industrielle Revolution, Freiheit des Individuums, modernes Leben, Fortschritt und Verantwortung. Doch als mythologische Schablone, als "natürliches Bild", ist der 'Mad Scientist' Frankenstein noch weitaus mehr. Der Mythos lässt sich anpassen, und so transportiert er die Barthessche "Feststellung" über die Wissenschaft in das 21. Jahrhundert und in einer seiner aktuellsten Appropriationen gelingt es Margaret Atwood, die digitale Revolution, die Verflechtung von Wissenschaft und Kapitalismus oder die moralischen Verpflichtungen der Genetik zu verhandeln.

## V. Margaret Atwoods *Oryx and Crake*

Wenn Richard Posner in seiner Kritik zu Margaret Atwoods Roman *Oryx and Crake* lakonisch feststellt: "Atwood's literary debts are numerous" und dann eine Reihe von dystopischen Romanen aufzählt, Aldous Huxleys *Brave New World*, George Orwells *Nineteen Eighty-Four* und *Animal Farm* und H.G. Wells *The Time Machine* und *The Island of Dr. Moreau*, dann übersieht er dabei einen der wichtigsten intertextuellen Bezüge des Romans. Neben der Pastiche der Dystopien des 20. Jahrhunderts ist *Oryx and Crake* nämlich auch Atwoods Version des 'Mythos Frankenstein'. In *Crake* erschafft sie einen Wissenschaftler, der viele der Wesenszüge des populären Bildes des 'Mad Scientist' trägt und der nun im Folgenden einer genauen Betrachtung unterzogen werden soll, um Atwoods Variation des modernen Mythos zu analysieren.

*Oryx and Crake* spielt in einer nahen Zukunft, in der die Welt durch eine ökologische Katastrophe nahezu unbewohnbar geworden ist und die Menschen in einer technokratisch-kapitalistischen Gesellschaft leben. Die reichen Wirtschafts- und Wissenschaftseliten leben abgeschottet in privatisierten "Compounds", während der Rest der Bevölkerung in den "pleeblands" (88) ums Überleben kämpft. Die beiden männlichen Hauptfiguren Jimmy und Crake wachsen als Schulfreunde in einem dieser Compounds auf, gehen dann aber im College getrennter Wege, da Jimmy ein eher durchschnittlicher 'Wortmensch' ist und sein Leben als Werbeschreiber fristet, während der 'Zahlenmensch' Crake sich schon bald als genialer Wissenschaftler und Leiter eines eigenen genetischen Forschungslabors wieder findet.<sup>10</sup> Crake engagiert Jimmy daraufhin für seine PR-Abteilung und offenbart ihm dann, woran er die letzten Jahre gearbeitet hat. Crake hat – enttäuscht von der Entwicklung der Menschheit – eine neue Spezies Mensch genetisch erschaffen und ist nun dabei, sie mit Hilfe der weiblichen Hauptfigur Oryx zu sozialisieren. Um die Erde endgültig von der Plage der Menschen zu befreien und so seine "Children of Crake" (11) zur dominanten Spezies zu machen,

---

10 Die Unterscheidung "word people" und "numbers people" (31) wird schon früh im Roman eingeführt und zieht sich durch die gesamte Entwicklung der beiden Hauptfiguren, von der schulischen Laufbahn bis zur beruflichen Situation. Es wird schnell klar, dass man in der Welt der Compounds zu den "numbers people" gehören muss, um Erfolg zu haben.

entwickelt Crake einen tödlichen Virus und setzt ihn mit Hilfe der unwissenden Oryx weltweit frei.

Die einzigen Überlebenden sind Jimmy und die "Crakers" (48), für die Jimmy eine Beschützerrolle übernimmt, die sich aber als posthumane Spezies in ihrem Sozialverhalten und ihren biologischen Eigenschaften stark von ihm unterscheiden. Ohne zivilisatorische Annehmlichkeiten verwahrlost Jimmy, fühlt sich einsam und nennt sich selbst „The Abominable Snowman“ (10): "all, all alone. Alone on a wide, wide sea" (13). In der Rahmenhandlung des Romans verlässt Snowman die Gesellschaft der Craker auf der Suche nach Vorräten und begibt sich zurück in den Komplex des Forschungslabors. Während dieser Reise erzählt er in Rückblenden langsam aus seiner Jugend, berichtet von seiner Beziehung zu Crake und deckt so die Ereignisse, die zur viralen Ausrottung der Menschheit geführt haben, Stück für Stück auf.

Die Zugehörigkeit zum 'Mythos Frankenstein' ist offensichtlich und wird in der Kritik des Romans aufgegriffen, wie etwa bei Coral Ann Howells, die Atwoods literarische Einflüsse benennt: "most hauntingly Mary Shelley's *Frankenstein*" (164). Darüber hinaus bezeichnet Dunja Mohr Crake als "postmodern Frankenstein" (17) und Chung-Hao Ku sieht in Snowman eine unfreiwillige Version des "Frankenstein's Monster" (107). Doch Atwoods Nutzung des Mythos ist komplexer als diese Titulierungen suggerieren – die Rollen Mensch und Monster sind nicht so eindeutig zu vergeben, und auch der Mythos nimmt in Atwoods Händen eine Wandlung.

