



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Wissenschaftstheorie in der Literatur

der „mad scientist“ in *Frankenstein*, *Valdemar* und im *Sandmann*

Verfasserin:

Agathe Zupan

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer der Diplomarbeit:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Murray G. Hall

Inhaltsverzeichnis

o	Einleitung	5
1	Mary Shelleys <i>Frankenstein</i>	7
1.1	Die Frage des Körpers als Experimentierfeld	7
1.2	Die Frage der literarischen Einordnung	8
1.3	Die Frage der wissenschaftlichen Formen und Ausbildungen in Frankenstein	12
1.3.1	Am I mad? or a scientist? - Frankenstein zwischen Selbstzweifel, Alchemie und Naturwissenschaften	13
1.4	Die Autorin und ihre spezielle Lebensgeschichte – Vita und Werk	15
1.5	Handlung – Personen	18
1.5.1	„Perhaps a corpse would be re-animated“ ¹	19
1.5.2	Der Mythos vom künstlichen Menschen	20
1.5.3	„Frankenstein Is a Mad Scientist Who Attempts to Revise Nature“ ²	23
2	Edgar Allan Poes <i>Valdemar</i>	27
2.1	Mesmerismus, Pseudo-Wissenschaft und eine doch nicht wahre Wissenschafts-Geschichte	29
2.1.1	Wissenschaftsglaube im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel des Mesmerismus	29
2.2	Poes Spiel mit den Erwartungshaltungen	32
2.3	Poes Spiel mit der Sprache	34
2.4	Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?	37
3	E. T. A. Hoffmanns <i>Sandmann</i>	49
3.1	Sandmännchen und Sandmann	51
3.2	Schauen und die Wissenschaft vom Auge	57
3.2.1	Das Unsichtbare sehen	58
3.3	Das Motiv des Automaten	59

¹Mary SHELLEY: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, basierend auf der Ausgabe von 1831; London: Penguin Books, 2003 (im Folgenden zit. als MSF), S. 8.

²Elizabeth NITCHIE: *Frankenstein is a mad scientist who attempts to revise nature*, in: *Bioethics in Mary Shelley's Frankenstein (Social Issues in Literature)*, Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011, S. 79–86.

Inhaltsverzeichnis

3.4	Alles mad, alles science – und was jetzt?	62
4	Conclusio	63
5	Verzeichnisse	65
5.1	Primärliteratur	65
5.2	Sekundärliteratur	66
	Abstract	71
	Lebenslauf	73

o Einleitung

Literatur ist – im besten Fall – berührend, spannend, richtungsweisend und manchmal auch eine gesellschaftliche, menschliche oder gar wissenschaftliche Vision. Dieser Aspekt der Literatur als fiktive Weiterentwicklung eines wissenschaftlichen Aspektes mit den Mitteln der Phantasie ist einer, der in der Forschungsliteratur kaum behandelt wird. Dabei sind gerade einige der – wie ich meine – wichtigsten Werke der Weltliteratur solche, die sich mit naturwissenschaftlichen Aspekten ihrer Zeit beschäftigen. Drei davon werden in dieser Arbeit behandelt, und ich untersuche, wie der aktuelle wissenschaftliche Stand der jeweiligen Zeit literarisch umgesetzt wurde. Der Bogen reicht dabei von der Elektrizität bei Mary Shelley, über die ersten Ansätze einer „anderen“ medizinischen Behandlung in Form des Mesmerismus bei Edgar Allan Poe, bis hin zu E. T. A. Hoffmann, der parallel zur Zeit des Aufkommens der Psychoanalyse die dunkle Seite der Seele zum Thema einiger seiner Werke macht. Ziel dieser Arbeit ist es, die wenige Sekundärliteratur zum Thema anzuführen, ihre zum Teil auch widersprüchlichen Aussagen darzustellen und dann auch zum Teil zu hinterfragen. Ich möchte zeigen, wie sehr aktuelle naturwissenschaftliche Diskussionen und Entwicklungen die drei Autoren meiner Arbeit interessiert und beeinflusst haben und wie sehr ihre Werke vorausschauend sind. Sie kündigen Diskurse auf dem jeweiligen Gebiet literarisch an, die bis in neuerer Zeit geführt werden. Ich habe die jeweiligen Werke analysiert, exemplarisch Bezüge zur Naturwissenschaft der Zeit herausgegriffen und mit biografischen und textlichen Analysen ergänzt.

1 Mary Shelleys *Frankenstein*

1.1 Die Frage des Körpers als Experimentierfeld

Pedro Almodovar hat in seinem Film *la piel que habito*¹ ganz aktuell die Frage thematisiert, was und wie sehr ein menschlicher Körper anders als naturgegeben „sein“ kann und wie sehr der Wissenschaftler, der an und mit einem Körper- oder Körperteilen experimentiert, besessen sein muss oder ein „mad scientist“ ist. In Almodovars Film spielt Antonio Banderas einen Arzt, der sich ein eigenes Geschöpf zurecht operiert, indem er behauptet, eine neue, robustere Haut für den Menschen zu entwickeln. Ohne jedes Mitleid hält er einen Menschen gefangen, den er vom Mann zur Frau und schliesslich zum Ebenbild seiner toten Frau operiert. Die Verwandlung menschlichen Fleisches hat schon früher fasziniert und tut es offenbar immer noch.

Mary Shelley hat mit ihrem *Frankenstein* diese wissenschaftliche Neugierde bereits im Jahr 1818 literarisch umgesetzt. Außerdem bedient sie mit ihrem Roman ein menschliches Urbedürfnis: das der Ausschaltung von Krankheit, Schmerz und Tod. Zwar stammt der Mensch aus religiöser Perspektive aus dem Paradies und darf dorthin nach einem gottgefälligen Leben auch wieder zurück. Diese Weltansicht ist jedoch nicht naturwissenschaftlich beweisbar. Und so versuchen vor Allem Naturwissenschaften und Medizin, die Verheißungen des Paradieses – nämlich fortdauernde Gesundheit und ewiges Leben – schon im Diesseits zu realisieren. Etwas, das nur mit Forschung und Fortschritt erreichbar ist. Dietrich von Engelhardt sieht auf dieser Ebene im Werk von Mary Shelley die

[...] sozialkulturelle, individualpsychologische und ethische Brisanz [...] de[n] Versuch einer Säkularisierung des Paradieses mit seinen Chancen und seinen Gefahren für den einzelnen Menschen, die Gesellschaft und die Kultur. Wenn nun aber das Ende doch hinzunehmen ist, dann sollen wenigstens bis zu diesem Ende die volle Vitalität und Lebenslust erhalten bleiben. Ohne Leiden und Schmerzen [...] soll der Tod [...] unvorhergesehen und plötzlich eintreten.²

Dieser Wunsch des Menschen bringt medizinischen Fortschritt hervor, der jedoch nicht ohne Schattenseiten bleibt, bedenkt man wichtige Streitfragen wie Prä-Implantationsdiagnostik und Euthanasie.

¹Spanien, 2011

²Dietrich ENGELHARDT: Mary Shelleys *Frankenstein* oder Der moderne Prometheus, in: Dietrich ENGELHARDT/Hans WIBKIRCHEN (Hrsg.): Von Schillers Räufern zu Shelleys *Frankenstein*. Wissenschaft und Literatur im Dialog um 1800. Stuttgart: Schattauer, 2006, S. 113–129, hier S. 113.

Auf solche Fragen sind ehrliche Antworten gefragt, wenn es um die medizinischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten geht, die rund um das Leben entstanden sind. Mary Shelley hat diese Fragen bereits literarisch komprimiert aufgezeigt und eine weitere aufgeworfen: Ist es Wahnsinn, was der Wissenschaftler macht, oder ist es Wahnsinn, was der menschliche Geist sich vorzustellen vermag?³

1.2 Die Frage der literarischen Einordnung

Für die Wissenschaft ist das Abnorme, das Nicht-Alltägliche interessant, genauso wie für den Schriftsteller und schließlich auch für den Leser. Die Abgrenzung von der Norm und die Frage danach, was überhaupt als normal gelten kann, wurde im 18. Jahrhundert viel diskutiert, vor Allem in den literarischen Strömungen des Gotizismus und der Hellen und Schwarzen Romantik.⁴

Der Protagonist in Shelleys Roman ist ein der Umwelt entrückter Wissenschaftler, der sich aus der ihn umgebenden Gesellschaft zusehends entfernt. Selbst innerlich zerrissen, versucht er aus dieser Zerrissenheit „ein Ganzes“ zusammen zu fügen und stellt dabei eine zentrale Frage der Zeit: Was ist „normal“, was naturgegeben und was geht darüber hinaus?

Mit der Neuzeit stellt sich in Europa eine Entfremdung ein, die es nie wieder erlauben wird, ohne Zweifel auf das Ich und die umgebende Welt zu schauen. Die Aufklärung erlaubt neue Formen der Reflexion, und so sind der literarischen Phantasie keine Grenzen mehr gesetzt. Ausgelöst hatte diese Fragen nach dem Wie, dem Woher und vor Allem dem Warum die Philosophie. Descartes schuf mit seinen naturwissenschaftlich-philosophischen Forschungen und Überlegungen die Grundlage. Aram Vartanian beschreibt in seinem Standardwerk *Diderot and Descartes* den Wechsel in der Wissenschaft vom Glauben an Übernatürliches und Alchemie zu einem wissenschaftlichen Naturalismus und der Denkerlaubnis der Aufklärung folgendermaßen:

The severance of Descartes's physics from the restraining effect of his metaphysical doctrine had inaugurated a trend in materialistic thinking. In time, this has culminated in the non-finalistic cosmogonies of certain philosophes[!], and in their attempts to deduce the actual state of the universe from a definition of matter and its inherent mechanical properties.⁵

Die philosophische Theorie von La Mettrie, wonach der Mensch eine Maschine ist, war eine Sensation, die Emotionen, Vorlieben, Lüste – oder deren Verbote – vom Glauben ablöste und von Kategorien wie „erlaubt“ oder „verboten“ hin zu einer rationalen Betrachtungsweise des „Lebendigen“ brachte. Dies hatte weitreichende Folgen für die Wissenschaften, aber auch für Literaten wie Mary Shelley, die sich mit wissenschaftlich Denkbarem befassen:

³Vgl. ENGELHARDT: *Mary Shelleys Frankenstein*, S. 113.

⁴Vgl. Kathrin GELTINGER: *Der Sinn im Wahn. „Ver-rücktheit“ in Romantik und Naturalismus*. Marburg: Tectum, 2008, S. 99 f.

⁵Aram VARTANIAN: *Diderot and Descartes. A study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1953, S. 203.

As a result, eighteenth-century materialists attributed all human functions, including life, sensibility, the passions, and in the end intelligence itself, to the physical constitution, or, in Diderot's favorite term, „to l'organisation.“ The man-machine [...] gave rise to a transformistic materialism with regard to the problem of organic origins.⁶

Diderot und La Mettrie haben diese Art von Beschäftigung mit den Formen des Lebens und der Frage, was der Mensch ist, natürlich nicht erfunden. Gerade in England haben naturwissenschaftliche Forschungen eine lange Tradition. Schon im 14. und 15. Jahrhundert gab es dort intensive Untersuchungen von Pflanzen und Tieren, aber immer nur so weit, wie es die herrschende Schicklichkeit zuliess.⁷

Aber wer gibt Antworten auf die Fragen nach dem Woher, Wohin und Wie? Zum Ende des 18. Jahrhunderts hat der alle Gesellschaftsschichten und Bereiche der Wissenschaft durchdringende Diskurs über Sinn, Möglichkeiten und Grenzen von Leben, Tod und dem Dazwischen begonnen. Es entsteht eine nicht mehr zu revidierende Distanz zu sich selbst und der Welt, weil die Religion keine befriedigende Antwort mehr geben kann für gesellschaftliche Probleme oder individuelle Zustände. Aber auch Fragen und Möglichkeiten, die wissenschaftlich und literarisch entstehen, bleiben unbeantwortet: Noch immer stehen naturwissenschaftliche Erkenntnisse ganz am Anfang. Das Wissen in der Medizin, der Physik oder der Chemie beginnt sich gerade vom alchemistischen Glauben und Hoffen zum empirischen Forschen und Untersuchen zu wandeln. Dieser Schwebezustand zwischen einfach „glauben“, was eine Autorität behauptet, und sich selbst aktiv auseinander zu setzen damit, was möglich ist oder sein könnte, macht zuerst und vor Allem einmal Angst. Wird da nicht ein festes Lebens-Gefüge zerstört, ohne etwas anderes zu bieten? Eine Horrorvision, die die entsprechende literarische „Verpackung“ verlangt. Mary Shelley wählt deshalb die Form des Schauerromans für ihre Vision eines „mad scientists“, der mit seiner Idee vom künstlichen Leben scheitert. Im Vorwort zu ihrem Werk spricht sie diesen Wunsch, den Leser zu erschrecken, ganz deutlich aus: „I recurred to my ghost-story [...] if I could only contrive one which would frighten my readers as I myself had been frightened.“⁸

Für Norbert Borrmann ist *Frankenstein* nicht nur ein typischer Schauerroman, weil Mary Shelley es

⁶Ebd., S. 204.

⁷Ausführlich dazu: Antonia McLEAN: *Humanism and the rise of science in Tudor England*. London: Heinemann, 1972, McLean beschreibt unter Anderem Leben und Forschungsergebnisse von Dr. Edward Wottner, der im 16. Jahrhundert seine Enzyklopädie der Tierwelt nur mit intensivster Unterstützung eines wohlhabenden Gönners finanzieren konnte – und auch nur gegen vielfachen Widerstand. Wottner macht vorsichtige Andeutungen, dass das Leben nicht ausschließlich von Gott geschaffen oder gelenkt sein könnte, eine geradezu blasphemische Ansicht zur damaligen Zeit.

⁸Mary SHELLEY: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, basierend auf der Ausgabe von 1831; London: Penguin Books, 2003 (im Folgenden zit. als MSF), S. 9. Alle englischen Textzitate im Folgenden stammen aus dieser Ausgabe und werden durch das Kürzel MSF sowie der Seitenangabe im Text angegeben. Die Entscheidung für die englische Ausgabe des Textes fiel aufgrund der Tatsache, dass gewisse Feinheiten der sehr komplexen Sprache Shelleys in der Übersetzung teilweise verloren gehen: der englische „spark“ ist mit dem deutschen „Funken“ meiner Meinung nach nicht in all seiner Bedeutung in diesem Werk wiedergegeben; die deutschsprachige Erstausgabe von *Frankenstein* erscheint erst 1912, übersetzt von Heinz Widtmann, wieder aufgelegt 2001 in der Edition classica.

1 Mary Shelleys *Frankenstein*

in ihrem Vorwort so behauptet, sondern auch, weil er zwei klassische Ingredienzien der gothic novel der Zeit um 1800 verbindet:⁹

- a) Das simple, klassische Grauen: Shelley schickt ihre Leser auf Friedhöfe und durch Krypten und lässt der Phantasie des Lesers freien Raum in der Vorstellung davon, wie die menschlichen Teile beschaffen sind, die Frankenstein für seinen künstlichen Menschen verwendet: „The dissecting-room and the slaughter-house furnished many of my materials;“¹⁰
- b) Eine bedrohliche Natur: Diese ist der schwärzeste Ausdruck des kommenden Unheils und der Ungeheuerlichkeit, die Dr. Frankenstein experimentell erschafft. Als das Monster erwacht, ist es November, düster, und es regnet – klassisch gothic: „It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. [...] the rain pattered dismally against the panes [...]“¹¹

Woher Mary Shelley diese Nähe zum im deutschsprachigen Raum verankerten Schauerlichen hatte, untersucht Robert Ignatius Letellier in seiner Disseration *Sir Walter Scott and the gothic novel* genauer. Letellier nennt *Frankenstein* das "gloomy fulfilment"¹² dieses Genres der gothic novel. Er sieht die Basis für das Konzept des Bedrohlichen in Kombination mit Deutschland aber vor Allem in den Texten von Sir Walter Scott, der sich intensiv mit deutscher Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts befasste. Er übersetzte zum Beispiel den *Götz von Berlichingen* und andere damals populäre deutsche Literatur und erreichte damit enorme Auflagen in England. Dass Mary Shelley Werke von Walter Scott samt seiner farbigen Beschreibung deutschen Wetters und deutscher Professoren kannte, hält Letellier für geradezu zwingend.¹³ Zwar findet sich in den erhaltenen Tagebüchern und Briefen kein diesbezüglicher Hinweis, die Literatur Scotts war aber so präsent und beliebt, dass davon ausgegangen werden kann, dass Mary Shelley sie gelesen hat oder zumindest vom Genre und dem Setting einer bedrohlichen Natur wusste.

Diese Natur in Shelleys *Frankenstein* ist ein geradezu leitmotivischer Begleiter der Kreatur, ihres Entstehens und ihrer Zerstörung: Nass und stürmisch ist es auf den Orkney-Inseln; in den Bergen und Gletschern, wo sich Frankenstein und sein Geschöpf immer wieder treffen, ist es bedrohlich und eisig. Im ewigen Eis des Nordpols endet schließlich diese Konfrontation von Natur und „mad scientist“: „Zerstörung, Kälte und Unfruchtbarkeit werden zum symbolträchtigen Einspruch der Natur gegen Frankensteins Vision von Zeugung und Leben.“¹⁴

Neben der abweisenden Natur als Indiz für einen Schauerroman führt Borrmann noch einen weiteren Faktor an, den er „German Horror“ nennt:

Es war das Land von Zauberern und Magiern wie Dr. Faustus, Cornelius Agrippa und

⁹Vgl. Norbert BORRMANN: *Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen*. München: Diederichs, 2001, S. 138 ff.

¹⁰MSF, S. 55.

¹¹Ebd., S. 58.

¹²Robert Ignatius LETELLIER: *Sir Walter Scott and the gothic novel*. Diss., Universität Salzburg, 1991, S. 11.

¹³Ebd., S. 172 ff.

¹⁴BORRMANN: *Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen*. S. 140.

Paracelsus. Zudem galten die Deutschen [zur Zeit Mary Shelleys, Anmerkung AZ] als beste Erzähler von schaurigen Geschichten.¹⁵

Wohl auch deshalb lässt Shelley ihren Protagonisten in einer deutschen Stadt, nämlich Ingolstadt, naturwissenschaftliche Studien betreiben. Dort ist Frankenstein sozusagen an der Quelle des Horrors, einer Forschungsstätte, die den neuen Naturwissenschaften aufgeschlossen gegenübersteht. Ab 1745 gibt es an der Universität Ingolstadt ein berühmtes anatomisches Institut; was ungewöhnlich ist zu einer Zeit, in der an den meisten Universitäten fast nur Theologie, Jus und Philosophie gelehrt werden¹⁶. Andererseits folgt sie aber auch einer literarischen Tradition: Schauer ist gut, wenn er aus Deutschland kommt. Schon Walter Scott beschrieb die Erwartungen seiner Leser an eine gruselige Geschichte mit den Stichworten: „ein verschwenderischer Abt, ein tyrannischer Herzog, [...] dazu als Requisiten [...] Dolche, elektrische Maschinen, [...] und dergleichen mehr.“¹⁷

Aus diesen Vorlagen eine Horrorgeschichte zu schreiben, das wäre leicht möglich. Aber, wie Shelley im Vorwort zur Ausgabe von 1831 schreibt, wäre ihr das wohl zu langweilig gewesen: „Einige Bände mit Gespenstergeschichten, aus dem Deutschen ins Französische übersetzt, fielen uns in die Hände.“¹⁸ Diese haben sie aber offenbar nicht wirklich begeistert. Die düstere Stimmung, das trübe Wetter ja, aber die Handlung nicht. Und so beschließt sie, etwas zu schreiben, das „[...] die mysteriösen Ängste unserer Natur ansprechen und schauererregendes Grauen erwecken“¹⁹ soll.

Zwei zentrale Aspekte der gothic novel – die abweisende, kalte Natur und der „German Horror“ – sind also in Shelleys Werk enthalten. Allerdings weist Mary Shelley ausdrücklich darauf hin, dass es ihr nicht um „supernatural horrors“²⁰ geht, sondern um den, den die wissenschaftliche Forschung hervorrufen kann. So beginnt mit Frankenstein eine neue literarische Gattung: die Science fiction. Dr. Frankenstein verkörpert also

[...] einen Menschen der Moderne, einen getriebenen, promethisch-faustischen Charakter, und zum anderen beruht das Phantastische des Romans weniger auf einer bloßen Erfindung als vielmehr auf einer kommenden Möglichkeit: der Erzeugung künstlichen Lebens!²¹

Zu Shelleys Zeit war diese Vorstellung vom außerhalb des Mutterleibes erzeugten Lebens noch völlig wahnwitzig. Sie hat aber erkannt – oder auch nur geahnt – dass Wissenschaft alles kann. Das umfasst neben Gutem auch etwas wie die Kreation eines Monsters. Sie hat sich zur Beschreibung der dunklen Seite der Wissenschaft entschlossen und damit ein Werk geschaffen, das auf literarischer Ebene wohl

¹⁵Ebd., S. 140.

¹⁶Vgl. Samuel VASBINDER: *Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein*. Michigan: UMI Research Press, 1976, S. 69 ff.

¹⁷Zitiert nach BORRMANN: *Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen*. S. 146.

¹⁸Alexander PECHMANN: *Mary Shelley. Leben und Werk. Biographie*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2006, S. 103.

¹⁹Ebd., S. 105.

²⁰MSF, S. 51.

²¹BORRMANN: *Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen*. S. 143.

genauso epochal ist, wie die zentrale naturwissenschaftliche Entdeckung dieser Zeit, der Elektrizität. *Frankenstein* ist eine Geschichte, die weit in die Zukunft weist und den „mad scientist“ erstmals eine konkrete literarische Figur sein lässt, lange bevor in den Labors des 20. und 21. Jahrhunderts künstliches Leben entstanden ist.

1.3 Die Frage der wissenschaftlichen Formen und Ausbildungen in Frankenstein

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Naturwissenschaften im heutigen Sinn noch nicht allgemeines Lehrgut an den Universitäten. Beispielhaft dafür steht die zufällige Entdeckung der Elektrizität durch Galvani. Die systematische Erforschung naturwissenschaftlicher Grundlagen kommt nur langsam in Gang und erfolgt zumeist unsystematisch. Dargestellt sei sie am Beispiel von Marys Ehemann, Percy Shelley: Er wurde von einem fahrenden Wunderheiler kurzfristig in Eton und vor Allem im Selbststudium im Sezierraum eines Spitals in London „unterrichtet“. Außerdem hatte er in Lord Byrons Leibarzt Polidori einen Freund, der ihm wissenschaftliche Fragen der Medizin beantwortete. Die chemischen Experimente seines Freundes Humphrey Davy erlebte er in dessen Labor in Brighton mit.²²

Ob Mary an diesen Experimenten selbst teilgenommen hat oder nur darüber gelesen hat bzw. informiert wurde, ist unsicher. Sicher ist das Interesse ihres Mannes daran, und dass sie – zumindest auf der Reise in der Schweiz, während der der Roman entstand – viele Wanderungen unternommen hat, während derer Percy Shelley sich mit Mineralogie und Wetterphänomenen befasst hat. Sie besuchten auch ein so genanntes Kabinett der Histoire Naturelle:

Wir kauften am Mont Blanc einige Exemplare von Mineralien und Pflanzen sowie zwei oder drei Kristallgefäße, um die Erinnerungen an unseren Aufenthalt zu bewahren. In Chamonix gibt es ein Kabinett der Histoire Naturelle, genauso wie in Keswick, Mallock und Clifton; dessen Eigentümer ist das abscheulichste Exemplar jener abscheulichen Spezies der Quacksalber.²³

Dieses Zitat stammt aus einem Brief Percy Shelleys vom 28. Juli 1815. Angesichts der hier beschriebenen Verachtung für „Quacksalber“ ist es umso erstaunlicher, dass die Wissenschaften mit der Moral im Werk von Mary Shelley so einen differenzierten Diskurs führen können, dass die Frage des „mad scientist“ so vielschichtig diskutiert wird.

²²Vgl. Karin PRIESTER: Die Frau, die Frankenstein erfand. München: Herbig Verlagsbuchhandlung, 2001, S. 102 ff.

²³Mary SHELLEY/Percy B. SHELLEY: Flucht aus England. Reiseerinnerungen & Briefe aus Genf 1814-1816. Hrsg. und übers. v. Alexander PECHMANN, Hamburg u. a.: Achilla Verlagsbuchhandlung, 2002, S. 101.

