



Das Labor als Ort des Schreckens Zur Repräsentation des Wissenschaftlers im Film

Karin Kaltenbrunner

Die Wirkungsstätte der Wissenschaft ist im Film zumeist ein Ort des Grauens, ein Raum voller geheimnisvoller Flüssigkeiten, seltsamer Apparaturen und konservierter Körperteile, in dem ein verrückter Wissenschaftler perfide Experimente durchführt. In diesem Bild verbinden sich archaische Erzähltraditionen mit aktuellen Tendenzen der Forschung.

„Das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit ist problematisch, ambivalent, von Paradoxien und Mißtrauen geprägt.“[1] Einerseits scheint es einen idealisierenden Glauben an die Wissenschaft als objektive Wahrheit und eine Vorstellung der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler als unfehlbare und rastlose Arbeiterinnen und Arbeiter im Dienste der Forschung zu geben,[2] andererseits wiederum herrschen Argwohn über deren Tun und Bedenken hinsichtlich gewisser wissenschaftlicher Entwicklungen, die als Bedrohung empfunden werden. [3] Diese eigentümliche Beziehung der Öffentlichkeit zur Wissenschaft spiegelt sich auch in der Populärkultur und dabei vor allem im Film wider,

bewegt sich die Darstellung des Vertreters der Wissenschaft – des Wissenschaftlers und weniger der zahlenmäßig bis heute unterrepräsentierten Wissenschaftlerin, weshalb im Folgenden nur die männliche Form gebraucht werden wird – hier doch überwiegend zwischen den Polen des heroischen oder schlicht guten und des bösen, verrückten Wissenschaftlers, des „Mad Scientist“. Zeichnet sich die Figur des Wissenschaftlers im Film im Allgemeinen durch seinen hohen Intellekt, eine gewisse Exzentrik, den Drang nach Wissensvermehrung und die Aufopferung für seine Forschungen aus, so stellt der gute Wissenschaftler dies in Repräsentation einer positiven, verheißungsvollen Wissenschaft in den Dienst des Allgemeinwohls, zeigt Verantwortung für sein Tun und fungiert dabei häufig auch als der glorreiche Retter in der Not. Doch ist es der Mad Scientist, der zur Ikone der Populärkultur wurde. Ein ums andere Mal schickt sich dieser in versteckten Kellerlaboratorien dazu an sein Umfeld und sich selbst mit seinen von Gefühlskälte, Rationalität und Egozentrik bestimmten Forschungen in den Abgrund zu reißen und erweist sich damit als Manifestation der fundamentalen menschlichen Ängste und Bedenken hinsichtlich der Rolle von Wissenschaft und Technologie in der Lebensrealität des 20. und 21. Jahrhunderts.[4]

Im Zentrum dieses Artikels soll nun die räumliche Dimension dieses wissenschaftlichen Schreckens stehen, der Versuch einer Verortung der filmischen Repräsentation des Mad Scientist in die Beschaffenheit seines Laboratoriums, das sich immer wieder von neuem als Wirkungsstätte aller Schandtaten eines fehlgeleiteten Forscherdrangs offenbart. Als geeignete Referenz für die Abhandlung dieser Fragestellung bietet sich die Figur des Victor Frankenstein an, jener prototypische verrückte Wissenschaftler, der die Geschichte des Films wie kein anderer seiner Genossen von ihren Anfängen bis heute auf tiefgreifende Weise durchdrungen hat. Hans Jörg Marsilius nennt in einer kommentierten Filmographie etwa achtzig Produktionen, die durch Handlung oder Titel einen Bezug zur Geschichte des Schweizer Wissenschaftlers und seiner aus toten Körpern erschaffenen, künstlichen Kreatur aufweisen – eine Zahl, die aus heutiger Sicht wohl zu niedrig gegriffen ist.[5] Und doch ist

der Menschenschöpfer Frankenstein keine genuin filmische Figur, sondern geht auf Mary Shelleys Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ aus dem Jahr 1818 zurück. 1816 verbringt Shelley zusammen mit ihrem zukünftigen Ehemann Percy Bysshe Shelley, ihrer Stiefschwester Claire (eigentlich Jane) Clairmont, dem Dichter George Gordon Byron und dessen Leibarzt John William Polidori einen verregneten Sommer am Genfer See. Inspiriert durch die Lektüre deutscher Schauergeschichten versucht die Gesellschaft es diesen gleichzutun und ebenfalls derartige Texte zu verfassen. In dieser Übereinkunft sollten nicht nur Polidoris „The Vampyre“, die erste moderne Vampirerzählung der Literaturgeschichte, sondern auch Mary Shelleys „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ ihren Ursprung nehmen.[6]

Der moderne Prometheus

In ihrem literarischen Debüt verknüpft Shelley archaische Erzähltraditionen mit zu ihren Lebzeiten, sprich zur Zeit der Romantik, aktuellen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen und Theorien. Damit legt sie den Grundstein für jene Motive, die nicht nur das Bild des Mad Scientist selbst bis heute bestimmen, sondern folglich auch für die räumliche Dimension des wissenschaftlichen Schreckens im Film – wiewohl das Labor im Roman nicht explizit beschrieben wird – von wesentlichem Einfluss sind. Bereits im Untertitel des Romans erklärt sie Frankenstein etwa zum „modernen Prometheus“, dem Menschenschöpfer und Feuerdieb der griechischen Mythologie, dessen Feuerspende an die Menschheit als die eigentliche Überbringung von Wissen und Erkenntnis[7] und somit als Akt des Widerstands gegen die tyrannische Ordnung der Götter in der Romantik auf reges Interesse stieß.[8] Wie Prometheus begehrt auch Frankenstein gegen die göttliche Allmacht auf, in dem er die Schöpfung wiederholen und sogar verbessern möchte und weist damit die Qualitäten des idealistischen Wissenschaftlers der Romantik auf, „[who] desires to know the unknowable, to press beyond the boundaries of human knowledge.“[9]