Wie Victor besitzt auch Crake bereits als Jugendlicher geniale Wesenszüge und zeigt Talent für die Wissenschaft. Er ist ein kritischer und vor allem konsequent rationaler Beobachter mit außergewöhnlicher Intelligenz: "Crake was very smart – even in the world of HelthWyzer High, with its overstock of borderline geniuses and polymaths, he had no trouble floating at the top of the list" (92). Der Unterricht an seiner Schule ist voll und ganz auf die Bedürfnisse der Compounds ausgerichtet und fördert vor allem die Naturwissenschaften, insbesondere die *Life Sciences* wie Genetik, Chemie, Biologie. Crake scheint in dieser Hinsicht ein Naturtalent zu besitzen, wird aber von der Schule nur wenig gefordert. Er beginnt seine Talente durch autodidaktische Maßnahmen zu fördern. Und wo der junge Frankenstein einen Irrweg in Richtung der Alchemie und Magie nahm, da stehen Crake die unendlichen Mittel und Wege der digitalen Medien zur Verfügung. Crake nutzt den Zugang zum Internet, zu Pornos, Gewaltdarstellungen, Grausamkeiten und perversen Spielen, die den Untergang der Welt in allen erdenklichen Variationen wiedergeben, um Studien über die menschliche Natur durchzuführen. Für Victor waren diese jungen Jahre prägend, und selbst als er nach Jahren neue und 'bessere' wissenschaftliche Methoden erlernt hatte, war die quasi-alchemistische Suche nach dem Geheimnis des Lebens immer noch sein größtes Ziel. Ein Ziel, das er wahnhaft und ohne den Blick für die Konsequenzen verfolgt. Auch Crake ist ähnlich obsessiv mit einem Thema seiner Jugend beschäftigt und verfolgt es bis zum Schluss. Im Spiel "EXTINCTATHON" (97) geht es darum, ausgestorbene Arten zu identifizieren und sich einen Überblick über das zerstörerische

Potential der Menschheit zu verschaffen. Crake spielt dieses Spiel fanatisch über Jahrzehnte, wird zum "Grandmaster" (98) des Spiels und akquiriert hier seine späteren Mitstreiter für das genetische Forschungsprojekt, das die Craker hervorbringt. Crake formt seinen Verstand und sein Verständnis von Welt an den Spielen: „Crake combined method with lateral thinking and hated to lose ... [He] would get fixated on a game and would want to play it and play it and perfect his attack until he was sure he could win“ (92f.).

Die gleichgültige Darstellung von Gewalt und des Missbrauchs menschlichen Lebens sind das zentrale Motiv in Atwoods Medienwelt, und sie prägen alle drei Hauptfiguren zutiefst. Die Medien in *Oryx and Crake* spiegeln die Entwicklung der Gesellschaft, die Abkehr von kulturellen Werten und die Ersetzung aller geistigen Bedürfnisse durch körperliches Verlangen, die per Mausclick sofort erfüllt werden können: "But the body had its own cultural forms. It had its own art. Executions were its tragedies, pornography was its romance" (104). Diese Reduzierung des Menschen auf seine körperlichen Funktionen, seinen Zwang zu Sex und Gewalt bezeichnet Crake als "the nature of human nature" (354) und damit schlussendlich als seinen größten Fehler. Die Ausmerzungen dieser 'menschlichen Natur' stellt Crakes wahnhaft Fixierung dar, sie ist sein Pendant zu Victors Suche nach dem Geheimnis des Lebens. Aus diesem Grunde setzt Crake die menschliche Natur gegen die Menschen ein, um seine eigenen geheimen Ziele zu erreichen. Seine Kreationen sind die bis zum Extrem gebrachten Verkörperlichungen: Er entwickelt eine Pille, die den Menschen schier unendlichen Sexualtrieb verleiht, sie also vollständig auf ihr körperliches Verlangen reduziert. Und schließlich erschafft er die Craker als "floor models" (363) eines neuen posthumanen Menschen, der käuflich erwerbbar ist, frei auszustatten mit "individual features for prospective buyers" (367). Die Craker stellen also die Möglichkeit dar, eine genetisch perfekte körperliche Hülle mit allem zu füllen, was der potentielle Käufer wünscht: "any feature, physical or mental or spiritual" (365).