1.3.1 Am I mad? or a scientist? – Frankenstein zwischen Selbstzweifel, Alchemie und Naturwissenschaften

An der Universität Ingolstadt gerät Frankenstein in einen symbolischen Konflikt – macht Wissenshunger einsam? Er beschreibt seine Einsamkeit mit „I was now alone“²⁴, verdrängt diese Gefühle aber. Wichtigeres gilt es zu entscheiden, nämlich die Ausrichtung seiner wissenschaftlichen Forschungen: alchemistisch, oder doch „neu“? Die Notwendigkeit zur Forschung an sich beschreibt er folgendermaßen: „They penetrate into the recesses of nature, and show how she works in her hiding places.“²⁵ Die Argumentation von Professor Waldman überzeugt ihn. Von der Wissenschaft mit den Methoden des Galvanismus und der Elektrizitätslehre vertraut gemacht, wendet sich Frankenstein von der Alchemie ab und der Mathematik und verwandten Wissenschaften zu. Sie scheinen einfach spannender zu sein, denn die Wissenschaftler der modernen Chemie „[...] have acquired new and almost unlimited powers; they can command the thunder of heaven, mimic the earthquake, and even mock the invisible world with its own shadows.“²⁶ Shelley beschreibt aber auch „handfestere“ naturwissenschaftliche Entdeckungen der Zeit: „They [die modernen Wissenschaftler, Anm. AZ] ascend into the heavens; they have discovered how the blood circulates, and the nature of the air we breathe“.²⁷ Die moderne Wissenschaft bietet demnach Zweierlei: unbegrenzte Macht, zum Beispiel durch die Beherrschung des Donners, außerdem aber auch Zugriff auf die Geheimnisse des Lebens. All das muss Mary Shelley gewusst haben. Der Blutkreislauf wird ebenso erwähnt wie die Ballonfahrt oder die Elektrizität. Deren Entdeckung – und die Entdeckung, dass sie „erzeugt“ werden kann und dann zum Beispiel Muskeln kontrahieren lässt – diese epochale Entdeckung geht auf die Wissenschaftler Aloysius Galvani²⁸ und Alessandro Volta zurück. Beide legen Ende des 18. Jahrhunderts ihre epochalen Forschungsergebnisse vor. Wie damals üblich mussten sie ihre Wissenschaft oft und intensiv gegen die angestammte wissenschaftliche Lehre verteidigen. Galvani tut das 1791 zum Beispiel folgendermaßen, wenn er den Moment seiner Entdeckung beschreibt:

Die Sache fing so an. Ich secirte einen Frosch und präparirte ihn [...] und legte ihn [...] auf einen Tisch, auf dem eine Electrisirmaschine stand [...]. Wie nun der eine von den Leuten, die mir zur Hand waren, mit der Spitze des Skalpellmessers die inneren Schenkelnerven [...] des Frosches zufällig ganz leicht berührte, schienen sich alle Muskeln an den Gelenken wiederholt derart zusammenzuziehen, als wären sie anscheinend von heftigen tonischen Krämpfen befallen. Der andere aber [...] glaubte bemerkt zu haben, dass sich das ereignet hätte, während dem Conductor der Maschine ein Funken entlockt wurde. [...] Daraufhin wurde ich von einem unglaublichen Eifer und Begehren entflammt,

²⁴MSF, S. 45.

²⁵Ebd., S. 49.

²⁶Ebd., S. 49.

²⁷Ebd., S. 49.

²⁸Die Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien besitzt einen Originaldruck Galvanis aus dem Jahr 1795.

dasselbe zu erproben und das, was darunter verborgen wäre, ans Licht zu ziehen. Ich berührte daher selbst mit der Messerspitze den einen oder den anderen Schenkelnerv und in dem Momente entlockte einer von den Anwesenden einen Funken. Die Erscheinung blieb stets dieselbe. Unfehlbar traten heftige Contractionen in den einzelnen Muskeln der Gelenke in demselben Momente ein, in dem der Funken übersprang, wie wenn das präparirte Thier vom Tetanus befallen wäre.²⁹

Diese Entdeckung Galvanis von der elektrisch beeinflussbaren Muskelkontraktion wurde gleichzeitig im deutschsprachigen, französischen und englischsprachigen Raum vorgestellt und heftig diskutiert. Auch in der Tagespresse und billigen Revolverblättern wurde intensiv und ausführlich berichtet, dass der „spark of life“ offenbar gefunden wäre.³⁰

Und Voltas Untersuchung über die Leitfähigkeit von Metallen und die Entstehung von Elektrizität, zum Beispiel durch Reibung und Weiterleitung auf maschinellm Weg, macht dann endgültig den Weg frei für eine elektrisierte Welt. Volta nimmt sich nämlich die scheinbar grenzenlos erzeugbare elektrische Spannung des Zitterrochens zum Vorbild und erklärt, eine Maschine zur Erzeugung von Elektrizität bauen zu wollen, die „ohne Aufhören und Ermüden thätig“³¹ ist. Das gelingt Volta auch: Er macht den Weg frei zur Erzeugung von Elektrizität auf industriellem Wege und zum Gebrauch derselben für alle Zwecke – bei Mary Shelley auch zur Herstellung künstlichen Lebens.

Diese Grundlagen, diese wissenschaftlichen Durchbrüche werden zu Shelleys Zeit vorgestellt und sie lassen es durchaus als logisch erscheinen, dass ihre literarische Figur nach zwei Jahren der wissenschaftlichen Studien alles einem großen Ziel unterordnet. In seinem „Meisterstück“ kann er zeigen, was mittels Elektrizität zu schaffen ist, nämlich menschliches Leben. Er verbringt oft ganze Nächte im Labor, bis „the stars often disappeared in the light of morning whilst I was yet engaged in my laboratory“³². Das Ziel: leblose menschliche Materie beleben: „[...] I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter.“³³ Frankenstein steckt in seine wissenschaftliche Arbeit alle Energie – jegliches Privates bleibt aufgeschoben, kaum menschliche Kontakte gibt es, als er in Gräften und auf Friedhöfen in verwesenden menschlichen Überresten wühlt. Es graust ihm nicht, im Gegenteil: „[I] was engaged, heart and soul“³⁴; er steht inmitten von Objekten, die menschlichen Gefühlen eigentlich unerträglich sein müssten, prüft und analysiert ziemlich kaltblütig die naturwissenschaftlichen Vorgänge. Er ist ganz der neutrale Forscher ohne persönliches Engagement, der selbst in Extremsituationen von keinem Gefühl bewegt wird. Zwar steckt er „Herz und Seele“ in seine Forschungen – also ein starkes,

²⁹Aloisius GALVANI: Abhandlung über die Kräfte der Elektrizität bei der Muskelbewegung, hrsg. v. Arthur J. v. OETTINGEN (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften 52), Thun und Frankfurt/Main: Deutsch, 1996, S. 4.

³⁰Ausführlich zur Aufregung über Galvanis Entdeckung: George JOHNSON: Die zehn schönsten Experimente der Welt. Von Galilei bis Pawlow. München: C. H. Beck-Verlag, 2002.

³¹GALVANI: Abhandlung über die Kräfte der Elektrizität bei der Muskelbewegung, S. 77.

³²MSF, S. 51.

³³Ebd., S. 53.

³⁴Ebd., S. 51.

deutliches Gefühl – dieses macht ihn aber für die Umwelt „unverständlich“. Er kann sich niemandem erklären, und am Ende seines Lebens wird er diesen Forscherdrang als „a fit of enthusiastic madness“³⁵ beschreiben. Auch das ist eine Form des „mad scientist“.

1.4 Die Autorin und ihre spezielle Lebensgeschichte – Vita und Werk

Mary Shelley wird am 30. August 1797 in der Kleinstadt Somers Town nahe London geboren. Ihre Mutter ist berühmt: Mary Wollstonecraft ist Frauenrechtlerin und Schriftstellerin, ihre Texte sind zu ihrer Zeit anerkannt, heute eher vergessen. Auch Marys Vater, William Godwin, ist ein im 18. Jahrhundert bekannter Mann. Er schreibt und publiziert, wie seine Tochter, vor Allem Gespenstergeschichten.³⁶

Marys Leben ist vom Tod dominiert. Ihre Mutter stirbt wenige Tage nach ihrer Geburt, Mary und ihre vier Geschwister werden innerhalb der Familie weitergereicht, aber wenig geliebt. Schließlich heiratet ihr Vater wieder, nämlich eine Witwe mit zwei Kindern. Somit wächst Mary in emotional wirren Verhältnissen auf, die die Forschung als Grund einerseits für ihre Phantasie und frühe Selbständigkeit sieht:

Verworrene Familienverhältnisse, alleinerziehender Vater, früh verstorbene Mutter, außereheliche Liebschaften und uneheliche Kinder [...] gehörten zum Alltag der Autorin von Frankenstein³⁷

Andererseits aber führte ihr Vater auch ein offenes Haus, in dem Dichter und Wissenschaftler ein und aus gingen:

[...] die vielfältigen Kontakte zu bedeutenden Schriftstellern und interessanten Persönlichkeiten wie Lord Byron, Sir Walter Scott, [...] belegen ein waches Interesse am Literaturbetrieb sowie an den politischen, sozialen und künstlerischen Entwicklungen ihrer Zeit.³⁸

Somit ist klar, dass Mary „Denken“ gelernt hat, dass sie gelernt hat sich auszudrücken und ohne Scheu eigene Ideen zu formulieren. Zu wenig gewichtet wird in der Forschung allerdings oftmals das Interesse, das Mary Shelley an den Naturwissenschaften hatte. Belege dafür finden sich im Vorwort zu Frankenstein ebenso wie in der Tatsache, dass der Arzt Dr. Polidori bald in ihr Leben trat.

³⁵Ebd., S. 219.

³⁶Ausführlich zur Biographie siehe: PRIESTER: Die Frau, die Frankenstein erfand. Muriel SPARK: Mary Shelley, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992.

³⁷PECHMANN: Mary Shelley. Leben und Werk. Biographie. S. 10.

³⁸Ebd., S. 8 f.

Und schließlich im Werk selbst, das ohne umfassende Kenntnisse dessen, was um 1800 naturwissenschaftlich bekannt und Forschungsgegenstand war – vor Allem die Elektrizität – so nicht hätte entstehen können. Elizabeth Nitchie beurteilt diese Leistung als außergewöhnlich. Nicht nur habe Shelley sich mit den Möglichkeiten künstlichen Lebens beschäftigt, sie habe auch mögliche Gefahren wissenschaftlicher Entdeckungen sozusagen „vorhergesehen“:

Shelley did not divulge the science that enabled Victor to discover the secret of life for obvious reasons, but her warning of the potential dangers of scientific discovery resounded in the works of later writers who were influenced by her novel.³⁹

Die geniale Idee in Shelleys Werk liegt für Nitchie in „[...] some sense of what it meant to think at the same time scientifically and imaginatively“.⁴⁰ Eine tatsächliche, rein wissenschaftliche Beschreibung der Erschaffung des künstlichen Wesens scheint deshalb auch nicht notwendig oder sinnvoll. Schließlich schreibt Shelley keinen wissenschaftlichen Tatsachenbericht aus der Frühzeit der Erforschung der Möglichkeiten künstlichen Lebens, sondern sie zeigt auf, was mit dem damals bekannten Wissen aus den Naturwissenschaften⁴¹ vorstellbar war. Sie ist Schriftstellerin, nicht Naturwissenschaftlerin. Die Fantasie des Lesers wird angeregt sich vorzustellen, wie das Monster aussieht. Wie es entstanden ist, ist streng wissenschaftlich vielleicht nicht korrekt, aber angesichts aller nachfolgender wissenschaftlicher Experimente zum Thema künstliches Leben auf alle Fälle geradezu prophetisch. Weniger überzeugt von Shelleys Einsicht in den naturwissenschaftlichen Forschungsstand ihrer Zeit ist hingegen Radu Florescu⁴². Dieser glaubt, Shelley habe maximal ein oberflächliches Wissen gehabt: „Genuine scientific elements are scarce in the novel“.⁴³ Als Beleg führt er an, dass sie die naturwissenschaftlichen Experimente ihrer Zeit nicht genauer erwähnt und schliesst daraus, dass sie darüber wohl wenig gewusst hat:

Mary displays little knowledge of the human anatomy [...] nor does the chapter reveal any scientific data concerning the details of the human skeleton, the tibia or the skull. We are left with the explanation that Frankenstein pursued his filthy work in charnel houses. When finally Victor Frankenstein discovers „the principle of life“ which he has studied for months, that discovery is revealed in one simple and disappointing sentence.⁴⁴

Diese Kritik steht im deutlichen Gegensatz zu Elizabeth Nitchie. Hiermit sind die beiden stark gegensätzlichen Meinungen im wissenschaftlichen Diskurs über Shelleys Einfall abgesteckt, aus dem

³⁹Elizabeth NITCHIE: *Mary Shelley Shared Victor Frankenstein's Interest in Science*, in: *Bioethics in Mary Shelley's Frankenstein (Social Issues in Literature)*, Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011, S. 29–33, hier S. 29.

⁴⁰Ebd., S. 30.

⁴¹Zur Zeit Shelleys wusste man weder von Nerven, den Vorgängen beim Denken oder der genauen menschlichen Anatomie.

⁴²Radu FLORESCU: *Mary Shelley's Knowledge of Science Was Limited*, in: Gary WIENER (Hrsg.): *Bioethics in Mary Shelley's Frankenstein (Social Issues in Literature)*, Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011, S. 34–45.

⁴³Ebd., S. 34.

⁴⁴Ebd., S. 53 f.

1.4 Die Autorin und ihre spezielle Lebensgeschichte – Vita und Werk

naturwissenschaftlichen Standardwissen der Zeit Literatur, und zwar große Literatur zu machen. Wirklich ausführlich behandelt ist das Thema in der Forschungsliteratur aber nach wie vor nicht.

Sehr ausführlich behandelt und einhellig angenommen ist die Meinung der Literaturwissenschaft über die emotionale Situation des Kindes und der jungen Frau Mary: Sie durfte zwar immer mitreden wenn ihr Vater bekannte Wissenschaftler oder Autoren als Gäste hatte, wirklich „wahrgenommen“ wurde sie aber möglicherweise nicht. Kinder wurden noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht als bedürftige Wesen angesehen, sondern als kleine Erwachsene, denen wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. So war Mary Shelley offenbar ein intellektuell gefördertes, aber wohl auch einsames Kind, das weder besonders geliebt noch behütet wurde. Für Pechmann schwingt eine gewisse emotionale Kälte durch Shelleys Werk, das aus ihrer Familiensituation herrührt: „Immer schwingt in ihren Briefen ein leises Bedauern über einen Mangel an Emotionalität und spontaner Zuneigung [mit], die sie konsequent außerhalb ihres Elternhauses suchte und fand.“⁴⁵

Mary sucht also Zuneigung außerhalb ihres Elternhauses und findet diese im romantischen Dichter Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Im Jahr 1814, im Alter von 17 Jahren, brennt Mary mit ihrem späteren Ehemann durch. Dieser ist zu diesem Zeitpunkt noch verheiratet, seine Frau begeht später Selbstmord. Percy Shelley idealisiert Mary, die neben schriftstellerischem Talent auch keine Scheu davor hat, sich mit allgemeinen Fragen des Lebens auseinanderzusetzen: „One who can feel poetry and understand philosophy.“⁴⁶

Mary und ihr Mann reisen viel: Frankreich, Italien und die Schweiz werden erkundet, und im Jahr 1816 verbringen sie aussergewöhnlich verregnete Wochen⁴⁷ am Genfer See, in der Gesellschaft von Lord Byron und dessen Leibarzt Dr. Giovanni Polidori. Sie lesen Gespenstergeschichten und vereinbaren, jeder selbst eine zu schreiben. Mary Shelley, die schon mit zehn Jahren zu schreiben begonnen hatte und die Schauergeschichten ihres Vaters bestimmt las, schreibt innerhalb weniger Tage, mit erst 19 Jahren (1816), ihren Roman *Frankenstein oder Der moderne Prometheus*⁴⁸, der erstmals 1818 veröffentlicht wird. Hierbei handelt es sich um einen Roman, der – abgesehen von der Frage, ob er nun Schauerroman, Abenteuer-, Horrorroman oder vielleicht etwas ganz Neues ist – Fragen aufwirft, die bis heute nicht restlos beantwortet sind: Was darf Wissenschaft? Ist der Wissenschaftler als solcher „mad“ oder doch einfach der Mensch an sich?

Mary Shelley hat Literatur geschrieben und zwar eine literarische Überlegung darüber, was naturwissenschaftlich möglich sein könnte, basierend auf dem wissenschaftlichen Fundus des beginnenden 19. Jahrhunderts. Diese Erkenntnis, die mit dem heutigen Forschungsstand selbstverständlich scheint, war bis in die 1950er-Jahre in der Rezeption keineswegs Thema. Die zeitgenössischen Rezensionen – vier englische Literaturmagazine veröffentlichen nach dem Ersterscheinen des Buches

⁴⁵PECHMANN: Mary Shelley. Leben und Werk. Biographie. S. 16.

⁴⁶Percy B. SHELLEY: Shelley's Poetry and Prose, hrsg. v. Neil FREISTAT/Donald H. REIMAN, New York: W. W. Norton & Company, 2002, S. 87.

⁴⁷Das Wetter war von einem Vulkanausbruch im Jahr davor beeinflusst.

⁴⁸MSF.

1818 je einen Artikel darüber – werten den Text überwiegend negativ und führen ihre Kritik unter der Annahme, dass Percy Shelley der Autor ist. So schreibt zum Beispiel das *Gentleman's Magazine* von dem Werk eines „no ordinary writer“, ein anderer Kritiker betont die Gefahr, dass das Werk die Leser nur deprimieren würde, dass sie es ohne jeglichen „Sinn“ lesen würden. Geschrieben sei es von einem „out-pensioner of Bedlam“, der keinerlei Moral oder gute Manieren an den Tag lege.⁴⁹ Ein ziemlicher Flop also bei den zeitgenössischen Rezensenten, die den Frankenstein völlig missverstanden haben. Die subtile Kritik wurde offensichtlich nicht erkannt, die differenzierte Beschäftigung mit Wissenschaftsfragen und Wissenschaftstheorien ebenso wenig. Für die Kritik war es ein Werk eines „Nicht-Gentleman“, und nicht das einer naturwissenschaftlich interessierten Frau. Diese Verwirrung kam zustande, weil Mary Shelley eigentlich anonym bleiben wollte und für diese so vernichtend rezensierte Erstausgabe ein Vorwort ihres Mannes verwendete. Dass im Frankenstein viele wissenschaftliche Aspekte und Fragen der Zeit angesprochen werden, nimmt viele Jahrzehnte lang niemand zur Kenntnis, auch in den immer wieder erscheinenden Biographien und literaturkritischen Betrachtungen kommt die wissenschaftliche Basis der Experimente nicht vor. Muriel Spark ist die erste Kritikerin, die 1951 zumindest eingesteht, dass Wissenschaft integral etwas mit dem Roman zu tun hat. Spark tut dies allerdings ohne sich vertiefend damit zu beschäftigen. Erst 1972 wird in einem Artikel das bisherige Unverständnis der Rezensenten, die empirisch-wissenschaftliche Arbeit Frankensteins und damit einhergehend das Interesse der Autorin daran zu erkennen und zu bewerten, deutlich kritisiert.⁵⁰

1.5 Handlung – Personen

Mary Shelley beschreibt die Entwicklung des Wissenschaftlers und Naturforschers Victor Frankenstein. Dieser stammt aus einer berühmten calvinistischen Familie aus Genf, wendet sich den Naturwissenschaften zu, studiert im deutschen Ingolstadt und interessiert sich vor Allem für Chemie. Diese ist um 1800 eine Leitwissenschaft der Zeit, deren Erkenntnisse auch Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ (1809) literarisch umsetzt. Die Chemie dieser Zeit ist eine Schnittstelle zwischen Anatomie, Physiologie und Biologie und begeistert Frankenstein: Er entwickelt neue wissenschaftliche Instrumente und beschäftigt sich bald mit der Frage des Lebens oder der Kette von Ursache und Wirkung, wie sie sich im Wechsel von Leben zum Tod und vom Tod zum Leben darbieten. Victor Frankenstein will einen künstlichen Menschen entwickeln, ein Vorhaben, das er auch in die Tat umsetzt: Er holt vom Friedhof und aus dem Schlachthaus Knochenanteile von Verstorbenen und Tierkadavern, setzt sie zu einem riesigen Körper zusammen und belebt sie mit einem galvanischen Funken.

⁴⁹Lieselotte SAUER: Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik. Bonn: Bouvier, 1983, S. 34.

⁵⁰Siehe ausführlicher dazu VASBINDER: Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein. S. 34 und S. 113f.

1.5.1 „Perhaps a corpse would be re-animated“⁵¹

So beschreibt Mary Shelley den Gedankengang, der schließlich zu ihrem Meisterwerk führt. Sie schreibt auch, dass eine Art wissenschaftliche Vorlage vorhanden sein muss, um aufbauend auf dem „Chaos“ vieler einzelner wissenschaftlicher Erkenntnisse und Fragen, die kein logisches Ganzes ergeben, Literatur zu schaffen: „Invention [...] does not consist in creating out of void, but out of chaos.“⁵² Dieses Chaos, aus dem die Schriftstellerin schöpft, sind zeitgenössisch kritische Fragen, die nach der Aufklärung, mit dem Beginn der Neuzeit und den naturwissenschaftlichen Experimenten von Galvani und anderen, erstmals erlaubt sind: Wie entsteht Leben? Was sind die Prinzipien des Lebens? Und wo „sitzt“ Leben im Körper? Mary Shelley nennt im Vorwort zu ihrem Roman zwei Naturwissenschaftler, die für ihre Arbeit eine Rolle gespielt haben, nämlich Darwin und Galvani. Ohne bahnbrechende Entdeckungen wie jene Galvanis wäre Frankenstein wohl nicht vorstellbar – und ohne Shelleys Kenntnisse davon ebenso wenig. Dass sie diese hat, wird im Vorwort zu der von ihr überarbeiteten Ausgabe von 1831 deutlich: Sie verwendet wissenschaftliche Termini („galvanism“) und berichtet von einer Unterhaltung zwischen ihrem Mann und Lord Byron, in der es um Galvanismus und vermeintliche Experimente Darwins geht.⁵³ Ihr Mann interessierte sich sehr für Naturwissenschaften:

Schon als Jugendlicher hatte er mittels einer galvanischen Batterie die Frostbeulen seiner Schwester behandelt [...] Seine elektrischen Experimente beschränkten sich jedoch nicht auf die naturwissenschaftlichen Aspekte; [...] Percy Shelley glaubte, in der Elektrizität [...] auch die Lebensenergie entdeckt zu haben.⁵⁴

Und Vasbinder ist davon überzeugt, dass Mary Shelley sowohl äußerst interessiert an Naturwissenschaften wie auch klug genug war, sich selbst darin auszubilden bzw. sich entsprechende Kenntnisse zu verschaffen:

A person who was so well grounded in contemporary science must have been able to teach Mary some of the concepts and theory of eighteenth-century science when she needed help and clarification. What she could not get from Shelley, she could have made up by consulting with Polidori.⁵⁵

Mary Shelley beschreibt in der Einleitung zu ihrem Werk, wie bereits in ihrem Traum die Kreatur mittels „some powerful engine“⁵⁶ zum Leben erweckt wird. Vermutlich wird sie zu dieser Idee von den damals schon üblichen Versuchen mit Elektrizität und menschlichen Leichen inspiriert. Die Suche galt der Quelle des Lebens:

⁵¹MSF, S. 8.

⁵²Ebd., S. 8.

⁵³Vgl. ebd., S. 8.

⁵⁴Wolfram SAILER: Wissen, Arbeit und Liebe in Mary Shelleys Frankenstein: Studien zur Romantischen Mythenumdeutung, Essen: Die Blaue Eule, 1994, S. 112 f.

⁵⁵VASBINDER: Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein. S. 81.

⁵⁶MSF, S. 9.

The use of human bodies to ascertain whether or not electricity was the source of the spark of life was, while not common, still done and knowledge of such things could very well have been part of the discussion.⁵⁷

Und Shelley lässt die Schöpfung Frankensteins nicht nur mit einem „spark of being“⁵⁸ lebendig werden, es finden sich auch an anderen Stellen Anspielungen auf Elektrizität und elektrische Phänomene, besonders in der Form von Blitzen: Victors Interesse für die Naturwissenschaften wird geweckt, als ein Blitz in eine alte Eiche einschlägt und er dafür eine Erklärung bekommt:

On this occasion a man of great research in natural philosophy was with us, and excited by this catastrophe, he entered on the explanation of a theory which he had formed on the subject of electricity and galvanism, which was at once new and astonishing to me.⁵⁹

Seine Entdeckung der „cause of generation and life“⁶⁰ beschreibt Victor mit den Merkmalen eines plötzlichen Blitzschlages: „[...] until from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me.“⁶¹. Auch für die Beschreibung seines Zustandes nach der Ermordung Williams und Justines verwendet Victor diese Bildsprache und bezeichnet sich als „blasted tree“⁶². Elektrizität ist also der sozusagen aktuelle naturwissenschaftliche Aufhänger für die literarische Umsetzung Shelleys. Die Idee einer künstlichen Kreatur findet auch im Untertitel ihres Werkes *The modern Prometheus* Ausdruck und weist auf eine geradezu menscheitsgeschichtlich vorhandene Sehnsucht hin. Eine Sehnsucht nach der Antwort auf die Frage: Woher kommen wir und besteht die Möglichkeit, Leben auch anders entstehen lassen?