Und hier verkompliziert sich Atwoods Version des 'Mythos Frankenstein', denn Crake ist nicht einfach nur ein vom Wahn getriebener 'Mad Scientist', sondern er ist auch, wie Ku feststellt, "a product of the capitalist machinery" (119). Ku sieht insbesondere im kapitalistisch-technokratischen System der Compounds und ihrem im Roman stark unterstrichenen "disregard for life" (Ku 123) eine die jungen Wissenschaftler sozialisierende Kraft, die Crake dazu veranlasst, die Menschen zynisch abzuschreiben und seine unschuldige posthumane Version zu bevorzugen. In der Welt des Romans sind der Verlust von Menschleben und die Zerstörung der Umwelt sanktionierte 'Nebenwirkungen' des wissenschaftlichen Fortschritts und seiner kapitalistischen Nutzung. Forschung und eine damit verbundene Verbesserung der Welt ist außerhalb des technokratischen Systems jedoch gar nicht möglich, so dass Crake und seine Forschergruppe MaddAddam für Ku klar in der doppelten Position stehen, das System gleichzeitig zu unterstützen und zu kritisieren (vgl. 119). Die Frage nach der ethischen Grenzüberschreitung, die für Ku den 'Mad Scientist' definiert, ist hier also zwiespältig zu beantworten, da die ethischen Grenzen von kapitalistischen Systemen sehr weit gesetzt sind.

Das System der Compounds, in dem Crake sich befindet, stellt auch in Hinsicht auf seine soziale Integration einen Unterschied zu Victor Frankenstein dar, ist Crake doch im Gegensatz zu Victor in der Lage, sich innerhalb der gesellschaftlich vorgegebenen Parameter zu bewegen. Sein Forschungsprojekt im "dome complex" (358) der Craker, ist zwar ähnlich der "solitary chamber" Frankensteins isoliert und hermetisch getrennt von allen anderen Bewohnern des Compounds, doch ist Crake nicht alleine, sondern in Gesellschaft seiner Mitverschwörer von MaddAddam sowie Oryx und Jimmy. In den MaddAddam-Mitgliedern hat Crake Kollaborateure gefunden, die seine Weltsicht, seine Obsession und seine Sicht auf das System teilen und sich in derselben ethischen Situation befinden. Doch anstatt hierin ein Regulativ zu sehen, wie es Walton in Shelleys Roman *Frankenstein* darstellt, scheint das von Konkurrenz, Verrat und Profit regierte System der Compounds die Hybris der Wissenschaftler und ihre Obsessionen, sich gegenseitig zu übertrumpfen, nur zu verstärken. Somit ist die von Crake angestrebte Ansammlung von "splice geniuses" (360) kein sich selbst regulierendes und kontrollierendes System, sondern ein sich gegenseitig verstärkender Verbund aus Egomaneen, dessen volles zerstörerisches Potential von Crake ausgenutzt werden kann, um seinen Wahn auszuleben.

Zusätzlich zu der von ethischen Bedenken befreiten Forschung in den Compounds besteht für Crake in sozialer Hinsicht ebenfalls keine Beschränkung durch die Gesellschaft, in der er lebt. Gerade in Hinsicht auf die von Allen formulierte Theorie des "Single Mad Scientist" (23) ist Crake ein Paradebeispiel. Das Korrektiv einer natürlichen Reproduktion, die Bindung an eine Familie, wie es in *Frankenstein* von Victor zugunsten der unnatürlichen Reproduktion (i.e. seine Kreatur) willentlich aufgegeben wird, wird von Crake sozial nicht verlangt. Seine Universität beispielsweise erwartet nicht, dass er sich in Beziehungen begibt und heiratet, vielmehr wird diese Form sozialer Kontakte als für den Beruf hinderlich angesehen: "Pair-bonding at this stage is not encouraged. ... We're supposed to be focusing on our work" (251). Als Alternative bietet Crakes Universität (wie wohl auch später die Compounds selbst) eine Dienstleistung für ihre brilliantesten Köpfe an, die für alle entstehenden körperlichen Bedürfnisse sorgt und eine "diversion of energies in unproductive channels" (252) verhindert. Über diesen Dienst lernt Crake auch Oryx kennen und beginnt dann doch eine Art von Beziehung mit ihr, die sich aber kaum als Liebe bezeichnen lässt. Anstatt sie, wie Frankenstein seine Elizabeth, von seiner Arbeit fernzuhalten, macht Crake sie zu einem Teil des Projektes und benutzt ihre Anpassungsfähigkeit an Rollen und Erwartungen wie ein Werkzeug, um seine Pläne voranzutreiben. Sie unterrichtet seine Schöpfung – wird metaphorisch die Mutter seiner Kinder, – und sie vertreibt seine Sex-Pille mit dem versteckten Virus und wird so unwissentlich instrumentell in der Zerstörung der Welt. Die menschliche Sehnsucht nach einer Paarbeziehung, die, wenn sie erfüllt wird, für Allen als wichtiges Korrektiv gegen die 'Madness' des Wissenschaftlers fungiert, wird in der Welt von *Oryx and Crake* ebenso wie alle anderen menschlichen Verhaltensweisen auf ihre Körperlichkeit reduziert und von Crake letztlich gegen die Menschen eingesetzt.