1.5.2 Der Mythos vom künstlichen Menschen

In der klassischen Mythologie ist Prometheus der Schöpfer des Menschen. Er formt ihn, so schreibt es Ovid in seinen *Metamorphosen*, aus Lehm und Regenwasser. Auch in der Genesis wird der Mensch aus Lehm geformt und mit Gottes belebendem Hauch zum Leben erweckt. Die meisten Schöpfungsmythen laufen nach diesem Schema ab.⁶³ Allerdings gibt es auch schon in den ältesten Mythen Ideen von maschinellen Menschen oder menschenähnlich funktionierenden Maschinen. Lieselotte Sauer⁶⁴ beschreibt die Idee von Daidalos, sich und Ikarus mit einer menschenförmigen Flugmaschine zu retten. Er soll außerdem belebte Statuen „gebaut“ haben. Wie Hephaistos, der als Schöpfer riesiger Metall-Menschen gilt.

⁵⁷VASBINDER: Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein. S. 81.

⁵⁸MSF, S. 55.

⁵⁹Ebd., S. 39.

⁶⁰Ebd., S. 50.

⁶¹Ebd., S. 50.

⁶²Ebd., S. 155.

⁶³Vgl. Rudolf DRUX: Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer. In: DERS. (Hrsg.): Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 26–47, hier S. 26.

⁶⁴SAUER: Marionetten, Maschinen, Automaten.

Diese mythischen Versuche, Leben „anders“ zu erzeugen, finden Entsprechungen in der Realität: Mechaniker im antiken Athen und Rom bauten bewegliche Figuren, die mit Wasserdampf angetrieben wurden. Das Zahnrad gab es noch nicht. Heron hinterließ ein ausführliches Werk, das zwar mittlerweile größtenteils verschollen ist, aber er soll sich darin ausführlich mit der Frage beschäftigen, wie Bewegung „künstlich“ und mit möglichst wenig Energieaufwand erzeugt werden kann. Für einen einfachen Mechaniker vor 2500 Jahren eine große Leistung.

Im vor-neuzeitlichen Europa galten alle diesbezüglichen Versuche als Werke des Teufels und konnten nur im Geheimen stattfinden. Andererseits wurde jahrhundertlang von einem mechanisch gebauten, sprechenden Türsteher bei Albertus Magnus berichtet, den Thomas von Aquin zerstört haben soll – wegen steten Plapperns. Immer schwingt bei aller Bewunderung für künstliche Schachspieler oder mechanisch sich fortbewegende Enten auch noch im 18. Jahrhundert der Verdacht mit, es handle sich um „Teufelszeug“. Damit sind alle Arten von künstlichem Leben, mechanischen Puppen oder belebten Automaten die perfekte Metapher für die Romantik.

Dass Mary Shelley mit der Figur des Menschheitsschöpfers Prometheus vertraut war, geradezu sein musste, ergibt sich aus einem Werk, das ihr Mann Percy Shelley geschrieben hat: ein lyrisches Drama mit dem Titel *Prometheus unbound* (1820). Mary Shelleys Menschenschöpfer Dr. Frankenstein ist allerdings – im Gegensatz zum antiken Vorbild – ein rücksichtsloser, „moderner“ Prometheus, der keinerlei Verantwortung für sein Geschöpf verspürt, ja gar nicht auf die Idee kommt, dass dieses „menschlich“ fühlen könnte. Ganz im Gegensatz auch zu Goethes Prometheus, der eine besonders intensive Gefühlsskala hat. Bei Frankenstein tritt der humanitäre Zug seines Strebens nach neuem Leben hinter egoistische, materialistische und auch ruhmsüchtige Motive zurück. Das Verbotene, Vermessene treibt ihn an; Fehlschläge seiner alchemistischen Experimente können ihn nicht aufhalten. Er ist euphorisch und unerfahren – eine perfekte Mischung für überhebliche Herangehensweisen an die Frage der Entstehung von Leben:

I was left to struggle with a child's blindness, added to a student's thirst for knowledge [...] 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!⁶⁵

Der Blitzschlag, der die Eiche fällt, könnte ihn zur Erkenntnis bringen, dass der „sparkle“ nicht nur die Weisheit bringt, sondern auch Zerstörung – diesen Schluss zieht er aber nicht: „Destiny was too potent, and her immutable laws had decreed my utter and terrible destruction“⁶⁶. „Destiny“ ist das Schlüsselwort in Shelleys *Frankenstein*, es markiert in dem Werk die Wende des „mad scientist“, vom aktiven, positiven zum leidenden Prometheus, der am Ende von seinem Werk zerstört wird.

⁶⁵MSF, S. 47.

⁶⁶Ebd., S. 49.

Für Drux zeigt dieser Gegensatz auch jenen zwischen der optimistischen Idee der Aufklärung einerseits, das mit Verantwortungsgefühl Grenzen sprengende Wissenschaftler-Bild Goethes andererseits und zuletzt Shelleys fanatischem Wissenschaftler ohne Gewissen, den der Anblick seines aus Leichenteilen zusammengesetzten Monsters in Panik versetzt und der dieses zudem von Beginn an mit „breathless horror and disgust“⁶⁷ wahrnimmt.⁶⁸ Diese Gefühle sind wohl eine Referenz an die romantische Idee der Gespenstergeschichten, für welche Schlegel Folgendes programmatisch vorgibt:

Wie das Naive mit den Widersprüchen der Theorie und der Praxis, so spielt das Groteske mit wunderlichen Versetzungen von Form und Materie, liebt den Schein des Zufälligen und Seltsamen, und kokettiert gleichsam mit unbedingter Willkür.⁶⁹

Seine Verpflichtungen nimmt Frankenstein jedenfalls nicht wahr. Er ist kein Prometheus, der sorgend sein Geschöpf bewacht, sondern konzentriert sich auf die grauenhafte Optik des Monsters, im Zusammenbauen wie auch im Betrachten. Dennoch bleibt Frankenstein in dieser Oberflächlichkeit mit seiner Kreatur

[...] untrennbar [...] verbunden. Seine Maßlosigkeit im Bemühen, dem Geheimnis des Lebens auf die Spur zu kommen, und die Einsamkeit, die er in zwanghafter Verfolgung seines Zieles freiwillig auf sich genommen hat, spiegeln sich in der Ungeschlachtheit und gesellschaftlichen Isoliertheit seines Geschöpfes wider.⁷⁰

Dieses Geschöpf hat tiefe menschliche Gefühle, die ihm weder zugestanden, noch erwidert werden – selbst von seinem Schöpfer nicht. So werden alle ausgerottet, die diesem Schöpfer nahe stehen. Diese Rache aus verschmähter Liebe lässt Frankenstein so leiden, wie es das Monster will, führt am Ende jedoch zu seiner eigenen Zerstörung. Frankenstein entzieht sich geradezu dem klassischen Prozess des Vaterwerdens, dem Zeugungsakt und verschiebt wohl auch deshalb seine Heirat immer wieder, bis er letztlich überhaupt dem Sex entkommt, weil Elisabeth in der Hochzeitsnacht ermordet wird. All das, um seine eigene Kreatur zu schaffen, wenn er sie schon nicht gebären kann. Drux spricht hier von der

Sehnsucht des Mannes, die weibliche Sexualität zu beherrschen, weil Männer Angst haben vor der Andersartigkeit der Frau, besonders ihrer Fähigkeit, Leben hervorzubringen.⁷¹

Diese weibliche Fähigkeit des Gebärens und die Frage, ob auch andere Wege zur Reproduktion von Menschen möglich sind, hat die Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert sehr beschäftigt. Wissenschaftler wie Lazzaro Spallanzani, Charles Bonnet oder Albrecht von Haller experimentieren mit fast

⁶⁷MSF, S. 58.

⁶⁸Vgl. DRUX: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*. S. 27.

⁶⁹Friedrich SCHLEGEL: *Athenäums-Fragmente*, in: Ernst BEHLER (Hrsg.): *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, Paderborn: Schöningh, 1967, S. 217.

⁷⁰DRUX: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*. S. 28 f.

⁷¹Vgl. ebd., S. 42 ff.

allem Lebendigen: verstümmelte Schnecken, Hühnerembryonen und Eier von Kröten. Spallanzani schreibt seine Dissertation 1780 über erste Experimente mit künstlicher Befruchtung⁷² und verstärkt so die Vorstellung, menschliches Leben künftig ganz außerhalb des Mutterleibes zu produzieren; also sozusagen nicht-geburtlich, von überwiegend männlichen Wissenschaftern. Dieser Aspekt wird im Folgenden ausführlicher behandelt.

1.5.3 „Frankenstein Is a Mad Scientist Who Attempts to Revise Nature“⁷³

So kurz und bündig lautet die Überschrift zur Analyse, in der Anne Mellor die Hauptfigur in Mary Shelleys bekanntestem Werk folgendermaßen bezeichnet: ein verrückter männlicher Wissenschaftler, der

attempts to force nature to abide by his will. In this regard, Frankenstein is a feminist novel in which Victor Frankenstein's attempt to steal female control over biological reproduction leads to his destruction⁷⁴

Diese Theorie ist gewagt aber verbreitet, dass eine männlich dominierte Wissenschaft versucht, der Frau das Geheimnis des Lebens zu entreissen. Mellor zitiert mit *A Discourse, Introductory to a Course of Lectures* ein Standardwerk des beginnenden 19. Jahrhunderts über moderne Chemie, in dem der Autor Humphry Davy die Weiblichkeit der Natur als etwas beschreibt, mit dem umzugehen ist. Diese weibliche Natur müsse umgeformt werden, dann ist der Wissenschaftler der „master“. Dieser machtdominierte Zugriff auf die Natur – heute würden wir ihn als sexistisch beschreiben – ist ein brutaler.⁷⁵

Ähnlich verhält sich das bei Shelley, wo der Versuch der Dominanz über die Natur ins Verderben führt. Anders als auf „normalem“ Wege ist Leben sinnvoll nicht erschaffbar. Die Experimente eines verrückten Wissenschaftlers sind lust- und lebensfeindlich zugleich; Frankenstein wird dafür bestraft. Victor wird weder glücklich noch berühmt – ganz im Gegenteil: Er stirbt jung. Das Experiment des künstlichen Lebens, ohne Mutter und Mutterliebe, ist gescheitert. „Gute“ Wissenschaft, so Mellor, ist demnach die von Darwin postulierte

sexual propagation [that] is higher on the evolutionary ladder than asexual propagation. From Darwin's perspective, Victor Frankenstein's experiment would reverse evolutionary progress⁷⁶

⁷²Vgl. Britta HERRMANN: Das Geschlecht der Imagination. Anthropoplastik um 1800, in: Eva KORMANN/Anke GILLEIR/Angelika SCHLIMMER (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Android (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), Amsterdam - New York: Rodopi, 2006, S. 47–72, hier S. 54.

⁷³Elizabeth NITCHIE: Frankenstein is a mad scientist who attempts to revise nature, in: *Bioethics in Mary Shelley's Frankenstein (Social Issues in Literature)*, Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011, S. 79–86.

⁷⁴Ebd., S. 79.

⁷⁵Vgl. ebd., S. 80.

⁷⁶Ebd., S. 81.

Frankenstein wolle also die Regeln der Fortpflanzung umkehren. Nicht die Frau bringt neues Leben in diese Welt, sondern der Mann baut es zusammen. In einer solchen Welt der mechanistischen, männerdominierten Wissenschaft bleibt der Frau und Schriftstellerin nur mehr der literarische Topos des Wachsens und Gebärens eines Werkes: „Exactly nine months enwomb the telling of the history of Frankenstein, bringing Mary Shelley’s literary pregnancy to full term.“⁷⁷

Das Bild der Schwangerschaft übernimmt Shelley auch, wenn sie Victor sagen lässt, er kämpfe sich durch „days and nights of labour and fatigue.“⁷⁸ Mögliche Formen der Mensch-Reproduzierung ist Shelleys literarisches Thema auch aus biographischen Gründen. Eine tragische Biographie, die erklärt, warum für sie die Idee des künstlichen Menschen so faszinierend war: Shelley erleidet Fehlgeburten, muss also ihre eigenen Kinder begraben. Bis auf einen Sohn sterben sie alle. Sie erlebt den Selbstmord ihrer Halbschwester und Percy Shelleys erster Frau und schließlich auch den frühen Tod ihres Mannes selbst. So fließen in den *Frankenstein* wohl auch die Folgen einer traumatische Mutterschaft und langer Trauerarbeit mit ein. Die literarische Umsetzung dessen, was wissenschaftlich vielleicht möglich sein wird, ein künstlicher Mensch aus Leichenteilen, bringt für Shelley aber offenbar keine Lösung und auch keine Erlösung. Denn was entsteht, ist ein Monster: „In der Überschreitung der Fiktionsgrenze [...] erzeugt die produktive Kraft des Genies [...] weniger eine Verbesserung der Natur als deren Perversion [...].“⁷⁹

Die Erzeuger künstlichen Lebens in der Literatur sind immer Männer und Frankenstein ist wohl der brutalste. Ohne Scheu überschreitet er bei seinen Experimenten mit künstlichem Leben alle natürlichen Grenzen. Er überschreitet sogar die Grenze, dass Eltern ihre Kinder bedingungslos lieben, egal, wie hässlich sie anderen erscheinen mögen. Mary Shelleys Einsicht in die Gesetze der Natur, dass der nicht-geburtliche Mensch nur monströs sein kann und in die Natur des Mannes, der von wissenschaftlicher Neugier getrieben keine gute „Mutter“ sein kann, ist lange vor Freud geradezu frappant.⁸⁰ Die Monströsität von Frankenstein ist aber nicht allen Forschern gleich. Frank Wittig sieht in Shelleys Werk die wesentlichen Geltungsresiduen des Menschen unberührt, trotz allen Kränkungsprozentials für den „unfertigen“ Menschen, der mit neuen Körperteilen „schöner“ und „besser“ gemacht werden könnte:

Die biologische Variante [des künstlichen Menschen, Anm. AZ] beinhaltet von vorneherein das Geheimnis des Lebens, und damit potentiell auch die Fähigkeit des Empfindens, des Sich-seiner-selbst-Bewusstseins und des Geistes. Der Mensch, beziehungsweise der Wissenschaftler, ist hier weniger der Schöpfer, als vielmehr eine Art ‘Gärtner’, der sich um optimale Wachstumsbedingungen oder Zuchtkriterien zu kümmern hat. Das Phä-

⁷⁷Anne K. MELLOR: *Mary Shelley: Her life, Her Fiction, Her Monsters*. New York: Routledge, 1989, S. 54.

⁷⁸MSF, S. 30.

⁷⁹HERRMANN: *Das Geschlecht der Imagination*. Anthropoplastik um 1800, S. 61.

⁸⁰Ausführlich zum Verhältnis Männlichkeit und künstliches Leben bei Rudolf DRUX: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*. Zur Geschichte eines Motivkomplexes, in: Eva KORMANN/Anke GILLEIR/Angelika SCHLIMMER (Hrsg.): *Textmaschinenkörper*. Genderorientierte Lektüren des Android (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), Amsterdam - New York: Rodopi, 2006, S. 21–34.

nomen des Lebens und das bisher einzig am Lebendigen beobachtete Phänomen des Bewußtseins muss der moderne Prometheus nicht einmal verstehen, er muß lediglich gewisse Techniken beherrschen, um mit dem vorgegebenen Material geschickt zu hantieren. So erschreckend also Frankensteins Tat auch anmuten mag, aus Leichenteilen eine neue Kreatur zu montieren [...], eine Entzauberung der menschlichen Existenz hat dabei nicht stattgefunden; ein – wenn auch collagierter – Mensch wird hier mit der Kraft des Blitzes lediglich wieder zum Leben erweckt.⁸¹

Diese Analyse lässt allerdings den wissenschaftlichen Aspekt des nicht-geburtlichen Lebens ebenso bei Seite wie den des verantwortungslosen Wissenschafters, der sein Geschöpf nicht beherrschen kann, nicht „hübsch“ findet und deshalb der (Selbst-)Zerstörung überlässt. Shelleys Frankenstein ist eben nicht nur der harmlose „Gärtner“, der mittels Elektrizität ein Geschöpf zum Leben erweckt, sondern ein skrupelloser „mad scientist“, der für sein Forschungsziel buchstäblich über Leichen geht. Mary Shelley hat ein Werk geschaffen, das zentrale Fragen des wissenschaftlichen Diskurses stellt, die auch heute noch nicht endgültig beantwortet sind, oder immer wieder neu gestellt werden müssen: Was soll und darf Wissenschaft? Dr. von Niemann sagt in dem Film *The Vampire Bat* von 1931 zur Kritik, dass er für seine Experimente Menschen geopfert habe:

Mad? Is one who has solved the secret of life to be considered mad? Life, created in the laboratory. No mere crystalline growth, but tissue, living, growing tissue that moves, pulsates and demands food. [...] What are a few lives when weighed in the balance against the achievements of biological science? Think of it. I have lifted the veil. I have created life.⁸²

Wo ist die Grenze des Machbaren, aus ethischen, technischen, menschlichen Gründen? Soll es eine solche Grenze überhaupt geben? Und was ist eigentlich „Leben“ und was ist und wann beginnt „Tod“? Dieser Frage, der nach Leben und Tod – wo das eine endet und das andere beginnt und wie die Wissenschaft daran zerrt – geht Edgar Allan Poe aus einem ganz anderen Blickwinkel nach. Auch Poe ist ebenfalls vielfach privat von Todesfällen betroffen. Er behandelt die Thematik in seiner Novelle „Valdemar“, die ich im nächsten Kapitel dieser Arbeit untersuchen werde. Er behandelt dieses Thema allerdings ganz anders als Mary Shelley. Vielleicht „typisch männlich“ verpackt er sein Leid nicht in eine apokalyptische Vision des künstlichen Lebens, sondern er macht aus der Angst vor dem Tod eine perfekt komponierte Geschichte, die zur medialen Ente wird.

⁸¹Frank WITTIG: Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997, S. 13 f.

⁸²Zitiert nach Andrew TUDOR: Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie. Cambridge: Basil Blackwell, 1989, S. 124.

2 Edgar Allan Poes *Valdemar*

Wie schon Mary Shelley in ihrem *Frankenstein*, so verbindet Edgar Allan Poe in seiner Kurzgeschichte *The Facts in the Case of M. Valdemar*¹ die Wissenschaft und das Grauen. Wie Dr. Frankenstein versucht der Erzähler, in Poes Erzählung nur durch die Abkürzung „P- - -“ definiert, menschliches Leben „anders“ zu produzieren bzw. das natürliche Ende zu verschieben. Frankenstein hat aus Leichenteilen neues Leben geschaffen, P- - - versucht, den Tod durch Hypnose hinauszuzögern. Es ist nicht so sehr die Angst, die den Leser dieser literarischen Werke beschleicht, sondern das Grauen, das „gothic element“, das einen viel schlimmeren Horror erzeugt als die pure Beschreibung von Gewalt oder Tod – wiewohl dieser von Poe sehr detailreich beschrieben wird. Die Vermischung mit wissenschaftlich zumindest Denkbarem macht Valdemar so gruselig. Und die Mischung von Fakten und Erdachtem macht aus der Erzählung ein zu ihrer Zeit viel gelesenes und sehr oft für bare Münze genommenes Stück Literatur.

Poe beschreibt einen Hypnotisierten, der tot ist, aber durch die Hypnose unversehrt bleibt. Erst Monate später stirbt er, als er aus der Hypnose geholt wird und augenblicklich zerfällt. Was im Bett M. Valdemars passiert, ist so schaurig, dass der heutige Leser sich wohl fragt, wie so etwas je für wahr gehalten werden konnte. Zu Poes Zeit wurde Valdemar vom Leser aber gerade deshalb als grauenhaft empfunden, weil er dachte, er lese einen wahren Bericht, weil Poe Wissenschaft und Fiktion perfekt mischte.

Allerdings ist die Vorstellung des auch im Tod unzerstörten Körpers alt: einbalsamierte Ägypter, wundersam heil gebliebene katholische Heilige. Absurd hat die Geschichte für Poes Leser wohl nicht geklungen und er spielt gekonnt mit diesen allgemein bekannten Mythen. Der Leser muss entscheiden, ob das, was er liest, wahr oder falsch ist. Eine neue Herausforderung, die Poe da literarisch einführt: „This is one of the first cases so far in which we have seen a reader struggling with a truth decision about a hoax and not coming to a conclusion.“²

Selbst gebildete und interessierte Leser waren sich nicht sicher, ob Poe nicht doch in Valdemar eine mögliche Wahrheit beschreibt. Walsh zitiert den Brief eines Schotten, Arch Ramsay, der mögliche Punkte für und wider „Wahre Geschichte“ anführt und diese Poe schickt – mit der Bitte, ihm zu verraten, ob die Geschichte wahr oder erfunden sei, wenigstens mit weiteren Hinweisen, sollte diese

¹Gary Richard THOMPSON (Hrsg.): The selected Writings of Edgar Allan Poe. Authoritative Texts, Backgrounds and Contexts, Criticism. London, New York: W. Norton & Company, 2004.

²Lynda WALSH: Sins against Science. The Scientific Media Hoaxes of Poe, Twain and Others. Albany: State University of New York Press, 2006, S. 99.

2 Edgar Allan Poes *Valdemar*

Mesmerisierung eines Sterbenden tatsächlich stattgefunden haben.³ Offensichtlich wünscht der Leser sehr, die Geschichte möge wahr sein. Poe tut ihm den Gefallen aber nicht und zerstört alle Hoffnungen darauf: „Hoax’ is precisely the word suited to M. Valdemar’s case. [...] Some few persons believe it – but I do not – and don’t you.“⁴

Ob die Geschichte seitens des Autors von vorneherein als Schwindel gedacht war oder nicht, das lässt sich nicht ganz klar sagen; dagegen spricht, dass Poe einem interessierten Leser ohne Zögern seinen Text als „hoax“ erklärt. Andererseits sind Aufbau und Sprachwahl so suggestiv, dass der Schwindel von Poe geradezu gewollt sein muss. So lehnen sie sich etwa deutlich an seine Detektivgeschichten an. Walsh lässt diese Frage – absichtlicher Schwindel oder eine Geschichte, die von den Lesern dazu gemacht wurde – offen und argumentiert so:

In spite of all this evidence for deliberate design, it is just as likely, however, that in M. Valdemar Poe may have been experimenting with mesmerism in fiction along the vein of his detective stories, since he de-mystifies the enigma of M. Valdemar’s case step by step much as he does with Dupin’s mysteries.⁵

Poe könnte also auch seine Geschichte von M. Valdemar, dem hypnotisierten (Schein-)Toten, als eine Art Kriminalrätsel gedacht haben, das – ähnlich wie z. B. der Fall in der Rue Morgue, wo es unter anderem um die Frage der Mensch-Tier-Beziehung und der menschlichen Sprache geht – sozusagen im Diskurs mit sich selbst aufgelöst wird. Ein interessierter Leser wird entlang verschiedener naturwissenschaftlicher Fragen geleitet, die Meisterschaft des Autors verpackt diese Fragen in geradezu kriminalistisch spannende Stücke Literatur. Die Aufgabe des Lesers wäre es dann, sich selbst zu fragen: Kann das wirklich wahr sein? Poes Leser entscheiden überwiegend mit „ja“. Als Poe erkennt, dass die Leser seine Valdemar-Story überwiegend glauben, entschließt er sich schlussendlich, sie einfach als „wahr“ gelten zu lassen. Damit konnte der chronisch finanzschwache Poe mehr verdienen als mit einer deklariert erfundenen Geschichte über einen Sterbenden. Für Walsh zählt Valdemar zum Genre des literarischen Schwindels, weil „readers constructed it as such and Poe owned that construction“⁶. Der Leser machte also aus Poes naturwissenschaftlichem Experiment samt philosophischem Fragespiel über Gott, das Leben und den Tod einen Tatsachenbericht. Schließlich hat Poe mit dem Mesmerismus eine wissenschaftliche Strömung seiner Zeit aufgegriffen, die Anfang des 19. Jahrhunderts weltweit und von allen diskutiert wurde, in wissenschaftlichen Zirkeln ebenso wie in billigen Druckschriften.

³Vgl. WALSH: *Sins against Science. The Scientific Media Hoaxes of Poe, Twain and Others*. S. 99 f.

⁴Ebd., S. 100.

⁵Ebd., S. 101.

⁶Ebd., S. 101.

2.1 Mesmerismus, Pseudo-Wissenschaft und eine doch nicht wahre Wissenschafts-Geschichte

Die Explosion des naturwissenschaftlichen Wissens Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts faszinierte die Alte wie die Neue Welt. Auch Amerika war begeistert von dem, was an neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen veröffentlicht wurde, und ständig hungrig nach neuen Entdeckungen und Sensationen.⁷ Gleichzeitig ändert sich im 19. Jahrhundert die Idee von „Wissenschaft“:

Die Reflexion über Formen des menschlichen Selbstverständnisses wurde zunehmend unvereinbar mit naiv positivistischen Wissenschaftstheorien, also mit den empirisch ausgearbeiteten und nach den Resultaten systematisch kontrollierbaren Kriterien der Zweckrationalität.⁸

Diese Veränderung der Wissenschaftstheorie im 19. Jahrhundert verbreitet sich vom philosophischen Zentrum Deutschland rasch über Europa und auch in die Neue Welt. Dementsprechend wächst das Interesse an allem, das nicht gewogen, gemessen und tabellarisch erfasst werden kann. Dass es mehr gibt zwischen Himmel und Erde, als der Mensch sich vorstellen, sehen oder be-greifen kann, erschüttert die Naturwissenschaften. Ganz besonders die Fragen rund um Tod und Leben, um Krankheit und Gesundheit werden zusehends auch in ausser-wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und populärwissenschaftlichen Diskursen geführt:

Vielleicht nie zuvor war wissenschaftlicher Wert mit der – im eigentlichsten Sinne – reduktiven Auflösung des Menschen so eng verbunden wie in der Medizin [...].⁹

Gerade dort explodiert Anfang des 19. Jahrhunderts die Beschäftigung mit „Grenz“-Wissenschaften. Eine der bis in die heutige Zeit populärsten ist der Mesmerismus.