Doch Crake ist ebenso wie Victor von einer Dualität geprägt, ist doch sein Zynismus und sein Missbrauch der menschlichen Natur im Roman auch immer wieder durch satirische Elemente gebrochen. Atwood schreibt Crake Genialität zu, zeigt aber auch immer wieder seine soziale Instabilität in ihm auf, die von Jimmy bzw. Snowman ans Licht gebracht werden. So wird Crakes Universität, das Watson-Crick Institut für Genetik, von seinen Studierenden in selbstreflexiver Satire "Asperger's U" genannt, während Jimmy diese als "brilliant weirdos" bezeichnet: "Demi-autistic, genetically speaking; single-track tunnel vision minds, a marked degree of social ineptitude – these were not your sharp dressers – and luckily for everyone, a high tolerance for mildly deviant public behavior" (236). Und Crakes eigene Einschätzung scheint durch, wenn er sich und die anderen Studenten von Watson-Crick von den "*Neurotypicals*"<sup>11</sup> (236) abgrenzt. Die Verbindung von wissenschaftlicher Weltsicht, autistischer Genialität sowie gestörtem Sozialverhalten wird hier deutlich kommentiert. Ein weiterer Hinweis für die satirische Kommentierung der Watson-Crick-Genies findet sich in der Beschreibung ihrer Forschungsprojekte, wie etwa der "ChickieNobs" (247), der "Smart-Wallpaper" (245) oder der "Rockulators" (243). Letztere sollen als Wasserspeicher dienen und in Zeiten der Dürre für die Bewässerung von Pflanzen sorgen. Doch der geniale wissenschaftliche Fortschritt fordert zugleich auch immer einen anti-sozial anmutenden Preis, wie der satirische Kommentar zeigt: "You had to avoid them during heavy rainfalls, though, as they'd been known to explode" (243). Ähnlich überzogen rational und gefühllos beschreibt Crake auch die Nebenwirkungen der Sexpille, die er entwickelt hat: "A couple of test subjects had literally fucked themselves to death" (356). Dazu kommen einige explodierte Genitalien, gelegentliche Tierschändungen sowie extreme Formen von Genitalwarzen am ganzen Körper, oder wie Crake es ausdrückt: "It was an elegant concept ... though it still needed some tweaking" (356).

Die Satire in der Darstellung der wissenschaftlichen Genies ist im Roman nicht Atwoods einzige Methode, um auf Crakes Nähe zur einer geistigen Krankheit und eventuelle anti-soziale Tendenzen zu verweisen. Ein weiterer Hinweis findet sich in der erweiterten Bedeutungsebene seines Geburtsnamens Glenn. Crake wurde von seinem Vater nach Glenn Gould benannt, einem genialen Pianisten, der vermutlich am Asperger-Syndrom litt und daher eine weitere Verbindung Crakes zu dieser Krankheit aufwirft. Brooks Bouson beschreibt die Krankheit sehr treffend als: „a high-functioning type of autism sometimes called the ‚little professor‘ syndrome, characterized by narrowly focused, obsessional interests and prodigious feats of memory, but also poor social skills and a lack of empathy“ (145). Atwood bringt also sowohl durch satirische Kommentierung als auch durch intertextuelle Verweise ihr wissenschaftliches Genie mit sozialer und empathischer Inkompetenz in Verbindung, die stark an das populär-kulturelle Bild des 'Mad Scientist' erinnern.

---

11 Der Begriff 'Neurotypical' wird im medizinischen Diskurs der "Autism Spectrum Disorders (ASD)" (z.B. Asperger-Syndrom) verwendet und bezeichnet Menschen, die nicht an diesen Krankheiten leiden (vgl. The National Autistic Society. "What to say (and not to say) about autism" 14. Dezember 2009. <<http://www.nas.org.uk/nas/jsp/-polopoly.jsp?d=243&a=4293>>).

Aber gerade Crakes Unvermögen zu empathischen Handlungen und sein Mangel an Emotionen unterscheiden ihn von Victor Frankenstein, der zwischen Emotion und Ratio zerrissen ist und in wahnhaften Schüben sein Monster erst erschafft und es dann schließlich bis in den Tod jagt. Crakes Handeln hingegen ist weit schwieriger als wahnhaft oder wahnsinnig zu beschreiben. Es fehlen die irren Ausbrüche und die narzisstischen Motivationen wie Ruhm und Ehre, die Victor antreiben. Crake ist durch und durch rational und zeigt weder Zweifel noch Reue ob seiner Handlungen. Im Gegenteil, im Gespräch mit Jimmy argumentiert er völlig logisch, warum es notwendig sei, die Menschheit auszurotten und durch ein besseres, von ihm neu erschaffenes Modell zu ersetzen:

'All it takes,' said Crake, 'is the elimination of one generation. One generation of anything. ... Break the link in time between one generation and the next, and it's game over forever'. (270)

As a species we are in deep trouble, worse than anyone is saying. They're afraid to release the stats because people might just give up, but take it from me, we're running out of space-time. Demand for resources has exceeded supply for decades in marginal geopolitical areas, hence the famines and droughts; but very soon demand is going to exceed supply *for everyone*. (356)

In the long run, however, the benefits for the human race ... would be stupendous. The Pill would put a stop to haphazard reproduction, the Project would replace it with a superior method. (366)

Crakes Wissenschaft ist die logische Konsequenz seiner Weltanschauung. Wenn der Mensch die Erde zerstört und somit nicht (über-)lebensfähig ist, dann muss man eben einen neuen, besseren Menschen schaffen. Sieht man diese logische Argumentationskette als Zeichen höchster Vernunft angesichts einer Bedrohung der Welt, dann ist Crake nicht 'wahnsinnig', sondern fehlgeleitet und missverstanden. So erklärt sich dann auch die unterschiedliche Deutung seiner Taten in der Kritik, die Crake mal als 'Psychopathen', mal als 'dummen Jungen' sieht.<sup>12</sup> Atwood selbst jedenfalls hat viel Sympathie für ihren jungen Frankenstein übrig: "[H]e thinks that he's made some essential improvements to the breed, and wants in all benevolence to eliminate the defective model – ourselves" ("My Life" 163).

Und so verschiebt sich in Atwoods Variante des 'Mythos Frankenstein' die Frage nach der Schuld für die Hybris vom genialen Wissenschaftler selbst, zumindest ein Stück weit, auf die Gesellschaft, die sein Handeln toleriert und unkommentiert lässt, wenn nicht gar fördert und von ihm erwartet. Wo Victors Verhalten jegliche gesellschaftlichen Grenzen überschritten hat und er somit als Individuum nicht innerhalb der ethischen Maßstäbe seiner Kultur handelt, da gilt Crakes Verhalten ethisch als völlig akzeptabel, wenn nicht gar gewünscht. Die gesamte Gesellschaft in Atwoods Dystopie gilt uns als ethisch fragwürdig und reflektiert dadurch eine Entwicklung, in der

---

12 Posner beispielsweise argumentiert: "Crake is a perfectly credible twenty-first-century intellectual psychopath, with his faintly autistic, ascetic hyperrationalism and his techie-bureaucratic talk" (ohne Pag.), Bouson nennt ihn Atwoods "impersonal and amoral scientist character" (146), während Dunning ihm "therapeutic intent" (87) zuspricht und Ingersoll Atwood nachsagt, sie betreibe Sympathienkung, indem sie die "Whiz Kid aspects of Crake's budding genius" hervorhebe und so sein Projekt als "misguided" (167) darstelle.

öffentlich geführte Debatten und soziale Verantwortung durch kapitalistisches Profitdenken und wissenschaftlichen Fortschritt um jeden Preis ersetzt werden. Somit ist die Verantwortung für die Konsequenzen seines Handelns auch nicht mehr so leicht einzig dem Genie selbst in die Schuhe zu schieben. Die Definition Crakes als 'wahnsinnig' ist angesichts der ihn umgebenden Maßstäbe des 'Normalen' mit Problemen behaftet. Atwoods Mythos verdeutlicht nicht mehr nur die Problematik des 'Mad Scientist', sondern erweitert sie um den Aspekt einer 'Mad World'.

## VI. Mythos und Monster

Dieser Lesart entsprechend, verändert sich in Atwoods Variante des Mythos aber auch das Verhältnis von Schöpfer und Schöpfung, da nicht mehr nur Crake alleine für die Craker verantwortlich ist, sondern die Welt (also u.a. Jimmy, Oryx und MaddAddam) einen Teil dieser Verantwortung und somit einen Teil der Beziehung zur 'Kreatur' mitträgt. Die Schöpfung, die Kreaturen, die vom 'Mad Scientist' erschaffen werden, sind daher als ein zentraler Themenkomplex innerhalb des Mythos zu sehen. Die Transgression der Schöpfung ist dabei ein ebenso relevanter Aspekt wie die Bedrohung, die von der Schöpfung ausgeht. In diesem letzten Teil der Analyse des 'Mythos Frankenstein' soll der Fokus der Betrachtungen daher auf der Schöpfung, auf dem Objekt der Transgression liegen.

Victors Kreatur ist äußerlich hässlich und deformiert und wird daher sowohl von Victor als auch anderen Menschen als monströs und dämonisch abgelehnt. Nicht zuletzt Victors Missachtung der Details und Weigerung, sich in Feinarbeit zu ergehen zugunsten einer schnellen und effektiven Erschaffung sind für diese Monstrosität verantwortlich (vgl. Hustis). Geistig aber ist die Kreatur äußerst sensibel, hochintelligent und mit vielen sehr erstrebenswerten Wesenszügen versehen. Das 'Monster' liest Milton und Goethe, ist in Religion und Ethik versiert und kann logisch argumentieren. Darüber hinaus ist es Vegetarier und in seiner natürlichen Disposition friedlich. Erst die negative Sozialisation und die konstante Verweigerung von Liebe und Nähe machen es zum Monster.