2.1.1 Wissenschaftsglaube im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel des Mesmerismus

Magnetismus und Hypnose waren ab 1779, als der österreichische Arzt Anton Mesmer¹⁰ seine publikumswirksamen „magnetischen Kuren“ auszuüben begann – diese Kuren waren eine Art frühe Hypnotisierung des Patienten, ein mit vielerlei esoterischem Drumherum durchgeführte Mischung aus Beschwörung, Magnete, Handauflegen und Hypnotisieren. Mesmer wurde heftig angefeindet, hatte

⁷Vgl. ausführlich dazu L. PARRINGTON: *The Romantic Revolution in America, 1800-1866*. New York: Harcourt Brace, 1927, S. iii-iv.

⁸Martin R. DAVIES: *Zwischen Eros und Thanatos. Zur Wissenschaftsauffassung der Romantik*, in: Nicholas SAUL (Hrsg.): *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, München: iudicium, 1991, S. 19–43, hier S. 19.

⁹Davies, S. 37

¹⁰Ausführlich dazu Ingrid KOLLAK: *Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt / New York: Campus Verlag, 1997.

aber auch viele Anhänger, die von seinen Heilmethoden überzeugt waren. Dass Magnete Schmerzen zum verschwinden bringen oder Entzündungen stoppen können, ist wissenschaftlich bis heute nicht belegt. Ähnlich der Homöopathie, die rein wissenschaftlich auch nicht belegbar ist, gab und gibt es aber Naturwissenschaftler und Mediziner, die zumindest Teile der mesmerischen Theorie der Heilung mit Magneten ernst nehmen. Zur Zeit Anton Mesmers waren Nervenbahnen und Ähnliches noch weitgehend unbekannt, warum und wo Schmerz entsteht – an der Stelle des Schmerzes oder doch „im Kopf“? – wurde zu seiner Zeit noch heftig diskutiert.

Pathologische Untersuchungen wurden von theologischen Tabus bestimmt und deshalb oft unterbunden. Funktionen des Körpers wurden mehr errahnt denn erforscht. Der menschliche Schädel und das Gehirn waren bis weit ins 19. Jahrhundert kein Objekt des wissenschaftlichen Interesses. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts beginnt eine ernstzunehmende Hirnforschung. Noch 1778 nimmt der junge Medizinstudent Friedrich Schiller an einer pathologischen Untersuchung teil, in deren Verlauf der gesamte Körper, nicht aber der Schädel geöffnet wurde. Schiller beschreibt die Arbeit im Sezier-saal und endet mit dem lapidaren Satz: „Das Haupt ist nicht geöffnet worden.“¹¹ Entsprechend wurde spekuliert darüber, was sich wohl im Kopf abspielt. Abstruseste Theorien gab es: von kleinen Tieren, Männchen oder „Flüssigkeiten“, die durch das Gehirn wabern, von Hohlräumen, Winden oder „Schlechten Gedanken, durch Böses verursacht und im Gehirn manifestiert“.¹²

Aber nicht alles, was Anton Mesmer erkannte, ist durch heutige Forschung widerlegt. Sein epochaler Gedanke war folgender: Dass der Kopf, das Gehirn, beeinflussbar sind; dass es Zustände jenseits und zwischen lebend, tot und schlafend gibt. Als Beispiel galt hier die Hypnose. Das Gehirn und das Bewusstsein sind beeinflussbar, das erkannte Mesmer sehr schnell, ohne irgendwelche klaren physiologischen oder anatomischen Studien gemacht zu haben. Er hypnotisierte Patienten in seiner Wiener Praxis, mit Handauflegen und starken Magneten. Immer wieder wird von Erfolgen erzählt. Mesmer selbst glaubte, das „Fluidum des Lebens“ gefunden zu haben, das – in Unordnung geraten – zu Krankheiten führt. Mithilfe seiner Magneten sollte dieses Fluidum wieder in seine richtigen Bahnen gebracht werden.¹³ Dass die damals übliche Medizin – Aderlass, Kuren mit Quecksilber, Operationsversuche ohne Narkose – nicht optimal war, das verspürten die Patienten am eigenen Leib. Dass sie Zuflucht bei Heilsversprechern wie Mesmer suchten, ist angesichts solcher medizinischer Torturen verständlich. Und dass ein naturwissenschaftlich interessierter Autor wie Poe solche wissenschaftlichen Diskurse mit Interesse verfolgte und literarisch, über den mad scientist, weiterentwickelt, ebenso. Die Diskussion „für und wider Mesmerismus“ war ja nicht nur eine rein naturwissenschaftliche,

¹¹Zitiert nach Peter Andre ALT: Kartographie des Denkens. Literatur und Gehirn um 1800. In: Norbert ELSNER/Werner FRICK (Hrsg.): „scientia poetica“. Literatur und Naturwissenschaft. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2004, 163 ff. Hier S. 169. An deutschen Universitäten war zu dieser Zeit die Forschung am Gehirn noch ausdrücklich verboten, erst der Arzt Franz Joseph Gall setzte sich ab 1795 über dieses Verbot hinweg und begann mit der Erforschung dessen, was als „Gehirn“ zwar bekannt, dessen Aussehen, geschweige denn Funktionalität, aber ein völliges Mysterium war.

¹²Ebd., S. 169.

¹³Ausführlich zu Mesmer bei Heinz SCHOTT (Hrsg.): Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus. München: Beck, 1976, Darin auch ausführliche Patientenberichte über Heilungen.

2.1 Mesmerismus, Pseudo-Wissenschaft und eine doch nicht wahre Wissenschafts-Geschichte

sondern eine, die vor Allem über den Machtanspruch, das Heilungsmonopol und schließlich auch die Oberhoheit über Ausbildung und „reine Lehre“ der Medizin geführt wurde. Für die neu entstehenden medizinischen Fakultäten und Akademien war eine solche „Medizin ausserhalb der akademischen Regeln“ ein extrem grosses Ärgernis:

Diese neuen medizinischen Akademien, die ihre Existenz mit ihrem Spezialwissen begründen, sind in Aufbruchstimmung. Sie monopolisieren Wissen, Lehre, Forschung und Praxis und grenzen alle aus, die sich ihren Gesetzen nicht beugen. In dieser Situation von einer für alle erlernbaren Kunst [dem Mesmerismus, Anm. AZ] zu sprechen, die die meisten Krankheiten heilen soll, kann nur als ignorant, okkult, aufschneidend oder dumm bezeichnet werden.¹⁴

Anton Mesmer reagiert auf die vehemente Ablehnung durch die etablierte Medizin-Wissenschaft zuerst mit der Flucht nach Paris. Als später seine Lehre auch dort verboten wird, zieht er weiter in die Schweiz. Bis ins 20. Jahrhundert flammt die wissenschaftliche Diskussion rund um Anton Mesmer und seine Heilkunst immer wieder auf und immer wieder wird sie wissenschaftlich untersucht – zumeist mit ablehnendem Ergebnis.¹⁵

Für die Öffentlichkeit ist die mesmerische Behandlung samt dem heftig diskutierten Für und Wider ein faszinierendes Spektakel. Ein weiterer „mad scientist“. Diesmal allerdings ein realer, so erscheint Anton Mesmer, der völlig unbelastet von „stiff upper lips“ der etablierten Wissenschaft experimentierte. Diese wusste zwar schon sehr viel über die chemischen und physiologischen Prozesse im Körper, konnte diese Erkenntnisse aber noch nicht schlüssig „beweisen“. Zum Beispiel die Verbrennung von Energie war nach wie vor ein Rätsel und führte zum Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Paradigmenwechsel für die Wissenschaft Ende des 18. Jahrhunderts. Die Hirnforschung war ohnehin erst ganz am Anfang. Es fehlten die systematisch aufgearbeiteten Ergebnisse entsprechender Laboruntersuchungen und eine Theorie der mathematischen Formalisierung.¹⁶

Die Naturwissenschaften finden sich deshalb in einer Art Wildwuchs der Begriffe und Ideen wieder, der mit ungenauen Formulierungen arbeitet. Den „chemischen Verwandtschaften“ der Elemente zum Beispiel. Ausserdem spielt natürlich immer noch die Alchemie, der Okkultismus und das Gesundbeten eine starke Rolle. Der Wechsel von „Gefühltem und Gedachtem“ in der Naturwissenschaft zu einer rationalen, empirischen Wissenschaft läuft in Wellen und bietet viel Platz für alle Arten von Spinnern, Wunderheilern und „mad scientists“ – so auch für Anton Mesmer. Dessen „Heilmethode“ war zwar von der französischen Regierung für Unsinn erklärt worden, in den USA (wie auch in Großbritannien) war das Interesse an „psychic and psychological methods“ jedoch Anfang des 19. Jahrhunderts enorm. Mangels eigener großer wissenschaftlicher Erkenntnisse schaute das junge Land in Richtung „Alte Welt“; mit einer gewissen Verzögerung, auch im Zusammenhang mit dem

¹⁴KOLLAK: Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts. S. 84.

¹⁵Vgl. ebd., S. 85.

¹⁶Ausführlich dazu Thomas KUHN: The Structure of Scientific Revolutions, Chicago: University Press, 1970.

Mesmerismus. Den nahm man in den USA, „[...] wo man damals mit einem gewissen Verspätungseffekt auf kulturelle Einflüsse aus Europa reagierte, noch nach 1840 ‘sehr ernst’“¹⁷.

Wie Poe von Mesmer und seiner Methode erfahren hat, ist im Detail nicht klar, vermutet wird eine Verbreitung durch die Anhänger Anton Mesmers. Kollak schreibt, der französische General La Fayette, ein Kämpfer für Amerikas Unabhängigkeit und Freund Jeffersons, sei ein glühender Mesmer-Anhänger gewesen, der unentwegt öffentlich für den Mesmerismus geworben hätte: schriftlich, bei Versammlungen, Vorträgen, bei jeder Gelegenheit. Dass die Methode damals schon in Europa als „Unsinn“ überwiegend abgelehnt wurde, scheint La Fayette nicht beeindruckt zu haben, weswegen Jefferson eine quasi „öffentliche“ Verurteilung des Mesmerismus als medizinische Modeerscheinung verbeiben ließ. In medizinischen Blättern der Zeit in den USA wurde heftig darüber diskutiert, ebenso in den sogenannten „Krawallblättern“. Dass Poe dadurch von Anton Mesmer und seiner Behandlungsmethode gehört hat, scheint durchaus nachvollziehbar.¹⁸ Ausserdem war der Mesmerismus rund um 1840 in den USA geradezu in Mode. Allein 200 Magentiseure gab es 1837 in Boston.¹⁹ Dass Poe, der aus Boston stammt und für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften immer wieder Artikel verfasst, davon gehört hat, ist wahrscheinlich. Interessierten ihn Themen rund um Leben und Tod doch besonders:

Er vertiefte sich intensiv in die ‘weiten, uferlosen Gebiete der Geistes-, Natur- und mathematischen Wissenschaften’, las alles, was ihm unter die Hände kam: den französischen Philosophen Victor Cousin, einen frühen Bekämpfer des Materialismus, der wie er davon ausging, dass die Metaphysik auf der Psychologie und der Selbsterkenntnis des Menschen beruhe; zeitgenössische Abhandlungen über den damals modischen Mesmerismus [...] und viele andere wissenschaftliche Werke.²⁰

Die Beschäftigung Poes mit dem Mesmerismus ist also evident. Auch sein Interesse an der Psychologie, der Seele und den Fragen nach Leben und Tod sind leicht erkennbar. Hinzu kommt das öffentliche Interesse dieser Zeit an Anton Mesmers Heilmethode in den USA.

2.2 Poes Spiel mit den Erwartungshaltungen

Für Poe als fantastischem und fantasievollem Schriftsteller waren der heftige wissenschaftliche Diskurs und die lautstark geführte öffentliche Diskussion rund um den Mesmerismus ein ideales setting. Zwar ist, wie schon ausgeführt, nicht klar, ob er bewusst einen Schwindel geschrieben hatte. Lynda Walsh schreibt abschließend:

¹⁷Thomas COLLMER: Poe oder der Horror der Sprache, Augsburg: Maro Verlag, 1999, S. 156.

¹⁸Vgl. KOLLAK: Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts. S. 166 f.

¹⁹Vgl. ebd., S. 170.

²⁰Frank ZUMBACH: Edgar Allan Poe. Eine Biographie. Düsseldorf: Patmos, 2007, S. 508 f.

Whether Poe actually intended M. Valdemar as a hoax when he wrote it is unclear. He claims he did not, in a letter to Evert Duykinck in 1848. However, it is quite possible Poe was continuing his deliberate tinkering with the expectations of his reading public with his tale [...].²¹

Klar ist aber, dass Poe

[...] die physischen Veränderungen [beschäftigen], die Krankheit, Behandlung, Magnetisierung, und schließlich Siechtum und Tod im Menschen hervorrufen. In ihrem experimentellen setting, in ihrem furchtlosen Ermitteln und in ihrem unablässigen Beobachten sind seine Geschichten schockierend. Die Zweifel, die diese fantastischen und grotesken Erzählungen herausfordern, sind heikel und treffen empfindlich. Die veränderliche körperliche Erscheinung des Menschen interessiert Poe.²²

Poe interessiert sich aber nicht nur theoretisch für Leben, Tod und alles dazwischen, er interessiert sich auch – wie zuvor schon Mary Shelley – sehr für den wissenschaftlichen Stand und Standard seiner Zeit; besonders das neue Fach der Psychologie. Frank Zumbach beschreibt dieses Interesse Poes folgendermaßen:

Er hatte die Ambivalenz seines Lebens analysiert, die Bestie und ihr Gewissen; überirdische Liebe und ihren Drang zur Grenzüberschreitung; verschüttete, dunkle Triebe und das verzweifelte Ringen um die verlorene Seligkeit des Paradieses. Er war auf den seltsamen 'imp of the perverse' gestoßen, jene unwägbare Triebfeder des Handelns, jene destruktive Kraft, die Freud so sehr beschäftigte. Er hatte in der Tat, getarnt hinter seiner Prosa und seinen Gedichten, sein Herz 'bloßgelegt', alle Stufen bis hin zum Prozess der physischen und psychischen Auflösung verfolgt.²³

Poe befasst sich – wie schon Mary Shelley und E. T. A. Hoffmann vor ihm – in seiner literarischen Wissenschaftsfiktion über den Mesmerismus auch mit den Untiefen der Seele, den tiefen, dunklen Kellern des Bewusstseins, wo sich grausame und sogar tödliche Abgründe auftun. Im *Frankenstein* entlarvt Shelley die Herzlosigkeit der männlichen „Forscher-Mutter“, die blinde wissenschaftliche Gier nach „Neuschöpfung“, ohne die Folgen zu bedenken – oder sich ihnen zu widmen; Frankenstein wendet sich ja voller Grauen von seinem Monster ab. Poe wiederum versucht, Fragen des Lebens mittels und über einen Zustand zwischen Leben und Tod zu beantworten. Er tut dies so packend und grauenhaft detailliert, dass die Leserschaft nicht mehr zwischen „Wahrheit“ und „Dichtung“ unterscheiden konnte. Vielleicht geschah dies auch deshalb, weil der kühle, distanzierte Blick des Wissenschaftlers auf einen Sterbenden, den Poe in *Valdemar* beschreibt, die Erfahrung der Leser mit Ärzten,

²¹WALSH: Sins against Science. The Scientific Media Hoaxes of Poe, Twain and Others. S. 101.

²²KOLLAK: Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts. S. 169 f.

²³ZUMBACH: Poe Biographie, S. 508.

Medizin und der Wissenschaft im Allgemeinen widerspiegelt. Dass physiologische und seelische Vorgänge in den Arztpraxen „mit kaltem Forscherblick“ betrachtet werden, war offenbar schon zu Poes Zeit der Fall. Eine solche mechanistische Betrachtung des Lebens führt im 18. und 19. Jahrhundert zu allerlei mechanistischen Versuchen, „Leben“ nachzubauen. Es entstehen in der Folge Apparate, die einer staunenden Öffentlichkeit vorgaukeln sollten, dass auch ein Automat zum Beispiel Schach spielen könnte.²⁴ Alles „hoaxes“, die beim Meister des literarischen Schwindels, bei Poe, keine Chance hatten. Wie alle Naturwissenschaften faszinierte ihn auch die Mechanik, und so entlarvte er den zu seiner Zeit berühmten „Schach-Automat“ als eine mechanische Maschine, in deren Innerem ein Mensch saß, der die Bewegungen des Automaten führte. „Logisch“, sagen wir heute. Zur damaligen Zeit, mit dem äußerst rudimentären Wissen der Allgemeinheit über Naturwissenschaften, waren solche „mechanischen Maschinen“ für die Öffentlichkeit von größtem Interesse und viele Zuschauer dachten oder hofften zumindest, das „Wunder“ möge wahr sein. Poe hatte nun den Schachautomat sozusagen zerlegt, sich eine ähnliche Maschine überlegt (die „archimedische Schraube“ Victoria) - und genauso, wie er diesen fiktiven mechanischen Ballon konstruiert, so konstruiert er in *Valdemar* eine fiktive literarische „Wahrheit“, mit den Mitteln der Sprache – eine Wahrheit, die wissenschaftlich zwar nicht „hält“, die aber in der sprachlichen Konstruktion perfekt ineinandergreift.

2.3 Poes Spiel mit der Sprache

Der französische Philosoph Roland Barthes hat sich mit Poes Sprache in *Valdemar* befasst.²⁵ Für Barthes arbeitet Poe mit zwei sprachlichen „codes“, die den Leser sofort in eine ganz spezielle „Wahrheit“ führen: dem Code der Wissenschaftlichkeit, und dem Code des Rätselhaften. Beide bleiben völlig un-scharf, was sie auch für den Leser so spannend und dennoch vertraut macht. Beide Codes durchziehen *Valdemar* bis zum Schluss. Immer wieder wechselt Poe die Sprache, so lässt er den das Experiment schriftlich festhaltenden Mr. L- - - auch „verbatim“ die „Wahrheit“ bezeugen, der Sterbende wiederum spricht nur in ganz einfacher Sprache, bis zu der eigentlich unmöglichen letzten Aussage: „I say to you that I am dead!“²⁶ Hierbei handelt es sich um eine simple, einfache Aussage, wiewohl völlig unlogisch: Wie soll ein Toter sprechen? Vorbereitet durch die pseudowissenschaftliche Anmutung der Geschichte, entscheidet der Leser dennoch selbst, wie „wahr“, „möglich“ oder „gesichert“ das ist, was sich in *Valdemar* an wissenschaftlichem Wahnsinn abspielt. Irgendetwas über „Wissenschaftlichkeit“ und „Rätselhaftigkeit“ weiß schließlich jeder Amerikaner Anfang des 19. Jahrhunderts, vielleicht hat er auch über den Mesmerismus gelesen oder bei einem der vielen Vorträge zu dem Thema von ihm gehört.

²⁴Die Stufen der Mechanisierungsversuche des Lebens beschreibt etwa WITTIG: Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik. ausführlich.

²⁵Roland BARTHES: Textual Analysis of a Tale of Poe, in: Marshall BLONSKY (Hrsg.): On Signs, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, 86 ff.

²⁶THOMPSON (Hrsg.): Selected Writings of E. A. Poe, S. 411.

Zur Erstveröffentlichung des *Valdemar* kam es im *American Review: A Whig Journal*. Die Whigs waren im 19. Jahrhundert eine liberale politische Strömung in den USA und die damalige politische Opposition der Demokraten. Die republikanische Partei entstand erst Ende des 19. Jahrhunderts. Die Whigs hatten politisch liberale Ansichten, gesellschaftspolitisch vertraten sie aber oft eigenartige Vorstellungen: So forderten sie einerseits ein absolutes Alkoholverbot im gesamten Land, andererseits veröffentlichten sie umstrittene politische Autoren wie Marx und Engels, oder heftig angefeindete, wie Walt Whitman. Poe sympathisierte mit den freigeistigen und naturwissenschaftlich fortschrittlichen Ansichten der Whigs und veröffentlichte immer wieder im *Whig Journal*. Vor Allem dessen Herausgeber, Dan Greeley, war ihm ein Freund.²⁷

Und so las eine gespannte Öffentlichkeit Folgendes im Jahr 1845, in der Dezember-Ausgabe des *American Review: A Whig Journal*, auf Seite 561:

Of course I shall not pretend to consider it any matter for wonder, that the extraordinary case of M. Valdemar has excited discussion. It would have been a miracle had it not – especially under the circumstances. Through the desire of all parties concerned to keep the affair from the public, at least for the present, or until we had farther opportunities for investigation – through our endeavours to effect this – a garbled or exaggerated account made it way into society, and became the source of many unpleasant misrepresentations, and, very naturally, of a great deal of misbelief. It is now rendered necessary that I give the facts – as far as I comprehend them myself.²⁸

Dieser Code des Rätselhaften, dieses den Leser langsam in die Geschichte hineinziehen und an das Thema Heranführen, ist für Barthes ganz ähnlich dem, was für Schauergeschichten notwendig ist. Der Autor – in diesem Fall Poe – operiert mit Erstaunen, Wundern und einer gewissen Ignoranz beim Leser, der nicht genau weiss, was wirklich medizinisch möglich ist. Durch den bestimmten Artikel „the“ in dieser Einleitung zu *Valdemar* drückt Poe aus, dass „der Vorfall“ in der Welt des Lesers existiert. Schriftsteller und Publikum teilen sozusagen das Wissen um die Vorkommnisse in „der Affäre“. „the facts“ und „the circumstances“ derselben würden im Folgenden geklärt werden. Eine pseudo-wissenschaftliche Wortwahl, die dem Leser suggeriert, er sei Mitwisser in der Welt der Wissenschaften. Das Experiment, das Poe den Leser atemlos verfolgen lässt, bekommt – damit es noch „wissenschaftlicher“ klingt – einen lateinischen Begriff zugeordnet:

My attention, for the last three years, had been repeatedly drawn to the subject of Mesmerism; and, about nine months ago, it occurred to me, quite suddenly, that in the series of experiments made hitherto, there had been a very remarkable and most unaccountable commission; – no person had as yet been mesmerized *in articulo mortis*.²⁹

²⁷Vgl. dazu ausführlich Daniel WALKER HOWE: *The Political Culture of the American Whigs*, Chicago und London: The University of Chicago Press, 1979.

²⁸THOMPSON (Hrsg.): *Selected Writings of E. A. Poe*, S. 407.

²⁹Ebd., S. 407.

Mit der Verwendung des Lateinischen suggeriert Poe dem Leser die Gleichung: Wissenschaftlichkeit entspricht Wahrheit. Gleichzeitig entführt er ihn in die vertraute Welt der Entstehung des Lebens. So, wie schon Mary Shelley ihren Dr. Frankenstein eine „männliche Mutter“ sein lässt – dieser vollbringt sein Werk ja in heftigster „labour-pain“, wenn er über sich selbst sagt: „my labours would soon end.“³⁰ So wächst die Idee, einen Sterbenden mesmerisch zu behandeln, auch in Poes Helden schwangerschaftsgleich neun Monate lang. Auch hier gibt es wieder eine „male mother“ in der Literatur, die sich aber wie ein „mad scientist“ gebärdet, in einer Welt der Wissenschaft, die für den Leser zu Poes Zeit nur sehr marginal verständlich war – auch, weil besonders die Naturwissenschaften versuchten, sich vom „Laien“ abzugrenzen. Gleichzeitig können die Naturwissenschaften aber auch nicht ohne Laien, also ihr Publikum, existieren: Wissenschaftliche Entdeckungen, die nur in wissenschaftlichen Veröffentlichungen diskutiert werden, sind vom Standpunkt des Forschers nur teilweise befriedigend. So besteht zwar ein permanenter „Kampf“ zwischen den „Wissenden“ in Form der Wissenschaftler und denen, die nur Wissen wollen, in Form der Laien. Letztere verstehen die Sprache der Wissenschaft zwar nicht, aber Wissenschaft nur dem Kundigen zu erklären ist wenig befriedigend bis langweilig. Und so muss der Wissenschaftler – besonders der „mad scientist“ – immer wieder hin zum Publikum, dem Zuschauer und Zuhörer, in dessen Gesicht sich das Erstaunen spiegelt, das der Wissenschaftler so gerne auslösen möchte, als Beweis für seine Überlegenheit:

Weil „Wissenschaft“ ohne das, was sie als „Publikum“ oder als „Populärwissenschaft“ aus ihrem Bereich ausgrenzt, in der Moderne gar nicht zu denken wäre, ist diese Differenz [...] in sich komplex strukturiert, und sie ist auch der Ort, wo der mad scientist auftaucht.³¹

Dieses Spannungsfeld zwischen arrogantem Wissendem und ehrfürchtigem Laien ist für Schriftsteller deshalb auch so interessant und Werke, die solche Themen behandeln, immer wieder auch das Beste, was Literatur erreichen kann: die zeitlosen Fragen des Lebens in eine literarische Utopie zu verpacken. Zu Poes Zeit war Wissenschaft per definitionem männlich, elitär und beinahe ein Geheimbund. Ein Medizinstudium zum Beispiel für Frauen gab es erst Ende des 19. Jahrhunderts erstmals in Zürich, gegen größte Widerstände, und „doctor“ war – im deutschsprachigen wie im angelsächsischen Sprachraum – nach wie vor ein Mann. Das verniedlichende „doctress“ erinnert wohl nicht ungewollt an Bezeichnungen wie „mistress“. Literarisch waren „doctresses“, praktisch „non existing“ – Lilian Furst schreibt darüber

There is nothing to equal the spate of five novels that appeared about „doctresses“, as they were called, in the United States between 1881 and 1891 or their counterpart in British literature, four novels and a short story between 1877 and 1894.³²

³⁰MSF, S. 57.