Elaine Graham argumentiert, dass das Monster sich gerade wegen seiner sichtbaren, körperlichen Defizite als ideale Repräsentation des Fremden, Illegitimen und Abzugrenzenden eignet. Seine Herkunft und speziell sein ontologischer Status seien schon in der Körperlichkeit als fragwürdig deklariert:

His hideous being, with its physical oddities, places him beyond the pale of human culture. The physical appearance of the creature serves as an epiphany of his illicit nature; he has, as it were, to be seen to be believed. ... The visual monstrosity serves as the rationale of the creature's marginalization by human society, even as his own voice and human sensibilities contradict such vilification. (64)

Auch wenn Shelley ihrem Monster eine Stimme und menschliche Sensibilität zugesteht, ihm sogar in ethischen Fragen die Hoheit über Victor gewährt, dessen Handlung

gen und insbesondere dessen Schuld an der Monstrosität deutlich zu hinterfragen sind, bleibt das Monster letztlich das Andere oder Fremde zum Menschen. Es ist Victors Alter Ego, in ihm verdeutlicht Shelley Victors Abgründe und manifestiert die fehlgeleitete Wissenschaft. Dies zeigt sich letztlich auch in der nicht vorhandenen Eigenständigkeit des Monsters – es besteht selbst nur als Frankensteins Schöpfung, es bleibt ohne Herkunft, ohne Namen und damit ohne einen Anspruch auf Wahrnehmung in der Gesellschaft, in die es als Grenzgänger nicht passt. Unter anderem verwischen hier die Grenzen von Leben und Tod, denn Victor versucht aus Leichenteilen Leben zu erschaffen und somit gegensätzliche Aspekte miteinander zu verbinden. Darüber hinaus ist das Monster aber "both (and neither) alive nor dead, born nor made, natural nor artificial" (Graham 62). Dadurch verletzt die Kreatur unterschiedliche Grenzen, die Menschlichkeit normativ festsetzen, und fordert den Leser heraus, sich dieser Grenzen bewusst zu werden, sie neu zu bewerten.

Eine ähnliche Wirkung auf den Leser hat *Oryx and Crake*, aber doch wieder mit verschobenen Fokussierungen und anderer Gewichtung. Atwood bedient sich nicht der gleichen Rollenverteilungen, sondern trennt die Rollen bzw. Aspekte des Monsters auf. Crakes Schöpfung, sein kreativer Akt, ist idealisiert, wenn auch durch das Mittel der Satire in seinem utopischen Charakter ironisiert. Die Craker sind eindeutig keine Monster, sie sind wunderschön, genetische Designerbabies, und selbst ihre Exkreme riechen nach Zitrusfrucht. Sie weisen keinerlei Fehler auf, sind eine perfekte Schöpfung – vollkommen von der Genetik erschaffen und von der Genetik als vollkommen erschaffen. In ihnen verkörpert sich nicht die Monstrosität, vielmehr repräsentieren sie das Posthumane im Sinne das Nach- oder Über-Menschlichen. Sie sind die Menschen 2.0, eine verbesserte Version. Hier übrigens verbindet Atwood die Craker mit dem Monster, denn auch ihre natürliche Disposition ist vollkommen friedlich, und auch sie ernähren sich ausschließlich vegetarisch. Darüber hinaus jedoch haben sie nichts mit dem Monster gemein. Denn nicht nur die Äußerlichkeiten sind entgegengesetzt, auch ihre geistigen Attribute entsprechen nicht denen der Schöpfung Frankensteins. Im Gegensatz zum Monster sind die Craker nicht sonderlich sprachbegabt, vielmehr reichen ihnen wenige, einfache Worte. Abstrakte Konzepte wie Ethik oder Religion sind ihnen fremd, zumindest in ihrem Schöpfungszustand. Sie leben, wenigstens eine Zeit lang, frei von den zerstörerischen Konzepten des alten, fehlerhaften Menschen.<sup>13</sup> Und ihnen allen gebührt ein Name von – mindestens für den Leser und für Jimmy – edler wissenschaftlicher oder kultureller Herkunft: Abraham Lincoln, Marie Curie und so weiter.

---

13 Bereits während ihrer 'Ausbildung' in Paradise entstehen in ihnen erste Fragen nach einem Ursprung, auf denen Snowman später eine Form von Kreationismythos aufbaut. Im Laufe der Zeit lernen die Craker, Crake und Oryx als Schöpfer (i.e. Götter) zu sehen, und am Ende des Romans errichten die Craker sogar ein quasi-religiöses Idol von Snowman. Sie bitten dieses Idol durch Gesang um Snowmans Rückkehr. Die Implikation dieser langsamen Entwicklung ist wohl, dass Religion sich nicht so leicht wie von Crake antizipiert genetisch aus dem Menschen entfernen lässt.

Doch die Craker repräsentieren, wie gesagt, nur einen Teil des ursprünglichen Frankensteinischen Monsters. Der andere Teil, die Monstrosität und Fremdheit, verschiebt sich auf Jimmy, bzw. besser gesagt auf Snowman. In dem Moment, da die Menschen um ihn herum sterben und er nur noch mit den Crakern lebt, verwandelt sich der spätpubertäre Jimmy in den letzten Menschen alten Schlages. Wie Chung-Hao Ku feststellt, ist Jimmy bereits in der Wissenschaftswelt der Compounds und lange vor dem fatalen Virus ein "human bein[g] manqué" (111), ein 'Wortmensch' in der Welt der 'Zahlenmenschen', anders und fehlerhaft. Sein Defizit als menschliches Wesen spürt er bereits dort, aber es wird unerträglich groß in der Zurückweisung durch Crake in dessen menschenverachtendem Akt der Hybris. Jimmy ist zurückgelassen, "a castaway of sorts" (48), und wird durch seine Situation vollkommen entmenschlicht. Ohne die Zivilisation und deren geistige Werte degeneriert er symbolisch zum Yeti, dem "Abominable Snowman – existing and not existing ... apelike man or manlike ape" (10) und verflucht seinen 'Schöpfer' Crake. Er lebt in Bäumen, ist unbekleidet und dreckig, er verfilzt und entwickelt eitrige Wunden – seine körperliche Monstrosität ist nicht zu leugnen. Er beobachtet die idyllisch lebenden Craker und bemerkt seine Andersartigkeit und Ausgrenzung, wie Victors Kreatur, die wegen ihrer Hässlichkeit von den De Lacies zurückgewiesen wird:

What right does he have to foist his pustulant, cankered self and soul upon these innocent creatures?

„Crake“ he whimpers. „Why am I on this earth? How come I’m alone? Where’s my Bride of Frankenstein?“ (207)

In der Figur Snowmans wird der Unterschied zwischen den beiden Romanen mehr als deutlich. Bei Shelley war das Menschliche noch klar in Victor verankert, das Monster war ausgegrenzt, befand sich im Zwischenzustand, übertrat die Grenzen und war daher das Fremde, das Andere. In *Oryx and Crake* jedoch verweist Atwood auf die gesellschaftliche Dimension dieser Grenzen, das Monströse und das Menschliche definieren sich nicht durch bestimmte inhärente Wesenszüge, sondern einzig durch Relation zueinander. Wie Ku es deutlich schreibt:

This novel can be read as Snowman’s downfall from master to monster - he loses his lofty human status and becomes virtually a monster in comparison with the bioengineered creatures ... 'humanity' is no longer a monolithic and homogenous appellation [instead] it becomes a collective, heterogeneous term that encompasses ... bio-engineered and non-bioengineered beings. (111)

Wie bereits am Beispiel von Crake und der Beschreibung des Wahns gezeigt, sind auch in Snowman die Frage nach Schuld und Auslöser der Monstrosität gesellschaftlich bedingt. Das Humane wird angesichts einer posthumanen Gesellschaft zum Fremden und Anderen, es wird zum Grenzgänger, und eine klare Definition des Menschlichen ist nur noch schwer zu finden. Atwood verweist somit in ihrer Appropriation des 'Mythos Frankenstein' auf diese Verschiebungen in der gesellschaftlichen Wahrnehmung, auf die Grenzen, die wir errichten und die durch unsere eigenen Handlungsweisen in Frage gestellt werden.

Die kulturelle Leistung eines modernen Mythos wie *Frankenstein* ist es also, vermeintlich klare Kategorien wie Mensch und Monster, Human und Posthuman, Natur und Wissenschaft, aber auch Wahnsinn und Normalität nicht etwa als binäre Systeme zu verstehen, sondern als variabel definierbare Werte einer Gesellschaft, deren Positionen zueinander in konstanter Verhandlung stehen. Der Mythos greift dabei auf eine bestimmte Form von Aussage zurück und verleiht uns die Möglichkeit, diese Form immer wieder neu mit Inhalten aufzufüllen. Mary Shelleys Victor Frankenstein und sein Monster repräsentieren eine komplexe Verhandlung der Verantwortung des kreativen Individuums, des Potentials neuer Technologien und die Angst vor der Entmenschlichung durch den Verlust sozialer Werte in unsicheren Zeiten. Und als solches schaffen sie die Grundlage des 'Mad Scientist', ein populär-kulturelles Bild, das all diese Elemente umfasst und in immer neue Facetten bricht. In Shelleys Variante des Mythos finden sich aber auch die romantischen Ideale ihrer Zeit, das Streben über die Grenzen des Menschen hinaus und der Glaube an dessen unbändige Kreativität als Weg, dieses Ziel zu erreichen.