³¹Philipp SARASIN: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 242.

³²Lilian R. FURST: The Portrayal of Medical Progress in Nineteenth-Century Literature, in: Jürgen BARKHOFF/Gilbert CARO/Roger PAULIN (Hrsg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert, Tübingen: Universitätsverlag Tübingen, 2000, S. 337–351, hier S. 349.

2.4 Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?

Frauen spielten also naturwissenschaftlich keine Rolle, still dabeisein durften sie aber manchmal, auf einer Ebene mit den männlichen Laien: immer wieder gab es Versuche, wissenschaftliche Experimente von Laien sozusagen bezeugen zu lassen. Diese durften zuschauen und sollten bestätigen, dass der Wissenschaftler nicht gelogen hatte, dass das, was er erforscht hatte, „facts“ waren.³³ Dennoch entfernen sich Wissenschaftler und Laien immer weiter von einander. Ein Prozess, der ab dem 18. Jahrhundert unumkehrbar scheint und die literarische Beschäftigung mit dem „Unverständlichen“ beflügelt. Für Diderots *Encyclopédie* gibt es zwei Leseanweisungen – nicht zweierlei Textausgaben, sondern zweierlei Anweisungen, wie mit dem Wissen umzugehen sei – für die Ungebildeteren am besten nach dem Alphabet, die Gebildeten sollten sich die Wissensgebiete selbst aus- und zusammensuchen.³⁴ Und während Chemisches und Physikalisches noch irgendwie für den Laien im eigenen Leben nachvollziehbar ist, wird es bei der Medizin schwierig. Alles, was Leben und Tod, Zeugung, Geburt und Lebensende betrifft, ist vielfach außerhalb der Verständniswelt von Laien:

Im populärwissenschaftlichen Feld der Biologie beziehungsweise der Medizin [...] ist die strukturelle Position des Wissenschaftlers als Großer Anderer deutlich erkennbar: jene, die mit lebenden Organismen arbeiten – sei es in der biologisch-physiologischen Forschung, sei es als Ärzte am Krankenbett – repräsentieren ein Wissen und Eingriffsmöglichkeiten, die für Laien unerreichbar sind und die jenseits ihres Alltages liegen.³⁵

Ganz klar also, dass sich Schriftsteller dem Diskurs zwischen Medizin, dem medizinisch Möglichen und dem „normalen“ Leben widmen: Mary Shelley dem Beginn durch nicht-geburtliches Leben, Edgar Allan Poe dem Ende und der Frage, wann das Leben tatsächlich zu Ende ist.

2.4 Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?

In *Mesmerische Offenbarung*³⁶ beschreibt Poe die Pseudowissenschaft Mesmerismus mit warmen Worten und größtem Interesse und Respekt folgendermaßen:

Welche Zweifel auch immer noch die vernunftmäßige *Erklärung* des Mesmerismus umgeben mögen, seine verblüffenden *Tatsachen* sind heute fast weltweit anerkannt. Die an diesen letztern noch zweifeln, sind bloß wieder die ewigen Zweifler aus Profession – eine nichtsnutzige und wenig reputierliche Sippschaft. Man kann sich wahrhaft keine größere Zeitverschwendung vorstellen als den Versuch, zu *beweisen*, heutigentags zu *beweisen*, daß der Mensch durch bloße Willensübung imstande ist, seinen Mitmenschen

³³Vgl. SARASIN: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, S. 242 f.

³⁴Vgl. ebd., S. 243.

³⁵Ebd., S. 250.

³⁶Arno SCHMIDT/Hans WOLLSCHLÄGER (Hrsg.): Edgar Allan Poe. Werke I. Oldenburg u. Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1966, S. 811-838.

2 Edgar Allan Poes Valdemar

in einen abnormen Zustand zu versetzen, dessen Phänotypus überaus ähnlich dem des *Todes* sieht - oder zumindest doch erheblich ähnlicher als dem irgend eines andern normalen Zustandes innerhalb unseres Erfahrungsbereichs;³⁷

Ungewöhnlich freundliche Worte also eines naturwissenschaftlich Interessierten, vielleicht sogar gebildeten Schriftstellers für ein Phänomen seiner Zeit, das damals schon durchaus umstritten war. Wie läßt sich diese Zuwendung Poes zum Mesmerismus erklären? Alleine war er damit nicht, wie Anneliese Ego zeigt. Sie schreibt von einer Zeit der wissenschaftlichen und religiösen Umbrüche, in der Poe lebt – schon immer eine ideale Zeit für allerlei esoterische und parapsychologische Scharlatane und alle Arten von Grenzwissenschaften, die erklären sollten, was nicht erklärbar war und ist:

Mesmer und seine „Entdeckung“ waren Produkt eines desorientierten Zeitgeistes: die einst religiöse Gewissheit war längst eingebüßt. Der Natur, die in ihrer Größe, Schönheit und Harmonie die vakante Stelle einnahm, war nicht mehr zu trauen. Zu viel an Phänomenen wurde geboten, die sich mit den mechanistischen Grundprinzipien – Materie und Bewegung – nicht erklären ließen.³⁸

Die Zustände der Seele und des Geistes, Phänomene wie die Hypnose, lassen sich im 19. Jahrhundert mit Elektrizität, Mechanik und Magnetismus also nicht mehr erklären; auch die Religion hat keine oder nicht schlüssige Antworten. Die Wissenschaft sucht nach neuen, anderen Erklärungen, lotet neue Gebiete aus, und ein Schriftsteller wie Poe macht sozusagen bei diesem Diskurs phantasievoll mit. Dazu kommt noch der Aspekt der „Widerborstigkeit“: Poe liebte es, ums Eck zu denken. Er hatte immer wieder Probleme mit der Rechtsstaatlichkeit und der Klassengesellschaft, da kam eine gesellschaftlich unkonventionelle Strömung wie der Mesmerismus gerade recht.

Eindrücklicher konnte ein System nicht kontrastieren zur oligarchisch strukturierten, ungerechten, auf Ungleichheit und Trennung basierenden Gesellschaftsordnung. Mesmer fand Anhänger nicht zuletzt deshalb. Aus Patienten wurden Schüler, aus Schülern Advokaten des Mesmerismus. Für sie war [...] der Magnetismus nicht nur Waffe gegen wissenschaftliche und medizinische Standesorganisationen und nicht bloß Mittel zur Heilung körperlicher Beschwerden, sondern eine Einrichtung gegen die politische Ordnung in toto und eine Art verdeckter Aktion zur Beförderung der Revolution.³⁹

Der Zustand der Hypnose hat Poe also offenbar interessiert, das Thema Wachheitszustände und die Frage: Was tut sich in unserem Kopf? Mit den Forschungen von Franz Joseph Gall wurde schließlich auch eine breite Öffentlichkeit erreicht.⁴⁰ Gall beginnt 1801 schon als Arzt in Wien zu forschen. Seine

³⁷SCHMIDT/WOLLSCHLÄGER (Hrsg.): Edgar Allan Poe. Werke I. S. 811.

³⁸Anneliese EGO: Politische Implikationen des Mesmerismus. In: Monika NEUGEBAUER-WÖLK (Hrsg.): Aufklärung und Esoterik. Hamburg: Felix Meiner-Verlag, 1999, S. 442–454, hier S. 445.

³⁹Ebd., S. 448.

⁴⁰Ausführlich zu Leben und Wirken Galls bei Erna LESKY (Hrsg.): Franz Joseph Gall. Naturforscher und Anthropologe. Ausgewählte Texte. Bern-Stuttgart-Wien: Verlag Ernst Huber, 1987.

2.4 Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?

Vermutung, dass das Wesen des Menschen durch Gehirnströme oder ähnliches bestimmt wird, waren den österreichischen Behörden aber zu „materialistisch“, also zu weit weg von der herrschenden staatsreligiösen Vorstellung des gottgegebenen Tuns. Gall übersiedelt nach Paris, er will „die reinen Quellen der Denk- und Handlungsweise des Menschen“ untersuchen.⁴¹ Er gerät dabei in einen wissenschaftlichen Konflikt mit den Philosophen der Zeit: Hegels Ansicht, das Bewusstsein dürfe seinen Träger, den Geist, nicht zur „Substanz“ erklären, weil es auf diese Weise sozusagen vernichtet wird, steht im totalen Widerspruch zu Galls Forschungsergebnissen, die er – ganz neu zu seiner Zeit – am geöffneten Schädel vornimmt. Gall findet Deformierungen am und im Gehirn, die er mit Krankheiten und Missbildungen, aber auch Wahnsinn oder Genialität in Verbindung zu bringen versucht. Und er behauptet, den Ort des Denkens und des Bewusstseins gefunden zu haben, eine zu Anfang des 19. Jahrhunderts unerhörte Aussage. Dies war nicht nur für Hegel eine Degradierung der Reflexion auf einen rein physiologischen Prozess. Gall lässt sich allerdings nicht abbringen: Sein Bild von der Ordnung der Natur war entscheidend geprägt von der Vorstellung einer stufenweisen Vervollkommnung der Lebewesen, vom Niedrigsten bis zum Homo Sapiens. Diese Vorstellung eines statischen, hierarchisch aufgebauten Kosmos prägt nicht nur Gall zu dieser Zeit, auch Goethe oder Herder denken so. Für die wissenschaftliche Forschung am menschlichen Gehirn war diese Idee ideal, wie folgender Auszug aus Galls Schriften zeigt:

Bei den Insekten, den Fischen und Amphibien ist die nervöse Substanz im Hirnbehälter noch in mehrere distinkte Ansammlungen geteilt; die zwei Hemisphären im eigentlichen Sinne finden sich hinter den zwei Ganglien der Geruchsnerve placiert und sind umso mehr zusammengesetzt als die instinktiven Kunstfertigkeiten [...] zahlreicher sind. Bei den Vögeln sind die zwei Hemisphären schon viel beträchtlicher, obwohl man noch nicht distinktive Hirnwindungen wahrnehmen kann. Das Kleinhirn besteht noch einzig und allein aus der mittleren und der Grundpartie, aber es scheint schon von mehreren nebeneinandergelagerten Ringen zusammengesetzt.⁴²

Gall hat also herausgefunden, dass ein komplizierter strukturiertes Gehirn, geteilt in zwei Hälften mit tiefen Windungen, ähnlich dem menschlichen, höhere Fertigkeiten bedeutet. Daraus schließt er auch eine gewisse Determiniertheit des Charakters. Gall glaubt, der Mensch ist – bestimmt durch die physiologische Beschaffenheit seines Gehirns – entweder entspannt und freundlich, oder schwierig und aggressiv: „[...] ich sahe nie, dass einer, welcher dieses Jahr ein verschlagener, meineidiger Spielgeselle war, das andere Jahr ein sicherer, treuer Freund geworden wäre.“⁴³ Galls Ansichten sind heute natürlich in vierlei Hinsicht überholt. Dass die Gehirnwindung bestimmt, ob der Mensch Genie oder Verbrecher wird, ist zu kurz gegriffen. Aber der Mut, das Gehirn zu erforschen und dort den Sitz des Denkens zu fixieren, ist epochal und macht Galls Forschungen zu einem Meilenstein der

⁴¹Vgl. ALT: Kartographie des Denkens. Literatur und Gehirn um 1800. S. 165.

⁴²LESKY (Hrsg.): Franz Joseph Gall. Naturforscher und Anthropologe. Ausgewählte Texte. S. 61.

⁴³Ebd., S. 74.

Naturwissenschaften. Er bricht – durchaus provokant – mit traditionellen Vorstellungen der zeitgenössischen Anthropologie und Psychologie. Gall öffnet das Gehirn sozusagen für die Literatur. Es ist der Sitz des Denkens, der Gefühle, von Meinungen und Ansichten. Aber wer hat sie dort hineingesetzt? Galls große Verteidigungsrede vor dem französischen medizinischen Institut in Paris, in der er seine Thesen schlüssig verteidigt, Fragen nach Gott oder einer höheren Macht zwar nicht beantwortet – nicht beantworten kann – aber bittet, die physiologischen Gegebenheiten doch einfach zur Kenntnis zu nehmen, liest sich auch heute noch spannend, als Beispiel für den Kampf Tatsache gegen Vorurteil.⁴⁴

Wer oder was lässt Gefühle, Gedanken im Gehirn entstehen? Der Zufall? Oder doch irgend eine Art von höherer Macht? Die Naturwissenschaft, Anatomen wie Gall erforschen, wie die anatomischen Grundlagen im Kopf ausschauen, mehr aber auch nicht. Und damit entsteht die Frage, die Durs Grünbein stellt: „Wer ist Herr der Opiate / Die das Hirn selbst erzeugt?“⁴⁵ Umgelegt auf Poe und seine literarische Beschäftigung mit dem naturwissenschaftlichen Wissen seiner Zeit wäre das die Frage: Wer ist der Herr des Lebens, das „danach“ kommt, und wie sieht dieses möglicherweise aus? Ist es eine Fiktion unseres Geistes? Ein engelhaftes Leben? Reine Materie, reiner Geist, eine Mischung aus beidem? In der „Mesmerischen Offenbarung“ streift Poe alle diese Fragen an – aber zu welchem Zweck?

Ist das einfach ein Stück Literatur? Ein verlängertes Vorwort zu *Valdemar*? Eine Fingerübung rund um das Thema Hypnose, um sozusagen zu testen, ob die Leserschaft reif wäre für eine solche Geschichte wie *Valdemar*? Leider äußert sich Poe dazu in seine Briefen und Notizen nicht. Er ist in „Mesmerische Offenbarung“ aber viel klarer in der inhaltlichen Aussage: Vieles, was wir „wissen“, können wir nicht beweisen. Poe nennt es ein „unnützes Unterfangen“, die Gesetze des Mesmerismus zu demonstrieren. Er lässt dafür einen Schwerkranken reden. Dieser Mr. Vankirk bittet den Ich-Erzähler, ihn zu hypnotisieren, zu mesmerisieren, und ihm dann ein paar gezielte Fragen zu stellen – zu Gott, der Wissenschaft, dem Tod:⁴⁶

P: wie, glauben Sie, wird Ihre gegenwärtige Krankheit enden?

V: Ich muß sterben.

P: Und ist Ihnen der Gedanke an den Tod sehr schmerzlich?

V: Nein-nein!

[...]

V: Sie müssen mit dem Anfang beginnen.

P: Mit dem Anfang! – ja, doch wo ist der Anfang?

V: Sie wissen es: der Anfang – das ist Gott *dies ward mit leiser, schwankender Stimme*

⁴⁴Vgl. Sigrid OEHLER-KLEIN (Hrsg.): Franz Joseph Gall und Johann Kaspar Spurzheim: Untersuchungen über die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms-Verlag, 2001.

⁴⁵DURS GRÜNBEIN: Schädelbasislektion, in: Durs Grünbein, München: Text+Kritik, 2002, S. 14.

⁴⁶SCHMIDT/WOLLSCHLÄGER (Hrsg.): Edgar Allan Poe. Werke I. S. 817.

2.4 Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?

gesprochen und mit allen Anzeichen der tiefsten Ehrfurcht

P: Was ist denn Gott?

V: *nach langen Minuten des Zögerns* Ich kann's nicht sagen.

P: Ist Gott nicht Geist?

[...]

V: *nach einer langen Pause und mit kaum vernehmlicher Stimme* Ich verstehe – doch ist das schwer zu formulieren. *eine weitere lange Pause* Er ist nicht Geist, denn er existiert. Auch ist er nicht Materie *in dem Sinn, wie Sie's begreifen*. Aber es gibt *Gradationen* von Materie, von denen der Mensch nichts weiß; das Größere treibt das Feinere, das Feinere durchdringt das Größere.[...] Die letzte, nicht mehr in Teilchen auflösbare Materie durchdringt nicht nur alle Dinge, sondern ist auch aller Dinge Antrieb - und ist mithin das Alles in sich selbst. Diese Materie ist Gott.

Mit diesem Diskurs vom Tod über Gott bis zu den Bausteinen des Lebens beweist sich Poe als naturwissenschaftlich äußerst interessierter Laie. Dass „Materie“ in immer kleinere Teilchen gespalten werden kann, bis man bei den Atomen ankommt, das war Anfang des 19. Jahrhunderts keinesfalls „common knowledge“. Hier hat Poe weiter gedacht als die meisten Menschen seiner Zeit. Er selbst in der Rolle eines „mad scientist“ verhandelt literarisch im Diskurs mit einem Sterbenden in Hypnose die großen Fragen der Menschheit nach Leben, Tod und allem dazwischen. So benützt er diesen Diskurs zu einer naturwissenschaftlichen Abhandlung des Wissens und der Fragen der Zeit – den Lauf der Gestirne, die Frage nach dem Atom, und die Vorstellung eines Lebens nach dem Tod:

V: Der ewige Leib entzieht sich unseren rudimentären Sinnen, und wir erkennen einzig die äußere Hülle, die im Verscheiden von der innern Gestalt abfällt; nicht aber diese innere Gestalt selbst;- sie wird erst, ebenso als die Hülle, jenen merklich, welche das letzte ewige Leben erlangten.⁴⁷

Poe fächert in der *Mesmerischen Offenbarung* seine wissenschaftliche Sicht der Dinge des Lebens elegant und umfassend auf. Es geht um die Frage nach Gott, den Lauf der Sterne, die Frage, ob es etwas Kleineres als Atome gibt, und den physikalischen „Zustand“ des Menschen im „Reich der Schatten“⁴⁸. Auch mit der Frage nach Glück und Leid befassen sich der Ich-Erzähler und der sterbende Valkirk:

P: Aber warum muss das Leid möglich sein? Welchem guten Sinn und Endzweck soll es dienen?

V: Alle Dinge sind entweder gut oder böse erst durch Vergleichung. Eine hinreichende Analyse würde erweisen, daß Lust in allen Fällen nur der Gegensatz von Leid ist. Positive, absolute Lust ist eine bloße Idee. Um an irgend einem Punkte glücklich zu sein,

⁴⁷Ebd., S. 822.

⁴⁸Ebd., S. 827.

2 Edgar Allan Poes Valdemar

müssen wir zuerst einmal an dem nämlichen gelitten haben. Niemals gelitten zu haben hieße auch niemals selig gewesen zu sei. Es ward gezeigt, daß es im anorganischen Leben Leid nicht geben kann; daher denn die Notwendigkeit des organischen. Das Leid dieses Lebens auf Erden ist die einzige Basis, auf welcher die Seligkeit jenes Lebens im Himmel gründet.⁴⁹

Diese christliche Idee des Sinns des Leidens auf Erden und der Belohnung im Himmelreich erstaunt bei Poe doch einigermaßen, immerhin wird er in der Sekundärliteratur und in den Biographien seines heftigen Lebens zumeist als Trinker, Spieler und quasi Asozialer beschrieben.⁵⁰ Dennoch scheint er ein hohes Mass an Nachdenklichkeit, Tiefgang und vorallem auch naturwissenschaftlichem Wissen gehabt zu haben, neben einer Begabung, klar und deutlich die Fragen des Lebens im Diskurs darzulegen.

Dass sein Gemütszustand phasenweise nur mit Alkohol stabil zu halten war, erstaunt nicht wirklich, wenn man sich vor Augen führt, wie sehr Poe Zeit seines Lebens kämpfen musste: als Schriftsteller um Anerkennung und um eine Leserschaft, die den philosophisch-naturwissenschaftlichen Tiefgang seiner Werke verstand; als Mensch um einen Platz zum Leben. Wie sehr ihn der wiederkehrende Verlust von „Heimat“ getroffen hat, zeigt ein Brief, den Poe seiner Tante schreibt. Gemeinsam mit seiner Tante und seiner Ehefrau will Poe ein kleines Haus mieten. Diese Pläne zerschlagen sich aber: seine Kusine und Ehefrau Virginia ist bei der Heirat erst 13 Jahre alt und soll bei anderen Verwandten leben, um eine Ausbildung zu bekommen. Das kann Poe ihr nicht bieten. Immer wieder leidet er unter Geldmangel, immer wieder unter Obdachlosigkeit und Krankheit, immer wieder erleidet er Rückschläge seitens der Verleger. Die Nachricht, dass Tante und Ehefrau nicht mit ihm leben wollen, scheint wie ein Tiefpunkt in einer Serie von Unglücksfällen. Poe ist verzweifelt und schreibt in einem Brief aus dem Jahr 1835 an seine Tante:

Ich hatte ein allerliebstes kleines Haus in zurückgezogener Lage auf dem Kirchhügel beschafft [...], zu nur \$ 5 pro Monat. Ich habe seither Tag und Nacht von dem Entzücken geträumt, das es mir bereiten würde, meine einzigen Freunde – alles, was ich liebe auf Erden, bei mir dort zu haben [...] Doch der Traum ist vorüber. Oh Gott, erbarme Dich meiner! Wofür soll ich noch leben? Unter Fremden und ohne eine einzige Seele, die mich liebt?⁵¹

Doch schätzte Poe wieder einmal seine Lage nicht realistisch ein. Das Haus konnte er nicht finanzieren, alle Versprechungen seitens der Bostoner Verleger, ihn anzustellen oder ihm zumindest regelmäßig etwas Literarisches abzunehmen, zerschlagen sich erneut. Und so wendet sich Poe wieder dem

⁴⁹SCHMIDT/WOLLSCHLÄGER (Hrsg.): Edgar Allan Poe. Werke I. S. 826.

⁵⁰Zumbach zitiert aus einem Nachruf auf Poe: „Er irrte in den Straßen umher [...] in Wahnsinn oder Melancholie, dabei formten seine Lippen verworrene Flüche, oder seine Augen wandten sich in leidenschaftlicher Inbrunst gen Himmel – er fühlte, dass er bereits verdammt war [...]“ ZUMBACH: Poe Biographie, S. 512 f.

⁵¹Zitiert nach ZUMBACH: Poe Biographie, S. 305

2.4 Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?

zu, was ihn – außer seiner geliebten Virginia und hin und wieder einer Zechtour – noch brennend interessiert: die Fragen des Lebens, abgehandelt in einem Gespräch zweier Leute.

Die Idee, diese „Fragen des Lebens“ in einem fiktiven Zwiegespräch abzuhandeln, hatte vor Poe allerdings schon der französische Philosoph Diderot Mitte des 18. Jahrhunderts. Auch Diderot geht es um Leben und Tod, aber er bleibt im Grundsätzlichen: Was ist Gott, haben Tiere eine Seele und wohin verschwindet diese im Falle des Todes? Diderot lässt seinen Frager Crudeli „La Maréchale“, wohl eine Umschreibung für ein gottähnliches Wesen, Verschiedenes fragen:⁵²

La Maréchale: But this world, who has made it?

Crudeli: I ask *You*.

La Maréchale: God has.

Crudeli: And what is God?

La Maréchale: A spiritual being.

Crudeli: If a spirit can make matter, why is it that matter cannot make a spirit?

La Maréchale: Why should it?

Crudeli: The fact is that I see it doing so every day. Do you believe that beasts have souls?

La Maréchale: Of course I do.

Crudeli: Then could you tell me what happens, for example, to the soul of the Peruvian serpent which, while hanging in the fireplace and continually exposed to smoke for a year or two, dries up?

La Maréchale: Whatever should happen to it, what difference is it to me?

Crudeli: The point is that Madame is not aware that this smoked, dried-up snake resuscitates and is reborn.

La Maréchale: I don't believe a word of it.

Crudeli: Nonetheless, it's a very able man, Bouguer, who assures this to be so.

La Maréchale: Your able man has lied.

Crudeli: And what if he has told the truth?

La Maréchale: Then I would be obliged to think that animals are machines.

Crudeli: And man too, who is simply a slightly more perfect animal than the others [...]

Diderot ging es also noch um die naturwissenschaftlichen Ideen der Aufklärung. Der Mensch ist auch ein Tier, etwas „klüger“ vielleicht, aber ein Geschöpf, entstanden durch die Evolution und nicht durch einen einmaligen Schöpfungsakt. Wenn es eine Seele gibt, dann haben auch Tiere eine. Und das, was der Mensch „Seele“ nennt, ist unzerstörbar, wird sozusagen wiedergeboren. Das nimmt dem Tod – zumindest theoretisch – den Schrecken, erklärt aber nicht Phänomene wie Hypnose oder Träume. Und es bleibt die Frage, wann genau das Leben wirklich endgültig beendet ist. Poe und seine Figuren werden von dieser Frage immer wieder abgestoßen und doch auch angezogen, der Frage nach der

⁵²Zitiert nach VARTANIAN: Diderot and Descartes. A study of Scientific Naturalism in the Enlightenment. S. 257 f.