Margaret Atwood sieht dieses Streben bereits als erfüllt und wirft die Frage nach den Grenzen des Menschlichen auf. Für sie ist nicht die Schöpfung ein Monster, sondern der verbleibende Mensch in einer Welt, die nicht mehr ihm gehört. Das neue Wesen transzendiert den Menschen und macht ihn selbst zum Monströsen. Das Posthumane macht das Humane obsolet. Atwoods Variante des Mythos versieht den 'Mad Scientist' daher mit einem satirischen Kommentar, dessen Ziel jedoch vor allem die 'Mad World' ist, deren ethische Verantwortung nicht mehr wahrgenommen wird. Es liegt in der Verantwortung aller, auch und vor allem in der des Lesers, dieser 'Madness' Einhalt zu gebieten und Medien, Technologie und Fortschritt nicht außer Kontrolle geraten zu lassen.

## Bibliografie

- Allen, Glen Scott. *Master Mechanics & Wicked Wizards. Images of the American Scientist as Hero and Villain from Colonial Times to the Present*. Amherst: U of Massachusetts P, 2009.
- Assmann, Jan und Aleida. "Mythos". *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Hg. Hubert Cancik und Burkhard Gladigow und Karl-Heinz Kohl. Bd. IV. Stuttgart: Kohlhammer, 1998. 179-200.
- Attebery, Brian. "Science Fiction and the Gender of Knowledge". *Speaking Science Fiction*. Hg. Andy Sawyer und David Seed. Liverpool: Liverpool UP, 2000. 131-143.
- Atwood, Margaret. *Oryx and Crake*. New York: First Anchor, 2003.
- . "My Life in Science Fiction". *Cygnos* 22.2 (2005): 155–176.
- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century*

- Writing*. Oxford: Clarendon, 1987.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964.
- Beardslee, David C. und Donald D. O'Dowd. "The College-Student Image of the Scientist". *Science* 133.3457 (1961): 997-1001.
- Blake, William. *The Complete Poetry of William Blake*. Hg. David V. Erdman. New York: Random House, 1988.
- Bouson, J. Brooks. "'It's Game over Forever': Atwood's Satiric Vision of a Bioengineered Posthuman Future in *Oryx and Crake*". *Journal of Commonwealth Literature* 39.3 (2004): 139-56.
- Cantor, Paul A. *Creature and Creator: Myth-making and English Romanticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Dinello, Daniel. *Technophobia. Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. Austin: U of Texas P, 2005.
- Dougherty, Carol. *Prometheus*. New York: Routledge, 2006.
- Dunning, Stephen. "Margaret Atwood's *Oryx and Crake*: The Terror of the Therapeutic". *Canadian Literature* 186 (2005): 86-101.
- Graham, Elaine. *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Hård, Mikael und Andrew Jamison. *Hubris and Hybrids. A Cultural History of Technology and Science*. New York: Routledge, 2005.
- Haynes, Roslynn D. *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
- Henry, John. *The Scientific Revolution and the Origin of Modern Science*. 3rd Ed. Basingstoke: Palgrave, 2008.
- Hustis, Harriet. "Responsible Creativity and the 'Modernity' of Mary Shelley's Prometheus". *Studies in English Literature, 1500-1900* 43.4 (2003): 845-58.
- Ingersoll, Earl G. "Survival in Margaret Atwood's Novel *Oryx and Crake*". *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy* 45.2 (2004): 162-75.
- Ketterer, David. "Frankenstein's 'Conversion' from Natural Magic to Modern Science: And a 'Shifted' (And Converted) Last Draft Insert". *Science Fiction Studies* 24.1 (1997): 57-78.
- Ku, Chung-Hao. "Of Monster and Man: Transgenics and Transgression in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*". *Concentric: Literary and Cultural Studies* 32.1 (2006): 107-33.
- Mead, Margaret und Rhoad Metraux. "Image of the Scientist among High-School Students". *Science* 126.3270 (1957): 384-90.
- Merrick, Helen. "Gender in science fiction". *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Hg. Edward James. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 240-252.

- Mohr, Dunja. "Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia". *Zeitschrift für Anglistik and Amerikanistik* 55.1 (2007): 5-24.
- Posner, Richard. "The End is Near". *The New Republic*. 22. September 2003. 24. November 2009. <<http://www.tnr.com/article/the-end-near>>
- Ramsay, Allan. *The Poems of Allan Ramsay*. Vol.1. London: Strahan, 1800.
- Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. 1818. New York: Knopf, 2006.
- Skal, David J. *Screams of Reason – Mad Science and Modern Culture*. New York: Norton, 1998.
- Small, Christopher. *Ariel Like a Harpy: Shelley, Mary and Frankenstein*. London: Gollancz, 1972.
- Thomson, James. *The Poetical Works of James Thomson*. Boston: Houghton, 1880.
- Wagar, W. Warren. "The Mad Bad Scientist". *Science Fiction Studies* 22.1 (1995): 113-118.