2 Edgar Allan Poes Valdemar

Katharsis des Sterbens. Was erwartet uns „danach“? Und können wir dieses „Danach“, wie es die christlichen Religionen behaupten, mit guten Taten im Diesseits beeinflussen? Für Poe stand das Weiterbestehen der Seele in keinem direkten Zusammenhang mit Wohlverhalten, mit Moral, mit guter Führung auf Erden. Für ihn müssen diese Voraussetzungen ungleich subtiler sein, wie er in den *Mesmerischen Offenbarungen* beschreibt:⁵³

V: Es gibt zwei Körper – den rudimentären und den vollkommenen; entsprechend den beiden Zustandsformen von Raupe und Schmetterling. Was wir „Tod“ nennen, ist nur die schmerzvolle Metamorphose. Unsere gegenwärtige Inkarnation bildet nurmehr ein Anfangsstadium, ein Vorbereitendes, Einstweiliges. Erst die Zukunft bringt uns die Vollen-
dung, das Letzte, die Unsterblichkeit. Erst das letzte Leben erfüllt unsere Bestimmung.

P: Doch die Metamorphose der Raupe liegt uns greifbar vor den Augen.

V: *Uns* – ja, gewiss – doch nicht der Raupe selbst.

Poe ist geradezu berauscht von diesen Gedanken, die es ihm allerdings auch erschweren, die richtigen Worte zu finden und die Zweifel an seinen Vorstellungen vom „Danach“ aufkommen lassen. Er besucht verschiedene Wissenschaftler und Hellseher, um sie über ihre Meinung zu seiner Theorie zu befragen und bekommt durchgehend anerkennende Worte.⁵⁴ Ja, wie Poe es immer wieder erlebt, werden seine Gedanken und Ideen, die von ihm beschriebenen literarischen Stellen als bare Münze genommen. Zwar betont er immer wieder, dass seine Werke reine Erfindung seien, dennoch weist er nicht ohne Stolz auf die eingearbeiteten Ideen hin. Poe lebt ja in einer zunehmend materialistisch orientierten, wenn auch immer noch sehr religiösen Zeit und die möglichen Schrecken einer ewigen Hölle nach dem Tode sind für die meisten Leser Poes äußerst präsent.

Der Tod ist ein Lebensumstand, den jeder fürchtet, von dem jeder weiß und den jeder in der einen der anderen Form miterlebt hat. Poes Leserschaft ist also „popuärwissenschaftlich gebildet“ in Fragen des Lebensendes. Dass Mensch und Tier wahrscheinlich nicht Teil einer sechs Tage langen schöpferischen Periode Gottes sind, sondern Ergebnis einer Entwicklung über Jahrtausende, das hört die Kirche nach wie vor nicht gerne. Sie hält an der kreationistischen Idee der Entstehung der Welt fest, während die Naturwissenschaften Darwins Theorien Anfang des 19. Jahrhunderts bereits bestätigt haben. Entsprechende Forschungsergebnisse werden in der Öffentlichkeit diskutiert und beherrschen geradezu das Denken vieler Menschen. Poes Leserschaft war für die geniale literarische Komposition also extrem empfänglich: Der „wissenschaftliche Anspruch“ an die Geschichte und an den Leser ist im Vorwort verpackt, eine Art Gebrauchsanleitung, und so fühlt sich dieser also schon eingestimmt auf den unglaublichen Fall, der ihm jetzt als „facts“ präsentiert wird. Der sterbende M. Valdemar wird - sozusagen ganz kurz vor dem tatsächlichen Lebensende - hypnotisiert; Monate später wird er aus dem Stadium der Trance geweckt, zerfällt in seinem Bett, weil er eigentlich schon längst tot ist. Möglich? Unmöglich? Ist nicht auch Jesus drei Tage nach seinem Tod, ohne Zeichen von Verwesung,

⁵³SCHMIDT/WOLLSCHLÄGER (Hrsg.): Edgar Allan Poe. Werke I. S. 832.

⁵⁴Vgl. ZUMBACH: Poe Biographie, S. 513.

2.4 Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?

wiederauferstanden? Und Poe versteht es meisterhaft, seine „facts“-Geschichte wie eine solche aufzubauen. Neben den von Barthes angeführten sprachlichen Codes streut Poe immer wieder Begriffe ein, die den Verfasser der Geschichte als „gebildet“ erscheinen lassen. So beschreibt er im Vorwort die „wissenschaftliche Frage“ rund um Hypnose und Mesmerisms so: „No person had as yet been mesmerized *in articulo mortis*.“⁵⁵ Der lateinische Begriff weckt Respekt, ebenso wie die Beschreibung des zu mesmerisierenden Valdemar. Auf ihn stößt Poe, als er auf der Suche nach einem geeigneten Objekt für seine Frage nach Beginn und Ende des Lebens ist:

I was brought to think of my friend, M. Ernest Valdemar, the well-known compiler of the „Bibliotheca Forensica“ and author [...] of the Polish versions of „Wallenstein“ and „Gargantua“⁵⁶

Der sterbende Valdemar ist also offensichtlich eine hochgebildete Persönlichkeit, die sich bereitwillig dem Experiment zur Verfügung stellt. Poe beschreibt den Mann ausführlich – sein Aussehen, sein Temperament – und dass er totkrank ist:

His disease was of that character which would admit of exact calculation in respect to the epoch of its termination of death; and it was finally arranged between us that he would send for me about twenty-four hours before the period announced by his physicians as that of his decease.⁵⁷

Hierin zeigt sich eine vollkommen gefühlkalte Herangehensweise an das Sterben, eine sachlich-naturwissenschaftliche Darstellung des Unausweichlichen und die Erwartung, das im Diskurs mit dem Sterbenden abzuhandeln. Kein Wunder, dass die Leser der Zeit glaubten, es mit einer quasi-medizinischen und somit wahren Schilderung zu tun zu haben. Aber warum fasziniert Poe der Tod? So sehr, dass er ihm – literarisch verpackt – naturwissenschaftlich nachspürt?

Poes Interesse für den Tod lässt sich auch aus seiner Lebensgeschichte ableiten. Im Jahr 1811 verwaist Poe im Alter von zwei Jahren. Seine Eltern sterben im Abstand weniger Wochen und er wird von Pflegeeltern aufgenommen, die kurzzeitig mit ihm nach England übersiedeln. Mit ihnen – der Familie Allan – streitet Poe unentwegt. Er trinkt, er spielt, er schreibt Kurzgeschichten. Letzere werden auch publiziert, aber was immer Poe verdient, fließt sofort ins Glücksspiel. Er versucht sich als Soldat, wird aber der Militärakademie von West Point verwiesen. Ein neuerliches „Versagen“ in der „normalen“ Welt. Sein Pflegevater streicht Poe aus dem Testament und stirbt unversöhnt im Jahr 1834. Da ist Poe 25 Jahre alt, und außer der Literatur hat ihm bisher nichts Halt gegeben im Leben. Ob sich das bessern kann durch die Heirat mit der eigenen Cousine, die erst 13 Jahre alt ist? Poe versucht zumindest etwas wie Familienleben, lebt mit Frau und Schwiegermutter schließlich in Philadelphia, schreibt,

⁵⁵THOMPSON (Hrsg.): Selected Writings of E. A. Poe, S. 408.

⁵⁶Ebd., S. 408. Thompson beschreibt in dieser Ausgabe ausführlich, wieso Poe gerade *Gargantua* und *Wallenstein* wählt. Die beiden Werke stehen – samt einem Künstlernamen, den er Valdemar gibt – für die Gegensätze Leben und Tod. Die forensische Bibliothek ist eine von Poes Erfindungen.

⁵⁷Ebd., S. 409.

publiziert, gibt Nachhilfe – und kommt doch finanziell nie wirklich über die Runden. Die Lebensumstände sind immer prekär, Ehefrau Virginia stirbt 1847 an Tuberkulose, Poe selbst zwei Jahre später, an der Trunksucht, der Armut, der Verzweiflung – eine genaue Todesursache ist nicht bekannt. Wie sehr Poe die Grenze zwischen Leben und Tod interessiert hat, ist zum Beispiel in *Marginalia* zu erkennen. Darin spricht er über seine Erfahrungen mit Bewusstlosigkeit, Nahtod und dem fließenden Übergang dazwischen, nennt sie einen „glimpse of the spirit’s outer world“⁵⁸ – as „Zwischenreich“ hat Poe interessiert, die Frage, ob „Leben“ weitergeht, weitergehen kann. Die Forschung sieht das klassisch psychologisch: Wer so früh die Eltern verliert und so einsam durch die Welt schlittert, sucht sich seelischen Trost in der Frage, ob der Tod, wie wir ihn kennen, vielleicht gar nicht das Ende ist. Und ein literarischer Geist entwickelt daraus eine wissenschaftliche Wahnsinns-Idee – den todesähnlichen Schlaf samt kurzem Erwachen, wie in *Valdemar*. Poe beschreibt, wie er dieses Zwischenreich erlebt hat: „They arise in the soul, where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams [...] upon the very brink of sleep“⁵⁹.

Paul John Eakin⁶⁰ spricht in seiner Analyse von Poes Beschäftigung mit dem Ende allen menschlichen Lebens von einer Besessenheit, die das Thema Tod umgibt, er sieht aber in den Werken Poes auch einen starken Lebens- und Überlebenswillen- wenn auch möglicherweise in einer anderen Welt:

The mind’s progress into unconsciousness [...] the one truly paradisaal state, [...] the suspended death-in-life or life-in-death of reverie.⁶¹

Der „Todeswunsch“ bei Poe ist immer auch ein Wunsch zu wissen; zu wissen, was danach kommt oder kommen könnte. Besonders deutlich ist das in *Valdemar*, wo der totkranke M. Valdemar weniger Mitleid denn Interesse an einer Hypnose durch seinen guten Freund P erwarten darf. Für Mitleid hat der „mad scientist“ weder Zeit noch Lust. Wie schon Dr. Frankenstein keinerlei Mitgefühl für seine tragische Kreatur aufbringt, so ist auch der anonyme Erzähler P- einzig an seinem Experiment interessiert. Dass sein Freund im Sterben liegt, interessiert ihn nicht. Auch einen vollen Namen gibt Poe seinem Erzähler nicht. Dass „P-“ für Poe steht, wäre naheliegend; die Forschung glaubt das überwiegend; ebenso, wie sie als Vorbild für „D-“ den Arzt John W. Draper und für „F-“ John W. Francis sieht. Beides sind zu ihrer Zeit bekannte Ärzte, die Poe kannte. Unidentifiziert ist nach wie vor der Medizinstudent „Mr. Theodore L-“.⁶²

Diese vier Herren werden also vom sterbenden M. Valdemar an sein Totenbett gerufen. Er hatte ja mit P- ausgemacht, diesem zu melden, sollte der Tod nahe sein. Kühl und unbewegt sind nicht nur

⁵⁸Edgar Allan POE: The Complete Works of Edgar Allan Poe, hrsg. v. James A. HARRISON, Bd. XVI, New York: T. Y. Crowell, 1902, S. 89.

⁵⁹Ebd., S. 89.

⁶⁰Paul John EAKIN: From Poe’s Sense of an Ending. In: Gary Richard THOMPSON (Hrsg.): The selected Writings of Edgar Allan Poe. Authoritative Texts, Backgrounds and Contexts, Criticism. London, New York: W. Norton & Company, 2004, 844 ff.

⁶¹Ebd., S. 845.

⁶²THOMPSON (Hrsg.): Selected Writings of E. A. Poe, S. 409.

2.4 Mesmerismus, Hypnose und ein gesamtwissenschaftlicher Diskurs: Wann endet das Leben?

die beobachtenden Herren, kühl und unbewegt ist offenbar auch der Sterbende selbst. Er informiert von seinem nahen Ende schriftlich folgendermaßen:

You may as well come *now*. D- and F- are agreed that I cannot hold out beyond tomorrow midnight; and I think they have hit the time very nearly.⁶³

Keinerlei Trauer oder Bedauern, weder Angst noch Schmerz drückt Valdemar aus - ist er ein ebenso „verrückter Wissenschaftler“ wie die ihn im Sterben beobachtenden Herren? Poe beschreibt den Zustand der Lunge Valdemars detailliert, geradezu ekelerregend genau:

The left lung had been for eighteen months in a semi-osseous or cartilaginous state, and was, of course, entirely useless for all purposes of vitality. The right, in its upper portion, was also partially, if not thoroughly, ossified, while the lower region was merely a mass of purulent tubercles, running one into another.⁶⁴

Der Leser steht also mit am Krankenbett und bekommt eine Lektion in Tuberkulose, einer damals äußerst gefürchteten Krankheit, die kaum zu heilen war. Poe verpackt also nicht nur den allseits diskutierten Mesmerismus in seine Erzählung, er greift auch eines der absoluten medizinischen Schreckensbilder seiner Zeit auf. Kaum verwunderlich, dass viele Leser diese Geschichte für bare Münze nahmen. Auch die Szene der Hypnotisierung von M. Valdemar liest sich wie ein Tatsachenbericht. Der Übergang in die literarische Fiktion ist nur ein Satz. Valdemar wird von P- gefragt, ob er schläft und dieser antwortet: „Yes; – asleep now. Do not wake me! – let me die so!“⁶⁵

Ab jetzt wird der Schrecken und der Horror unreal. Der Sterbende bittet wiederholt, sterben zu dürfen, beantwortet aber die verschiedensten Fragen zu seinem Zustand, zu seinen Gefühlen, ob er Schmerzen hat oder Angst. Und immer wieder – insgesamt vier mal – sagt er „I am dying!“ Ging es in der *Mesmerischen Offenbarung* Poe noch um die prinzipiellen Fragen des Lebens, so wird in Valdemar das Sterben auf das reduziert, was es oft ist – offenbar auch für den desillusionierten Poe: eine unappetitliche, grauenvolle Situation, die aber nichtsdestotrotz den „mad scientist“ interessiert. Wieder stellt der Wissenschaftler seine Forschung, seine Idee, sein „Wissen-wollen“ über Alles, auch über Menschlichkeit und Anstand. Dass der sterbende Valdemar sieben Monate in einem quasi-konservierten Status bleibt, täglich besucht und examiniert, täglich befragt zu seinem Zustand und zu seinen Gefühlen, ist wissenschaftlich natürlich unhaltbar. Das ist die literarische Idee Poes, den „mad scientist“ bei der Arbeit zu zeigen. Wie sehr detailverliebt und zugleich unmenschlich der Wissenschaftler sein kann, zeigt sich im letzten Absatz der Erzählung. Und wieder beschreibt Poe einen literarischen Hoax wie einen Tatsachenbericht, wenn auch einen grauenvollen:

As I rapidly made the mesmeric passes amid ejaculations of "dead! dead!äbsolutely *burs-ting* from the tongue and not from the lips of the sufferer, his whole frame at once –

⁶³Ebd., S. 409.

⁶⁴Ebd., S. 409.

⁶⁵Ebd., S. 411.

2 Edgar Allan Poes *Valdemar*

within the space of a single minute, or even less, shrunk – crumbled – absolutely emphrotted away beneath my hands. Upon the bed, before the whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome - of detestable putrescence.⁶⁶

Poe macht ohne jede Hemmung sich selbst und Wissenschaftler seiner Zeit zu Forschern in einem literarischen Stück über die Grenzbereiche zwischen Leben und Tod und die Grausamkeit und Grauslichkeit des Sterbens. Mit kühlem Blick, ohne große Emotionen, wird beim Leiden zugeschaut und darüber Buch geführt. Niemand käme auf die Idee, den Sterbenden in den Arm zu nehmen. Da war Poe wohl schon sehr vorausschauend, wie Sterben im Zeitalter moderner high-tech-Medizin abläuft. P-, D-, F- und Theodore L-, sie alle sind emotionslose Beobachter, aber auch der Leser ist ein solcher, wenn er *Valdemar* liest. Monika Ehlers beschreibt diesen Poe'schen Grenzgang folgendermassen:

Sprechen die Texte Adalbert Stifters von einer vom Schrecken durchzogenen Idylle, so entfalten die Erzählungen Edgar Allan Poes eine Poetik des *terror*. Anders als Stifters Prosa inszenieren die Grotesken und Arabesken Poes keine vom formlos Abgründigen heimgesuchte Ordnung, die es durch ritualisierte Akte zu rekonstituieren gilt. Poe, der die Schwelle zwischen Leben und Tod zum immer wiederkehrenden Gegenstand seiner Dichtung macht, entzieht dem Leser gerade jenen wenn auch fragilen, imaginären Schleier, der sich bei Stifter immer wieder über die Szenarien der Auflösung und Abgründigkeit legt. Gerade das Moment der Auflösung wird in Poes Erzählungen zum eigentlichen Zentrum einer morbiden Betrachtung von Verfall und Vergänglichkeit.⁶⁷

In *Valdemar* lässt Poe dem Leser nicht den geringsten Schleier über der Tatsache des Sterbens und der Endlichkeit des irdischen Lebens. Dass der eigentlich tote Valdemar noch einmal bestätigt, dass er tot ist – „yes, I'm dead!“ – spitzt das Grauen auf einer realistischen und auf einer metaphysischen Ebene noch einmal zu. Nicht irgendwelche subjektiven Phantasiegestalten oder -welten sind als Schrecken in der Erzählung lesbar, sondern reale Wissenschaft, Denkbares und Vorstellbares. Ein „mad scientist“ beschreibt den Horror kühl und sachlich, indem er einfach beschreibt, was er sieht. Und ein wenig hoffnungsfroher Poe lässt dem Leser zumindest literarisch keinen Ausweg: Der Schrecken wird von Zeile zu Zeile, von Text zu Text immer weiter transferiert, bis er in E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* nicht einmal mehr klar zuzuordnen ist. Alle sind zum Fürchten, alles könnte wahr – oder eben auch nicht wahr – sein. Und niemand ist wirklich der, der er zu sein glaubt, bis zu hin einer übermenschlichen Puppe.

⁶⁶thompson,S.414

⁶⁷Monika EHLERS: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist - Stifter-Poe. Bielefeld: transcript Verlag, 2007, S. 35.

3 E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*

„Der Name meiner ersten war Olympia“, so beginnt in der Oper *Hoffmanns Erzählungen* die Hauptfigur, der Dichter Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, den Bericht über seine unglücklichen Liebschaften. Dieser Hoffmann ist ein eher komischer Geselle, der in der Oper durch seine eigenen Erzählungen stolpert. Immer wieder verlassen von seinen Frauen, ein armseliger Wicht. Der realen Vorlage – E. T. A. Hoffmann und seiner Erzählung „Der Sandmann“ – wird Offenbachs Oper nicht gerecht, ganz im Gegenteil: Sie vereinfacht und verharmlost eine Geschichte, die in ihrer Vielschichtigkeit die Literaturwissenschaft zu immer neuen Interpretationen animiert hat.¹ So zitiert etwa Nikolai Vogel eine zeitgenössische Rezension aus einer Zeitschrift, die geradezu vernichtend ist:

Der *Sandmann*; ein schauerhaftes Nachtstück. Die Schwärmerey und Geisterfurcht endet hier in selbstverständlicher Verrückung. Wenn solche Geistersehery ansteckend ist, so sollte man daher ja wohl den Geistesschwachen und Ueberreizbaren des VFS. Schriften aus den Händen reißen.²

Ebenso negativ äußern sich Goethe, der den gesamten Hoffmann als „krankhafte Werke jenes leidenden Mannes“³ bezeichnet, und Sir Walter Scott in seiner 1827 erschienenen Kritik Hoffmanns. Die Ästhetik der Goethe-Zeit, die die Kunst als sinnliche Erscheinung einer göttlichen Wahrheit versteht, sieht es noch als „vornehmste Aufgabe“ des Dichters, verschiedene heterogene Elemente seines Werkes und der Darstellung des Lebens in eine harmonische Einheit überzuführen. Hoffmann tut dies nicht (mehr). Deshalb ist diese massive zeitgenössische Ablehnung aus heutiger Sicht auch durchaus nachvollziehbar. Hoffmann hört auf mit der romantischen Gewissheit eines verborgenen Reiches der Wahrheit, das hinter dem profanen, alltäglichen Leben liegt:

Die Welt des Phantastischen, die inmitten der alltäglichen Realität aufscheint, wird in seinen Erzählungen immer wieder durch die Macht des Wirklichen relativiert und in Frage gestellt. Dem romantischen Dichter, der sich nicht mehr in eine höhere Welt des Geistes flüchten kann, bleibt deshalb nur die Möglichkeit, die Spannung zwischen seinen

¹Etwa zweitausend Analysen der Sekundärliteratur zählt Drux in seiner Bibliographie. Darunter welche, die von Kastrationssymbolik sprechen, von Kommunikationsmodellen aller Art, aber auch von einer nicht ausgearbeiteten Erzählung, die deshalb verständlicherweise in der zeitgenössischen Rezeption schlecht wegkommt. Siehe Rudolf DRUX: E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2003.

²Nikolai VOGEL: E. T. A. Hoffmanns Erzählung. Der Sandmann als Interpretation der Interpretation. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998, S. 13.

³Zitiert nach ebd., S. 13.

3 E. T. A. Hoffmanns Sandmann

poetischen Träumen und der Enge eines bürgerlichen Daseins auszuhalten. Hoffmanns Bereitschaft, die Konflikte und verwirrenden Übergänge zwischen dem Poetischen und Prosaischen zu reflektieren, verleiht seinem Humor allerdings jene grotesken und „fratzenhaften“ Züge, an denen sich viele seiner zeitgenössischen Leser gestoßen haben.⁴

Hoffmann leidet sehr unter der Ablehnung. Er müht sich mit dem Schreiben, ist als festangestellter Jurist und Richter ständig mit Mord und Totschlag konfrontiert. Peter Braun zitiert in seiner Hoffmann-Biographie einen Brief, in dem Hoffmann seine Schwierigkeiten, Beruf und Schreiben unter einen Hut zu bringen, folgendermaßen beschreibt: „Allerley Diebe, Nothzüchtiger, Betrüger pp liegen auf dem grünen Tisch und warten, daß ich sie einigermäßen prügle und ins Zuchthaus schicke.“⁵ Dass seine *Nachtstücke* so abgelehnt werden, lässt Hoffmann fast verzweifeln: „Ich schreibe keinen *Goldnen Topf* mehr! – so was muß man nur recht lebhaft fühlen und sich selbst keine Illusionen machen.“⁶ Die Illusion, ein großes Werk geschrieben zu haben, machte sich Hoffmann also nicht – wiewohl er am Grundkonzept und der Idee festhielt, trotz aller Widrigkeiten.⁷

Dass sogar ein reflektierter Mensch und Dichter wie Heinrich Heine Hoffmanns Werke „krankhaft“⁸ nannte, erstaunt zwar, aber immerhin macht sich Heine Gedanken, ob dieses Urteil auch angemessen ist, ob wir ein Recht haben

"[...] zu solchen Bemerkungen, wir, die wir nicht allzusehr mit Gesundheit gesegnet sind? Und gar jetzt, wo die Literatur wie ein großes Lazarett aussieht? Oder ist die Poesie vielleicht eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austertier leidet?"⁹

Erst im 20. Jahrhundert, mit dem Aufkommen der Psychoanalyse und nachdem Sigmund Freud dem *Sandmann* eine Analyse gewidmet hatte, änderte sich die Meinung der Literaturwissenschaft. Hoffmanns Werk wird überwiegend als Kritik an einer von Maschinen dominierten Welt verstanden, einer Welt, die sich angesichts der beginnenden industriellen Revolution wegbewegt von der kleinteiligen Lebenswelt, wie sie noch im 19. Jahrhundert bestand. Der *Sandmann* wird also anders gelesen. Allerdings wieder, wie Vogel meint, eher mit der Absicht, eigene Ideen und Vorstellungen daran festzumachen, als einfach den Text in seiner Struktur und Vielschichtigkeit zu akzeptieren und sich geradezu damit abzufinden, dass Hoffmanns Sandmann eben nicht eindimensional, eindeutig und „klar“ ist. Vogel zitiert hier Freud folgendermassen:

⁴Johannes HARNISCHFEGER: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1988, S. 13.

⁵Peter BRAUN: E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler-Verlag, 2004, S. 161.

⁶Ebd., S. 161.

⁷Ausführlich zur ablehnenden Rezeption des Werkes bei Eberhard HÜLSCHER: Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen, in: Heinz Ludwig ARNOLD (Hrsg.): Text+Kritik. Sonderband E. T. A. Hoffmann, München: C. H. Beck-Verlag, 1992, S. 29–33.

⁸Zitiert nach HARNISCHFEGER: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann. S. 13.

⁹Ebd., S. 14.

Auch würde ich keinem Gegner der psychoanalytischen Auffassung raten, sich für die Behauptung, die Augenangst sei etwas vom Kastrationskomplex Unabhängiges, gerade auf die Hoffmannsche Erzählung vom „Sandmann“ berufen.¹⁰

Freud droht also offensichtlich allen, die eine andere Interpretation – in diesem Fall des Augenmotivs – sehen als seine der Kastrationsangst und nimmt damit offenbar die fiktionale Erzählung für bare Münze und Basis einer seiner wissenschaftlichen Arbeiten.

Selbst die vergleichsweise freundliche und klare Figur mit dem sprechenden Namen Clara ist offenbar in den Augen der Anderen dann doch nicht nur lieb und geduldig:

Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefaßt, liebten ungemein das gemütvoll verständige, kindliche Mädchen [...].¹¹

Die Interpretationsansätze sind also vielfältig, immer schwankend, ob der Sandmann Wort für Wort ernst genommen werden muss, oder ob er nicht einfach eine Erzählung vom inneren und äußeren Sehen ist, die sich nur im Diskurs und nicht in der Eindeutigkeit lesen lässt; entsprechend gibt es hunderte Interpretationen praktisch aller Aspekte, kaum wird in der Sekundärliteratur aber auf den des „mad scientist“ eingegangen, auf den Forscher, der sich in vielen Figuren wiederfindet – im Vater, in Coppola und nicht zuletzt der Hauptfigur selbst, die sich beim Erzählen einer wundersamen Geschichte zuschaut, die keine Lösung und keine Auflösung bietet, dafür aber vielfach geschichteten Horror; die keine liebliche Erzählung und ganz sicher kein Märchen ist, sondern eine Geschichte über die dunklen Seiten der Seele.

3.1 Sandmännchen und Sandmann

Dass Hoffmanns *Sandmann* nichts mit einem lieblichen Sandmännchen zu tun hat, das den Kindern Sand in die Augen streut, um sie schläfrig zu machen, ist klar noch bevor das Werk gelesen wird. Hoffmanns Sandmann ist Teil einer *Nachtstücke* genannten, zweiteiligen Sammlung von Erzählungen, die 1816 erschienen sind. Der Titel geht auf den romantischen Naturforscher und Mediziner Gotthilf Heinrich Schubert zurück. Er war Hoffmann bekannt, persönlich und durch seine Vorlesungen. Heike Peterman zitiert aus Hoffmanns *das öde Haus*, wie dieser seine Begegnung mit Schubert beschreibt:

Es begab sich, dass ich mich einst bei einer Abendgesellschaft befand, in der über psychische Einflüsse und Wirkungen, über das dunkle unbekannte Gebiet des Magnetismus

¹⁰VOGEL: E. T. A. Hoffmanns Erzählung. Der Sandmann als Interpretation der Interpretation. S. 16.

¹¹E. T. A. HOFFMANN: *Nachtstücke*. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. In: Hrsg. v. Hartmut STEINECKE/ Gerhard ALLROGGEN (Sämtliche Werke 3), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, S. 11–50, hier S. 18.

gesprochen wurde. [...] Alles, was Kluge, Schubert, Bartels u. a. darüber gesagt haben, kam nach und nach zum Vorschein.¹²

Der Magnetismus – oder Mesmerismus – der schon Poe so beeindruckt hatte, interessiert also auch Hoffmann.¹³ Die Idee eines psychischen Zwischenstadiums, das der Mensch erreichen kann – entweder durch Hypnose oder „magnetische Behandlungen“, in Poes *Valdemar* auch an der Grenze zwischen Leben und Tod – ein solches Zwischenstadium beschäftigt den Mediziner Schubert sehr, ebenso wie alle anderen „nicht-eindeutigen“ seelischen und geistigen Zustände. Er spricht von „Nachtseiten der Naturwissenschaft, die bisher meistens unberücksichtigt blieben [...]“.¹⁴ Schubert war klar, dass er sich für seine Zeit wissenschaftlich auf dünnem Eis bewegte mit seinem Interesse für die Nachtseiten der Seele. Die Phänomene des Unbewussten galten als umstritten, wenn nicht sogar als schädlich. Wie schon zuvor erläutert, war die etablierte Medizin strikter Gegner solcher „Erscheinungen“. Auch Schubert bremst die Erwartungen, sieht keinen Zusammenhang mit Schlafwandeln und anderen psychischen Phänomenen, ist aber erstaunt, wie nahe sich nahestehende Menschen sein können, dass sie geradezu prophetisch über die Gemütszustände des Anderen berichten können. Neben dieser psychologischen Seite interessierte sich Schubert, der ja Arzt und Naturwissenschaftler war, auch für Art, Aussehen und Funktion der Nerven – ein wissenschaftlicher Teilaspekt, der mangels hochauflösender Mikroskope erst im Entstehen war. Er beschreibt verschiedene Tier- und Pflanzenformen, legt Tabellen an und vergleicht Strukturen. Dass Nerven etwas mit „Erregung“ zu tun haben, dass sie an Phänomenen wie Wahnvorstellung, Hypnose, aber auch Angst oder Freude beteiligt sind, davon war Schubert überzeugt – poetisch formuliert er diese Erkenntnis so:

Jedes Leben [trägt] die Zeit und den Grund ihres Wechsels selbständig in sich, ebenso wie die äußere Geschichte des einzelnen Menschen eigentlich aus seinem inneren Wesen [hervorgeht].¹⁵

Schuberts Ansichten beschränken den Einfluss eines kreationistischen Gottesbildes auf das Schicksal und vor Allem auf die Seele und ihre Zustände des Menschen ein weiteres Mal und stärken somit den Status der Naturwissenschaften und ihre Bedeutung als Ideengeber für die Literatur. Hatte die Elektrizität einem „mad scientist“ bei Shelley neue Möglichkeiten zur Entstehung des Lebens geboten, hatte ein weiterer „mad scientist“ bei Poe die Grenze des Lebens und den Übergang zum Tod willkürlich verschoben, so legt Schubert die Basis für Hoffmanns Beschreibung einer Welt, in der nichts so ist, wie es scheint. Auch die Frage nach dem Menschsein wird gestellt und diskursiv beantwortet. Hoffmann war fasziniert von Automaten. Der fortgesetzte Versuch, eben solche zu bauen, interessierte ihn rein praktisch ebenso wie auf einer Meta-Ebene: Was, wenn Maschinen die besseren

¹²Heike PETERMANN: Gotthilf Heinrich Schubert. Die Naturgeschichte als bestimmendes Element. Erlangen und Jena: Palm & Enke Verlag, 2008, S. 1.

¹³Über den Einfluss E. T. A. Hoffmanns auf E. A. Poe gibt es ausführliche Sekundärliteratur, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann.

¹⁴PETERMANN: Gotthilf Heinrich Schubert. Die Naturgeschichte als bestimmendes Element. S. 126.

¹⁵Ebd., S. 231.

Menschen sind? All diese Fragen werden im Sandmann gestellt, kaum eine wird beantwortet und der „mad scientist“ steckt in fast jeder Figur – ein Aspekt, der insgesamt in der Literaturwissenschaft wenig beachtet wird. So schreibt Manfred Engel:

Wir [die Literaturwissenschaftler, Anm. AZ] neigen dazu, das Verhältnis von Naturwissenschaft und Literatur als agonal zu denken und in diesem Streit von der Literatur die Kompensation oder Korrektur von Folgekosten der Moderne zu erwarten. In der Tat gibt es Beispiele für eine solche Rollenverteilung; sie sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Literaten mindestens ebenso häufig (wahrscheinlich sogar ungleich häufiger) neue Erkenntnisse und Denkweisen aus der Naturwissenschaft aufgegriffen haben, ohne dabei die Eigenheiten ihres Ausdrucksmediums, sein spezifisches heuristisches Potential und seine spezifischen Wirkungsmöglichkeiten preiszugeben.¹⁶

Die folgende Idee fasziniert Hoffmann: Im Menschen läuft etwas ab, das nicht oder nur zum Teil erklärbar ist, das ihn aber für seine Mitmenschen unerklärlich oder eigenartig macht. Ein Mensch, der auf der „Nachtseite“ lebt, der psychische Phänomene erlebt, dadurch mehr „sieht“ als andere, aber auch mehr leidet. Eine Einsicht, die die Basis für alle nachfolgenden Psychiater und Psychotherapeuten schafft – dessen ist sich Schubert auch bewusst:

Durch meine „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ habe ich meinen literarischen Ruhm im deutschen Vaterlande zuerst begründet und meinen späteren Schriften den Weg zu einer gewissen öffentlichen Teilnahme, ja zum Teil mir selber zu der amtlichen Stellung gebahnt, welche meinem äußeren wie inneren Berufe die angemessenste war.¹⁷

Schubert hält viele Vorlesungen, ist ein vielbeachteter, viel geachteter, aber auch umstrittener Wissenschaftler. Seine nachdenkliche und abwägende Art macht ihn aber viel weniger angreifbar als zum Beispiel Anton Mesmer. Schuberts *Ansichten* liefern den Dichtern der Romantik eine naturwissenschaftliche Basis für ihre Frage nach dem Sein und Schein, nach dem hellen Seelischen und dunklen Dahinter. Norbert Elsner beschreibt den Sandmann als „[...] merkwürdige und rätselhafte, verstörende und erschreckende, fürchterliche und entsetzliche Geschichte“.¹⁸ Der Inhalt ist einigermaßen verwirrend: Der Student Nathanael schreibt dem Bruder seiner Verlobten Clara einen von Angst diktierten Brief. Er glaubt in einem Wetterglashändler eine Schreckgestalt seiner Jugend, den titelgebenden Sandmann, wiedererkennen zu haben. Eindeutig ist diese Zuordnung aber nicht, wie Nathanael sie

¹⁶Manfred ENGEL: Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur – am Beispiel von Traumtheorie und Traumdeutung der Romantik. In: Lutz DANNEBERG/Friedrich VOLLHARDT (Hrsg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 73–87, hier S. 73.

¹⁷PETERMANN: Gotthilf Heinrich Schubert. *Die Naturgeschichte als bestimmendes Element*. S. 234.

¹⁸Norbert ELSNER: Die erste war Olimpia. Hoffmanns Erzählungen von Puppen und Automaten. In: Norbert ELSNER/Werner FRICK (Hrsg.): *„scientia poetica“*. Literatur und Naturwissenschaft. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2004, S. 193–225, hier S. 193.

beschreibt, und es gibt einen langen Einschub, in dem Nathanael von seiner Jugend erzählt, bevor die Doppelfigur Coppola / Coppelius beschrieben wird. Eines ist aber sicher: Die Vorkommnisse in seiner Kindheit haben Nathanael zu Tode erschreckt, so sehr, dass er auch als Erwachsener noch immer in Panik gerät, wiewohl wissend, dass das wohl weder seine Verlobte noch ihr Bruder nachvollziehen werden können:

Etwas entsetzliches ist in mein Leben getreten. [...] Indem ich anfangen will, höre ich Dich lachen und Clara sagen: das sind ja rechte Kindereien! – Lacht, ich bitte euch, lacht mich recht herzlich aus! – ich bitt' euch sehr! – Aber Gott im Himmel! Die Haare sträuben sich mir und es ist, als flehe ich euch an, mich auszulachen, in wahnsinniger Verzweiflung [...].¹⁹

Der Horror, den Hoffmann da beschreibt, ist keiner, den Naturkatastrophen, Kriege oder ähnliches hervorrufen. Er hat sein Werk immer wieder umgeschrieben, nicht, um die Handlung zu verändern, sondern um sie sprachlich zuzuspitzen. Jürgen Walter zitiert in seiner Untersuchung zum Unheimlichen im *Sandmann* Hoffmann selbst, der meint,

[...] daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traum allerlei Phantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende Verstand wohl erwäge, durcharbeite und den Faden zierlich und fest daraus spinne [...].²⁰

Der Horror entsteht in Nathanael ganz allein, wiewohl die Erinnerung an den Sandmann, dessen Drohung, Nathanael die Augen herauszureissen, weil er bei einem chemischen Experiment zuschaut, schon erschreckend ist:

Ach Gott! – wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich. Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. „Augen her, Augen her!“ rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt [...] da ergriff mich Coppelius [...], riß mich auf und warf mich auf den Herd [...] So flüsterte Coppelius, und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte.²¹

¹⁹HOFFMANN: Nachtstücke u. a. Werke, S. 11 f.

²⁰Jürgen WALTER: Das Unheimliche als Wirkungsfunktion. Eine rezeptionsästhetische Analyse von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, Bamberg: Verlag Fränkischer Tag, 1984, S. 15–33, hier S. 17.

²¹HOFFMANN: Nachtstücke u. a. Werke, S.17.

Diese Schlüsselszene des Grauens, die offenbar Nathanael so erschreckt hat, dass seine seelische Gesundheit für immer ge- und schließlich zerstört ist, ist eigentlich unglaublich in ihrer Dramatik - fast wie im Märchen, wo die böse Hexe testet, ob Hänsel und Gretel fett genug sind als Braten, so droht Coppelius, dem kleinen Nathanael die Augen herauszureißen. Müsste ein seelisch Gesunder diese Erinnerung nicht anders einordnen denn als Tatsache? Hoffmann beschreibt aber offenbar bewusst einen seelisch differenzierten, auch schwachen Menschen, der mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen der Zeit nicht zurecht kommt. Eine Erkenntnis ist in dieser Szene als Motiv eingeführt: die der nicht eindeutigen Identität, der seelischen Verwundung, des Leidens und qualvollen Erinnerns. Eindeutige Antworten gibt Hoffmann nicht:

Hoffmann löst die Unsicherheit nicht auf. Wie schon im *Goldenen Topf* oder in *Die Elixire des Teufels* glaubt Hoffmann nicht an eine klare Grenzlinie zwischen Gesundheit und Krankheit, Fantasie und Wirklichkeit. Seine Erzählweise überläßt dem Leser die Aufgabe, selbst über die Antworten nachzudenken.²²

Hoffmann steht hier ganz in der spätromantischen Tradition, die von einer psychologischen Ununterscheidbarkeit von Traum, Wirklichkeit, Wahn oder Vision ausgeht. Das Unbewußte greift auf das Bewußte zu. Damit lösen sich alle Ich-Modelle auf, weil räumliche oder zeitliche Parameter nicht mehr gelten und sich der herkömmlichen Logik entziehen. Clara begreift das nicht und so erscheint sie Nathanael leblos. Er entzieht sich ihr, weil sie mit ihrer liebevoll-mütterlichen Art das Phantastische, Nachtseitige verleugnet. Olimpia hingegen hört schweigend seinen Selbstgesprächen zu – die perfekte Projektionsfläche für den Dichter, als den Nathanael sich sieht. In ihr findet er sein Ich wieder. Somit liebt er auch nicht sie, er liebt in ihr lediglich sich selbst. Die Auflösung der räumlichen Ordnung, des Oben und Unten, des Innen und Außen – wie es Nathanael mit seinen optischen Instrumenten praktiziert – führt zu Doppeldeutigkeiten aller Art. Einem Automat, der „lebendiger“ ist als die Lebenden, einer lebenden Frau, die Nathanael als „Automat“ erscheint, einer Doppelfigur des „mad scientist“ Coppola / Coppelius, und – als schließlich tödliches Phänomen – einer Persönlichkeitsspaltung Nathanaels, die ihn alles Menschliche vergessen und das Künstliche lieben lässt:

Nathanael hatte rein vergessen, daß es eine Clara in der Welt gebe, die er sonst geliebt; – die Mutter – Lothar – Alle waren aus seinem Gedächtnis verschwunden, er lebte nur für Olimpia, bei der er täglich stundenlang saß und von seiner Liebe, von zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandtschaft fantasierte [...].²³

Hoffmann führt also Goethes chemisches Konzept einer Wahlverwandtschaft weiter in den Wahnsinn. Nicht nur, dass der Mensch sich nicht wehren kann gegen erotische Anziehungskräfte, seine wissenschaftliche Neugierde – im *Sandmann* Nathanaels Begeisterung für optische Instrumente – führt ihn sogar bis zur Liebe zu einem seelenlosen Geschöpf.

²²BRAUN: E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. S. 157.

²³HOFFMANN: Nachtstücke u. a. Werke, S. 42.

Gerade das Abweichende, Verschobene und Ambivalente, das sich im psychologischen Grenzbereich von Vernunft und Wahn respektive Wirklichkeit und Einbildung konkretisiert, habe den Autoren der Spätromantik eine Nische geboten, sich gegen die Geradlinigkeit des bürgerlichen Selbstverständnisses zu behaupten.²⁴

Geradlinig ist im *Sandmann* nichts. Auch die doppelte Identität Coppola / Coppelius ist nicht eindeutig strukturiert. Stefan Scherer sieht in dieser Figur das Gegenstück zur Metamorphose.²⁵ Nicht die Verwandlung des Ich – in ein möglichst besseres – ist gefragt, sondern ein anderes Ich in einem selbst soll dargestellt werden: ein „normales“ Alltags-Ich, plus ein dämonisches, fremdes Ich; eines, das mit einer immer vordergründig klarsichtigeren und technisch perfekten Welt nicht zurecht kommt, wiewohl sie Phantastisches verspricht.

„Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.“²⁶ Nathanael sieht mit diesem optischen Instrument Olimpia auf der anderen Seite der Straße zwar ganz deutlich, allerdings nicht „klar“ – dass ihre Augen „tot“ sind, fällt ihm auf, dieser zutreffende erste Eindruck lässt sich aber mit der technischen Sehhilfe korrigieren:

Nun erschaute Nathanael erst Olimpia's wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpia's Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde;²⁷

„Sehen“ funktioniert also nur mit dem Perspektiv, dessen technisch produzierte Schärfe führt aber zum optischen und seelischen Trugschluss. Entsprechend der Theorie der Nachtseiten ist klar, dass es immer noch auch eine dunkle Seite gibt, die sich einfachen Antworten entzieht und die nur mit dem „inneren Auge“ richtig gesehen werden kann. Der Erzähler sieht sich nicht in der Perspektive des Allwissenden, er behauptet auch nicht, objektive Tatsachen zu erzählen. Hingegen gibt er unterschiedliche Perspektiven und Meinungen an – der Leser weiß nie genau, was wahr und was falsch ist; der Blickwinkel entscheidet. Dieser offenen Erzählperspektive entspricht eines der Hauptthemen des Werkes: die Perspektive des Sehens. Mit dem Augenmotiv im *Sandmann* greift Hoffmann allerdings auch eine aktuelle Entwicklung auf – die einer speziellen medizinischen Behandlung für den Sehsinn – und lässt einen „mad scientist“ das „Schauen“ ganz neu interpretieren.

²⁴Thomas WEITIN: Romantische Psychologie, in: Detlef KREMER (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 37–64, hier S. 63.

²⁵Vgl. Stefan SCHERER: Doppelgänger, in: Detlef KREMER (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 487–511, hier S. 487.

²⁶HOFFMANN: Nachtstücke u. a. Werke, S. 36.

²⁷Ebd., S. 36.

3.2 Schauen und die Wissenschaft vom Auge

Noch zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren die so genannten „Wundärzte“ wenig geachtete Leute, die Chirurgie etwas, das Hufschmiede ebenso ausüben durften wie Hebammen oder Barbieri. Es gab keine Narkosemittel, wer immer sich einer chirurgischen Behandlung unterziehen musste, stand vor einem äußerst schmerzvollen Weg, der oft statt zur Heilung zu Amputation oder Tod führte.

An den Universitäten der Zeit wurde Chirurgie zwar unterrichtet, aber nicht angewandt. Die universitären Ärzte waren sich zu gut, Hand anzulegen. Sie fühlten sich als Forscher, nicht als Menschenheiler. Das änderte sich beispielhaft mit dem Würzburger Arzt Carl Caspar von Siebold: Er lernte die Medizin in Lazaretten und in provisorischen Seziensälen. Das nur im Winter, weil da die Leichen nicht so schnell verwesten. Er reiste durch europäische Staaten, um sich fortzubilden, und sah in Frankreich, wo die Ausbildung der Chirurgen anders und meist besser organisiert war, die erste Augenoperation.²⁸

Siebold war der erste Arzt, der praktizierte und gleichzeitig an einer Universität in Würzburg lehrte. Auch Anfang des 19. Jahrhunderts war das noch immer eine Sensation, die viel besprochen und in Zeitungen diskutiert wurde. Siebold schrieb über seine Erfahrungen als Chirurg eigene kleine Büchlein, die in hoher Auflage erschienen. In diesen beschreibt er zum Beispiel Augenoperationen in allen Details; und das in verständlicher Sprache und durchaus auch kritisch, was seine eigenen medizinischen Leistungen betrifft.

Der Augenchirurg Heinrich Jung-Stilling war ein Freund von Goethe und Herder, mit denen er ausführlich über die Chirurgie am Auge diskutierte. Das Fach war neu und extrem wichtig für eine Gesellschaft von immer mehr Lesenden. Es bietet für einen Schriftsteller wunderbare Möglichkeiten: so empfindlich und verletzlich das Auge, so erschreckend die Vorstellung, keines zu haben und so symbolhaft schließlich auch das Sehen, hinaus aus dem Körper und hinein in die Seele. Die enge Verbindung von Sehkraft und Seele ist typisch für die Medizin dieser Zeit, sie basiert vielfach auf einem Konzept, das weder rein mechanistisch noch rein metaphysisch ist, um das „Sehen“ in all seinen Bedeutungen erklären zu können.²⁹

Die Funktionalisierung des Sehens, des Begriffs „Sehkraft“ im *Sandmann* zeigt, wie Hoffmann eigenständig und eigenwillig zeitgenössische naturwissenschaftliche Ideen und Theoreme, sowie den medizinischen Fortschritt in der Augenheilkunde in einen literarischen Diskurs über den „Augenschein“ verpackt. Warum gerade Hoffmann solche „Sabotageanschläge“, wie sie Lienhard Wawrzyn³⁰ nennt, auf die natürliche Wahrnehmung liebt, führt Wawrzyn auf die Nachwirkungen der Französischen Revolution zurück: Die Romantik reagiert auf diese Erschütterung mit einer Zersetzung der

²⁸Ausführlich dazu in JULIUS-HIRSCHBERG-GESELLSCHAFT (Hrsg.): Geschichte der Augenheilkunde, Wien: Facultas Universitätsverlag, 1991.

²⁹Ausführlich bei Erich HOHOFF: E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik-Edition-Kommentar. Berlin und New York: De Gruyter-Verlag, 2009.

³⁰Lienhard WAWRZYN: Der Automaten-Mensch. E. T. A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn, Berlin: Wagenbach, 1990, S. 94.

Alltagswahrnehmung und der Erkenntnis, dass auch unter einer scheinbar glatten Oberfläche, einem bürgerlichen Beruf – wie bei Hoffmann – Verwerfungen und Irritationen möglich sind. Das alte System der monarchistisch geprägten Staaten war erschüttert. Der Romantiker Hoffmann fahndet nun zwar nicht nach den gesellschaftlichen Veränderungen und Folgen dieser Erschütterung, aber er sucht den Alltag der Bürger nach den ersten tiefen Rissen ab, nach verborgenen Energien und dem, was hinter der Fassade lauert. Hoffmann beschreibt im *Sandmann* durch einen Wechsel der Perspektive buchstäblich – durch das Perspektiv Nathanaels – und im übertragenen Sinn etwas, das erst sehr langsam in den medizinischen und naturwissenschaftlichen Fokus rückt: das „Unsichtbare“ in der Seele, das nicht offensichtlich sichtbar ist und zu Wahnsinn und Selbstmord führt.

3.2.1 Das Unsichtbare sehen

Für Nathanael sind Blick und Sehkraft als Indikatoren so stark und bedeutsam, dass für ihn sogar die Puppe Olympia lebendig ist: „Ach! - da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang.“³¹ Diese Stelle ist eine der wenigen, in denen Hoffmann Nathanael das Augenthema als eine Freude erleben lässt, wenn auch nur kurz: Dass Olympia eine Puppe ist, das muss auch Nathanael schließlich erkennen. Und wieder tut er das über die Augen: „Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olympia's toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“³²

Der Sehsinn ist – nicht nur bei Hoffmann – weit mehr als ein funktionierendes Auge: Er kann als Blick die Sprache der Seele sein, das Sehen ein Erkenntnisakt, der Wesentliches zur Wirklichkeit desjenigen beiträgt, der sieht. Im *Sandmann* ist die Wirklichkeit – oder der Wahn – fast ausschließlich optisch kodiert und die grauenhafteste Vorstellung ist der Verlust der Sehkraft. Augen und das Sehen sind der primäre Zugang zur Welt, dem hohen Wert des Gesichtssinns entspricht der dramatisch bewertete Verlust, der schon fast dem Tod gleichkommt. Nathanael beschreibt nach seiner ersten Begegnung mit dem Sandmann, als dieser ihm die Augen herauszureissen droht, wie er langsam aus einem schrecklichen Fieber erwacht – allerdings mit Folgen:

Nur noch den schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre darf ich Dir erzählen; dann wirst Du überzeugt sein, daß es nicht meiner Augen Blödigkeit ist, wenn mir nun alles farblos erscheint, sondern, daß ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolken-schleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße.³³

Nathanael gibt seinen Augen also Eigenschaften wie einer Person. Sie sind mehr als nur ein Organ, haben fast schon eine eigene Persönlichkeit mit Eigenschaften – in diesem Fall „Blödigkeit“ – und in

³¹HOFFMANN: *Nachtstücke u. a. Werke*, S. 38.

³²Ebd., S. 45.

³³Ebd., S. 18.

allen Schreckenserlebnissen ist für ihn die Zerstörung oder der Verlust der Augen ein Thema, das bis zu Wahnsinn und Tod führt. Fünf solcher Erlebnisse hat Nathanael und sie alle führen auf der Ebene der Fakten immer weiter in den Untergang. Andererseits lassen sie ihn Dinge erkennen, die weit über die naturwissenschaftliche Realitätsebene hinausführen. Damit stellt sich die Frage, ob seine Wahrnehmung einem „reality-check“ standhält; sie könnte erfunden oder auch eine Täuschung sein. Zusätzlich macht Hoffmann mit den fünf Schreckenserlebnissen des Nathanael auch einen Streifzug durch die Wissenschaftsgeschichte. Er beginnt mit Aberglauben und einem Ammenmärchen, dem vom Sandmann; geht weiter zur Alchemie, Nathanael beobachtet seinen Vater und Coppelius bei dunklen chemischen Experimenten; führt zu Nathanaels Nachdenken über Vorahnungen, damit kommt die Seele ins Spiel; lässt in der vierten Episode Nathanael das moderne optische Gerät entstehen, mit dem er Olimpia „falsch“ sieht; und schließlich Nathanaels erster Wahnsinnsanfall. Offenbar ist es für Hoffmann zumindest möglich, dass dies das Ende des „mad scientist“ ist. Immerhin hat Nathanael sich ja vom Menschen ab- und dem künstlichen Leben zugewandt: einem Automaten namens Olimpia.

3.3 Das Motiv des Automaten

Clara ist von Nathanaels Dichtungen, Erzählungen und Verhalten immer mehr abgestoßen. Kaum glaubt sie, der Fall Coppelius sei abgeschlossen, kommt der nächste Schock: Nathanael beschreibt ihr einen Traum, in dem er und Clara zwar ein Paar sind, sie aber augenlos und eigentlich tot ist.

Aber so wie immer schwärzer und schwärzer das düstre Gewölk aufstieg, ließ sie den Strickstrumpf sinken und blickte starr dem Nathanael ins Auge. *Den* riß seine Dichtung unaufhaltsam fort [...] Clara drückte ihn sanft an ihren Busen und sagte leise, aber sehr langsam und ernst: Nathanael – mein herzlieber Nathanael! – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer. Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief [...] Du lebloses, verdammtes Automat!³⁴

In dieser Szene wird das zweite zentrale Motiv in Hoffmanns Werk eingeführt, das sich auch mit dem „mad scientist“ beschäftigt: das des künstlichen Menschen.³⁵ Der Automat Olimpia fällt Nathanael zuerst kaum auf. Wieder ist es ein optischer und wohl auch seelischer Perspektivenwechsel, das falsche Sehen durch das Perspektivglas, das ihn Olimpia für beseelt halten und die eigentlich lebendige Clara als „lebloses Automat“ beschimpfen lässt.

Das Thema des künstlichen Menschen hat Hoffmann schon lange beschäftigt. Er war, wie Peter Braun schreibt,

³⁴Ebd., S. 32.

³⁵Ausführlich über die verschiedenen Interpretationen und die Motivschichtung samt Deutungen z. B. bei Vietta. Darin auch eine ausführliche Bibliographie. Siehe Silvio VIETTA: Das Automatenmotiv und Die Technik der Motivschichtung im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e. V. Bamberg: Fränkischer Tag, 1980, S. 25–33.

3 E. T. A. Hoffmanns Sandmann

von Automaten fasziniert und abgestoßen zugleich. Hoffmann selbst hatte sich, einem Tagebucheintrag vom 2.10.1803 zufolge, schon lange mit ihnen befaßt, und [...] hatte sogar die Absicht, selbst eine solche Maschine zu erschaffen [...].³⁶

Ganz anders klingt das Verhältnis Hoffmanns zu Automaten in der 1814 erschienenen Erzählung *Die Automate*. In ihr ist eine Rede des Musikers Hoffmann gegen automatisch erzeugte Musik enthalten:

Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip.³⁷

Die Wirklichkeit sollte Hoffmanns Warnung schnell überholen. Der Automatenbauer Jacques de Vaucason – berühmt Ende des 18. Jahrhunderts für seine Flötenspieler und Enten aus Draht und Blech – entwickelt 1814 die erste Fließband-Maschine: einen wasserbetriebenen automatischen Webstuhl. Dieser wurde bald industriell eingesetzt und führte allgemein zu breiten Diskussionen über Fluch und Segen von Maschinen und Automaten.³⁸

Im *Sandmann*, der zwei Jahre später erscheint, liest sich Hoffmanns Kritik an der Mechanisierung schon differenzierter. Hier wird der Automat nicht einfach abgelehnt, sondern da ist der Mann schon so verblendet, dass er die Künstlichkeit Olimpias, ihre mechanischen Bewegungen, nicht und nicht erkennen will:

[Nathanael] glaubte sonst recht taktmäßig getanzt zu haben, aber an der ganzen eigenen rhythmischen Festigkeit, womit Olimpia tanzte und die ihn oft ordentlich aus der Haltung brachte, merkte er bald, wie sehr ihm der Takt gemangelt.³⁹

Olimpia ist zwar der beste Automat ihres Erfinders, aber als Frau für Nathanael doch nicht geeignet. Ihre Lippen sind eiskalt, seine glühend, er schwätzt unentwegt, sie bleibt praktisch stumm. Und die romantische Augensprache der Liebe, die sich zwischen den beiden entwickelt, ist die eines Verblendeten mit einer Maschine. „Was sind Worte – Worte! – der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden.“⁴⁰

Wawryzin sieht in der Figur von Hoffmanns Olimpia die Enttäuschung des Bürgertums der Romantik über eine Technik, die nicht menschenähnlich wird. Alle Ideen von sprechenden Automaten sind im Grunde gescheitert, entlarvt als eine Schimäre aus Draht und Farbe. Die Idee des 18. Jahrhunderts von einer sich geradlinig weiterentwickelnden Technik, in der der Mensch ein perfektes, sich selbst aufziehendes Uhrwerk ist, gilt im 19. Jahrhundert als überholt. Jetzt macht die Technik Angst, die

³⁶BRAUN: E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. S. 138.

³⁷Zitiert nach WAWRZYN: Der Automaten-Mensch. E. T. A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn, S. 105.

³⁸Vgl. ebd., S. 107.

³⁹HOFFMANN: Nachtstücke u. a. Werke, S. 39.

⁴⁰Ebd., S. 43.

Taktung im Gleichschritt ist für Hoffmann eine Horrorvision. Ein kritischer Aufsatz Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* bestärkt ihn in dieser Ansicht. Darin sieht Kleist immer mehr Ähnlichkeit des Menschen mit Marionetten in einer zusehends automatisierten Welt.⁴¹

Hoffmann geht in seiner Kritik aber weiter als Kleist: Nicht nur das Mechanische der Puppe ist grotesk, noch viel schlimmer ist eine philisterhafte Gesellschaft, die deren Künstlichkeit nicht erkennt. Olimpia passt perfekt zu den feinen Bürgerlichen. Ihr seelenloses, steifes Tun unterscheidet sich kaum von dem der lebenden Damen. Hoffmann porträtiert mit dieser Puppe eine kalte, hölzerne Gesellschaft, die – verkehrt gesehen – genauso leblos ist wie ein Automat. Der Wahnsinn Nathanaels, der – umgeben von „mad scientists“ wie Coppola / Coppelius – selbst zu einem solchen wird, weil er Nähe und Verständnis nur noch in einem Automat findet, ist da nur logisch. Einzig aus Olimpia, so empfindet es Nathanael, spricht „die Stimme aus seinem Innern selbst“.⁴² Der *Sandmann* fragt somit ganz simpel: Können Maschinen lieben? Und ist der Mensch eine Maschine, wie es Philosophen wie La Mettrie behaupten? Dann lautet die Frage: Können wir uns selbst lieben?

Hoffmanns Antwort ist eine eher wenig optimistische. Nathanael ist in seinem Olimpia-Irrsinn den Instrumenten der zeitgenössischen Anatomie ausgesetzt. Er wird scheinbar bei lebendigem Leibe seziiert, mit Skalpell, Nadel und Knochenschere gequält. Erst da erkennt er, was Olimpia ist: ein seelenloser Automat, eine Hülle ohne Inhalt. Clara ist das genaue Gegenteil: ein seelenvolles Geschöpf, allerdings ohne jede Körperlichkeit für Nathanael. Hoffmann zeigt da, sozusagen am Rande, auch noch den Spannungszustand der männlichen Wahrnehmung der Frau als entweder langweilig, aber lieb, oder anziehend, aber hohlköpfig – Olimpia sagt schließlich nichts außer sanft gehauchten „Achs“, was Nathanael als Zustimmung und seelische Übereinstimmung missinterpretiert.⁴³ Dieser Aspekt kommt in der Sekundärliteratur allerdings praktisch nicht vor, wiewohl Hoffmanns schwieriges Verhältnis zu Frauen bekannt ist.⁴⁴

Mit dem *Sandmann* schreibt sich Hoffmann in den immer noch aktuellen Diskurs ein, der einerseits voller Angst vor der Maschine, der Technik und der Naturwissenschaft ist, andererseits diese Verbindung des Menschen mit der Maschine als poetologische Hilfe benützt, um die Abgründe der Seele zu beschreiben. „Normalität“ als eine gesunde Synthese von Körper und Geist, klingt nur in dem abschließenden Gerücht eines Ehe- und Mutterglücks Claras an – offenbar keine ernstzunehmende Option für Hoffmann.

⁴¹Vgl. WAWRZYN: Der Automaten-Mensch. E. T. A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn, S. 105.

⁴²HOFFMANN: Nachtstücke u. a. Werke, S. 43.

⁴³Vgl. ebd., S. 43.

⁴⁴Hartmut Steinecke zitiert aus der Hoffmann-Biographie eines Zeitgenossen, dass dieser launisch und Frauen gegenüber unleidlich gewesen sei. Junge Mädchen habe er geschätzt, ältere Frauen oder gar gelehrte (sic!) Damen abgelehnt. Vgl. Hartmut STEINECKE: Person, Persönlichkeit. In: Detlef KREMER (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 2–17, hier S. 15.

3.4 Alles mad, alles science – und was jetzt?

Hegel erteilt der Philosophie und dem Wissensbegriff eine deutliche Absage, da beide sich dazu aufschwingen würden der Realität zu sagen, wie sie zu sein hat. In der Vorrede zu seiner Vorlesung *Die Grundlinien der Philosophie des Rechts* aus dem Jahr 1821 schreibt er:

Als der *Gedanke* der Welt erscheint sie [die Philosophie, Anm. AZ] erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsprozess vollendet und sich fertig gemacht hat.⁴⁵

Die Philosophie hat also nicht Meinungen zu entwickeln, wie die Realität sein soll, sie hat diese so anzunehmen, wie sie ist. Sie hat das, was ist, als Vernunft zu begreifen. Hoffman versucht nicht, ein freundliches Leben seines verblendeten Helden wenigstens als Utopie zu skizzieren, sondern er zeigt deutlich und dennoch vielfach geschichtet aus, wie die Realität – nach Hegel – eben ist: eine Tragödie des Nicht-Verstehens und des Nicht-Sehens. Wenn eine mechanistische Welt also das innere und das äußere Auge völlig verwirren kann, wenn der Mensch nur mit Mühe vernünftig begreifen kann, wie die Realität ist, was macht dann noch die Literatur? Darf sie noch Utopien entwickeln? Und wie definiert sie sich, angesichts des wissenschaftlichen Fortschritts, der Aufklärung, die alles vernunftbasiert zu erklären glaubt?

Hoffmann zeigt im *Sandmann* das ewige romantische Bedürfnis des Menschen, der sich nach Klarheit und Erklärungen sehnt, gleichzeitig aber auch wissen will, was Naturwissenschaften nicht erklären können: Hypnose, Wachträume, Gespenstisches und Somnambules, auch eine – im wahrsten Sinne des Wortes – verblendete Liebe und die Unmöglichkeit des bürgerlichen Glückskonzeptes. Hoffmann verbindet diese beiden Welten, und die Klammer ist ein „verrückter Wissenschaftler“, mit dem Hoffmann über die Metapher des Sehens eine geradezu prophetische Zukunftsvision entwickelt.

⁴⁵Georg Friedrich Wilhelm HEGEL: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, hrsg. v. Eva MOLDENHAUER/Karl-Markus MICHEL (Werke 7), Frankfurt a. Main: Beck, 1970, S. 28.

4 Conclusio

Wie sehr Wissenschaft im Allgemeinen und Naturwissenschaft im Besonderen Basis von Literatur sein kann, hat sich in den drei von mir behandelten Werken bestätigt. Alle drei verarbeiten grundsätzliche wissenschaftliche Erkenntnisse oder Diskurse ihrer Zeit; zahlreiche Beispiele belegen, dass Mary Shelley sich intensiv mit Experimenten befasst hat, E. A. Poe Heilung abseits der klassischen Medizin suchte, und E. T. A. Hoffmann – auch persönlich in Lebenskämpfe verwickelt – großes Interesse an den weniger sonnigen Seiten der Seele hatte.

Gleichzeitig hat sich auch gezeigt, dass eine persönliche Betroffenheit bei den behandelten Autoren zum Thema sozusagen dazugehört. Alle drei hatten biographische Bezüge zu den Fragen, die sie in ihren Werken abgehandelt haben, alle drei haben also nicht nur naturwissenschaftliche Fragen ihrer Zeit diskutiert, sondern auch ihre eigene Geschichte und die Fragen zu ihrem eigenen Leben in ihre Werke verpackt.

Dass diese Form der Literatur heute noch begeistert, mag mit diesen Faktoren zusammenhängen: persönliche Betroffenheit, aktuelles Wissen und ein analytischer Blick auf die Fragen des Lebens führen zu einem Diskurs, der zeitlos ist.

5 Verzeichnisse

5.1 Primärliteratur

- GALVANI, Aloisius: Abhandlung über die Kräfte der Elektrizität bei der Muskelbewegung, hrsg. v. Arthur J. v. OETTINGEN (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften 52), Thun und Frankfurt/Main: Deutsch, 1996.
- GRÜNBEIN, Durs: Schädelbasislektion, in: Durs Grünbein, München: Text+Kritik, 2002.
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, hrsg. v. Eva MOLDENHAUER und Karl-Markus MICHEL (Werke 7), Frankfurt a. Main: Beck, 1970.
- HOFFMANN, E. T. A.: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. In: Hrsg. v. Hartmut STEINECKE und Gerhard ALLROGGEN (Sämtliche Werke 3), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, S. 11–50.
- POE, Edgar Allan: The Complete Works of Edgar Allan Poe, hrsg. v. James A. HARRISON, Bd. XVI, New York: T. Y. Crowell, 1902.
- SCHLEGEL, Friedrich: Athenäums-Fragmente, in: Ernst BEHLER (Hrsg.): Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe, Paderborn: Schöningh, 1967.
- SHELLEY, Mary: Frankenstein or The Modern Prometheus, basierend auf der Ausgabe von 1831; London: Penguin Books, 2003.
- SHELLEY, Mary und Percy B. SHELLEY: Flucht aus England. Reiseerinnerungen & Briefe aus Genf 1814-1816. Hrsg. und übers. v. Alexander PECHMANN, Hamburg u. a.: Achilla Verlagsbuchhandlung, 2002.
- SHELLEY, Percy B.: Shelley's Poetry and Prose, hrsg. v. Neil FREISTAT und Donald H. REIMAN, New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- THOMPSON, Gary Richard (Hrsg.): The selected Writings of Edgar Allan Poe. Authoritative Texts, Backgrounds and Contexts, Criticism. London, New York: W. Norton & Company, 2004.

5.2 Sekundärliteratur

- ALT, Peter Andre: Kartographie des Denkens. Literatur und Gehirn um 1800. In: Norbert ELSNER und Werner FRICK (Hrsg.): „scientia poetica“. Literatur und Naturwissenschaft. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2004, 163 ff.
- BARTHES, Roland: Textual Analysis of a Tale of Poe, in: Marshall BLONSKY (Hrsg.): On Signs, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, 86 ff.
- BORRMANN, Norbert: Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen. München: Diederichs, 2001.
- BRAUN, Peter: E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler-Verlag, 2004.
- COLLMER, Thomas: Poe oder der Horror der Sprache, Augsburg: Maro Verlag, 1999.
- DAVIES, Martin R.: Zwischen Eros und Thanatos. Zur Wissenschaftsauffassung der Romantik, in: Nicholas SAUL (Hrsg.): Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften, München: iudicium, 1991, S. 19–43.
- DRUX, Rudolf: E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2003.
- DERS.: Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer. In: DERS. (Hrsg.): Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 26–47.
- DERS.: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes, in: Eva KORMANN, Anke GILLEIR und Angelika SCHLIMMER (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Android (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), Amsterdam - New York: Rodopi, 2006, S. 21–34.
- EAKIN, Paul John: From Poe's Sense of an Ending. In: Gary Richard THOMPSON (Hrsg.): The selected Writings of Edgar Allan Poe. Authoritative Texts, Backgrounds and Contexts, Criticism. London, New York: W. Norton & Company, 2004, 844 ff.
- EGO, Anneliese: Politische Implikationen des Mesmerismus. In: Monika NEUGEBAUER-WÖLK (Hrsg.): Aufklärung und Esoterik. Hamburg: Felix Meiner-Verlag, 1999, S. 442–454.
- EHLERS, Monika: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist - Stifter-Poe. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- ELSNER, Norbert: Die erste war Olimpia. Hoffmanns Erzählungen von Puppen und Automaten. In: Norbert ELSNER und Werner FRICK (Hrsg.): „scientia poetica“. Literatur und Naturwissenschaft. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2004, S. 193–225.
- ENGEL, Manfred: Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur – am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik. In: Lutz DANNEBERG und Friedrich VOLLHARDT (Hrsg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemayer, 2002, S. 73–87.

- ENGELHARDT, Dietrich: Mary Shelleys Frankenstein oder Der moderne Prometheus, in: Dietrich ENGELHARDT und Hans WIBKIRCHEN (Hrsg.): Von Schillers Räufern zu Shelleys Frankenstein. Wissenschaft und Literatur im Dialog um 1800. Stuttgart: Schattauer, 2006, S. 113–129.
- FLORESCU, Radu: Mary Shelley's Knowledge of Science Was Limited, in: Gary WIENER (Hrsg.): Bioethics in Mary Shelley's Frankenstein (Social Issues in Literature), Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011, S. 34–45.
- FURST, Lilian R.: The Portrayal of Medical Progress in Nineteenth-Century Literature, in: Jürgen BARKHOFF, Gilbert CARO und Roger PAULIN (Hrsg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert, Tübingen: Universitätsverlag Tübingen, 2000, S. 337–351.
- GELTINGER, Kathrin: Der Sinn im Wahn. „Ver-rücktheit“ in Romantik und Naturalismus. Marburg: Tectum, 2008.
- HARNISCHFEGGER, Johannes: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1988.
- HERRMANN, Britta: Das Geschlecht der Imagination. Anthropoplastik um 1800, in: Eva KORMANN, Anke GILLEIR und Angelika SCHLIMMER (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Android (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), Amsterdam - New York: Rodopi, 2006, S. 47–72.
- HOHOFF, Erich: E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik-Edition-Kommentar. Berlin und New York: De Gruyter-Verlag, 2009.
- HÜLSCHER, Eberhard: Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen, in: Heinz Ludwig ARNOLD (Hrsg.): Text+Kritik. Sonderband E. T. A. Hoffmann, München: C. H. Beck-Verlag, 1992, S. 29–33.
- JOHNSON, George: Die zehn schönsten Experimente der Welt. Von Galilei bis Pawlow. München: C. H. Beck-Verlag, 2002.
- JULIUS-HIRSCHBERG-GESELLSCHAFT (Hrsg.): Geschichte der Augenheilkunde, Wien: Facultas Universitätsverlag, 1991.
- KOLLAK, Ingrid: Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt / New York: Campus Verlag, 1997.
- KORMANN, Eva, Anke GILLEIR und Angelika SCHLIMMER (Hrsg.) (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), Amsterdam - New York: Rodopi, 2006.
- KUHN, Thomas: The Structure of Scientific Revolutions, Chicago: University Press, 1970.
- LESKY, Erna (Hrsg.): Franz Joseph Gall. Naturforscher und Anthropologe. Ausgewählte Texte. Bern-Stuttgart-Wien: Verlag Ernst Huber, 1987.
- LETELLIER, Robert Ignatius: Sir Walter Scott and the gothic novel. Diss., Universität Salzburg, 1991.
- MCLEAN, Antonia: Humanism and the rise of science in Tudor England. London: Heinemann, 1972.
- MELLOR, Anne K.: Mary Shelley: Her life, Her Fiction, Her Monsters. New York: Routledge, 1989.

- NITCHIE, Elizabeth: Frankenstein is a mad scientist who attempts to revise nature, in: *Bioethics in Mary Shelley's Frankenstein (Social Issues in Literature)*, Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011, S. 79–86.
- DERS.: Mary Shelley Shared Victor Frankenstein's Interest in Science, in: *Bioethics in Mary Shelley's Frankenstein (Social Issues in Literature)*, Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011, S. 29–33.
- OEHLER-KLEIN, Sigrid (Hrsg.): *Franz Joseph Gall und Johann Kaspar Spurzheim: Untersuchungen über die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms-Verlag, 2001.
- PARRINGTON, L.: *The Romantic Revolution in America, 1800-1866*. New York: Harcourt Brace, 1927.
- PECHMANN, Alexander: *Mary Shelley. Leben und Werk. Biographie*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2006.
- PETERMANN, Heike: *Gotthilf Heinrich Schubert. Die Naturgeschichte als bestimmendes Element*. Erlangen und Jena: Palm & Enke Verlag, 2008.
- PRIESTER, Karin: *Die Frau, die Frankenstein erfand*. München: Herbig Verlagsbuchhandlung, 2001.
- SAILER, Wolfram: *Wissen, Arbeit und Liebe in Mary Shelleys Frankenstein: Studien zur Romantischen Mythenumdeutung*, Essen: Die Blaue Eule, 1994.
- SARASIN, Philipp: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- SAUER, Lieselotte: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*. Bonn: Bouvier, 1983.
- SCHERER, Stefan: Doppelgänger, in: Detlef KREMER (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 487–511.
- SCHMIDT, Arno und Hans WOLLSCHLÄGER (Hrsg.): *Edgar Allan Poe. Werke I. Oldenburg u. Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag*, 1966.
- SCHOTT, Heinz (Hrsg.): *Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus*. München: Beck, 1976.
- SPARK, Muriel: *Mary Shelley*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992.
- STEINECKE, Hartmut: *Person, Persönlichkeit*. In: Detlef KREMER (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 2–17.
- TUDOR, Andrew: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Cambridge: Basil Blackwell, 1989.
- VARTANIAN, Aram: *Diderot and Descartes. A study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- VASBINDER, Samuel: *Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein*. Michigan: UMI Research Press, 1976.
- VIETTA, Silvio: *Das Automatenmotiv und Die Technik der Motivschichtung im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns*. In: *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e. V. Bamberg: Fränkischer Tag*, 1980, S. 25–33.

- VOGEL, Nikolai: E. T. A. Hoffmanns Erzählung. Der Sandmann als Interpretation der Interpretation. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998.
- WALKER HOWE, Daniel: The Political Culture of the American Whigs, Chicago und London: The University of Chicago Press, 1979.
- WALSH, Lynda: Sins against Science. The Scientific Media Hoaxes of Poe, Twain and Others. Albany: State University of New York Press, 2006.
- WALTER, Jürgen: Das Unheimliche als Wirkungsfunktion. Eine rezeptionsästhetische Analyse von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, Bamberg: Verlag Fränkischer Tag, 1984, S. 15–33.
- WAWRZYN, Lienhard: Der Automaten-Mensch. E. T. A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn, Berlin: Wagenbach, 1990.
- WEITIN, Thomas: Romantische Psychologie, in: Detlef KREMER (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009, S. 37–64.
- In: Gary WIENER (Hrsg.): Bioethics in Mary Shelley's *Frankenstein* (Social Issues in Literature), Farmington Hill: Greenhaven Press, 2011.
- WITTIG, Frank: Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997.
- ZUMBACH, Frank: Edgar Allan Poe. Eine Biographie. Düsseldorf: Patmos, 2007.

Abstract

In dieser Arbeit geht es um die Frage, wie und wie sehr aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse den Schriftsteller beeinflusst haben bzw. im Mittelpunkt seines Werkes stehen; die Bezüge haben sich als sehr deutlich herausgestellt - so ist eindeutig die Elektrizität bei Shelley „Frankenstein“ ein zentrales Motiv, ebenso die Hypnose und der Mesmerismus bei Poe und die Psychoanalyse und der seelische Abgrund bei Hoffmann; im Zuge der Untersuchung haben sich deutliche biographische Bezüge zur Themenstellung gefunden wie auch Belege dafür, wann und wie der jeweilige Autor den naturwissenschaftlichen Aspekt für sein Werk gefunden hat. In der wissenschaftlichen Literatur ist das Thema bis jetzt wenig präsent.

Lebenslauf

Agathe Zupan

geboren am 12.1.1957 in Wien

Volksschule und Mittelschule in Wien

Ab 1980 Studium der Germanistik und Romanistik, Abbruch 1990

Seit 1980 tätig im Österreichischen Rundfunk in verschiedenen Funktionen, dzt. Moderatorin
Ö1-Journale

2006 Wiederaufnahme des Diplom-Studiums der Germanistik