Doch rückt Shelley Frankenstein auch in unmittelbare Nähe zu den Alchemisten des Mittelalters und der Renaissance, die sich in ihren Laboratorien auf die blasphemische Suche nach dem Stein der Weisen, dem Lapis Philosophorum begaben, eine Erzähltradition, die in der literarischen Gestalt des teuflsbündlerischen Dr. Faustus ihre Entsprechung findet.[10] Nicht nur begeistert sich Frankenstein in seiner Kindheit explizit für die Schriften der Alchemisten Albertus Magnus, Cornelius Agrippa und Theophrastus Bombastus von Hohenheim, bekannt unter dem Namen Paracelsus, auch frönt er seinen Forschungen gleich diesen in rastlosem Getriebensein und in völliger Isolation von allen zwischenmenschlichen Beziehungen um damit in den Kern des Lebens vorzudringen, ja um selbst Leben hervorzubringen.[11]

Schließlich versucht Frankenstein die Ziele der Alchemie jedoch mit empirisch-wissenschaftlichen Methoden zu erreichen. In Grabkammern und Beinhäusern widmet er sich ausführlichen Studien der Anatomie und Physiologie und begibt sich damit in die Tradition jener historischen Mediziner, die zum Zwecke einer Fortführung und Intensivierung der anatomischen Forschungen des Andreas Vesalius zu Grabräubern wurden oder sich mit solchen arrangierten.[12] Wenngleich die eigentliche Belebung der Kreatur im Roman zwar unbeschrieben bleibt, so kann durch Andeutungen und Bezugnahmen dennoch davon ausgegangen werden, dass Frankenstein die Erschaffung seiner Kreatur in weiterer Folge tatsächlich durch eine Kombination der „sich langsam als Naturwissenschaft im modernen Sinne abzeichnenden Chemie, Physiologie, Physik und Anatomie“[13] erfolgreich durchführt. Dass diese Menschenschöpfung aber unter Umgehung der weiblichen Rolle in der Fortpflanzung von Statten geht, offenbart Frankensteins Wunsch nach einer patriarchalen Beherrschung, ja sogar Zerstörung der Sexualität der Frauen. Dieser Akt der Vernichtung des Weiblichen, der den ursprünglichsten Mythen zur Erschaffung künstlicher Menschen zu eigen ist, liegt in der männlichen Furcht vor dem als gefährvoll empfundenen weiblichen Körper begründet.[14] Doch möchte Frankenstein nicht nur die Frauen selbst insgeheim beherrschen, mehr noch unterjocht er mit seinem durch rationale Wissenschaft erzeugten Geschöpf auch die Natur,

die allegorisch mit dem Weiblichen gleichgesetzt ist.[15] Dieser Frevler kann allerdings nicht ungestraft bleiben. Frankensteins Wesen, in dem die ganze Rachsucht und Grausamkeit der Natur hervorbricht, die durch die Künstlichkeit seiner Schöpfung eigentlich ausgespart werden sollte,[16] wendet sich gegen seinen Erschaffer und stürzt ihn und sein Umfeld ins Verderben. Es ist letztlich die diesem Umstand innewohnende Kritik an einem wissenschaftlichen Rationalismus – wenngleich vereinfacht zu einer moralisierenden Anklage eines Forscherdrangs, der natürliche und vor allem auch göttliche Grenzen übersteigt[17] –, in der sich die der Figur des Victor Frankenstein zugrunde liegenden Motive zum heute dominanten Bild des Mad Scientist vereinen, einer Metapher, die dem „stetigen Wandel von Wissenschaft und [...] der rezipierenden Öffentlichkeit“[18] folgend immer wieder von neuem fortwährende Aktualität bekundet.

Es lebt

Eine Verortung der cinematographischen Inkarnationen des Victor Frankenstein in die räumlichen Dimensionen seines Laboratoriums muss im Jahr 1910 bei „Frankenstein“ – so der schlichte Titel der ersten filmischen Adaption von Mary Shelleys Roman – beginnen. In Konzentration auf das Bild Frankensteins als alchemistischer Forscher nach den Ursprüngen des Lebens entfernt sich diese Produktion der Edison Manufacturing Company vom Motiv der Erschaffung einer künstlichen Kreatur aus den Körperteilen Verstorbener. Vielmehr erhebt sich in Mitten eines Laboratoriums voller Totenköpfe und seltsamer, unidentifizierbarer Flüssigkeiten ein riesiger Bottich, dessen brodelnder Inhalt nach und nach ein Geschöpf freigibt, das in seiner Absonderlichkeit alle nachfolgenden Wesen Frankensteins in den Schatten stellen wird.[19] Die Schöpfung der Kreatur in einem chemischen Labor verweist letztendlich aber auch in aller Deutlichkeit auf jene wissenschaftlichen Tendenzen, die zum Zeitpunkt der Verfilmung von der Gesellschaft mit Argwohn betrachtet wurden, war es doch bezeichnenderweise die Chemie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals in konkreter Weise

drohte „der Lebewelt [...] gründlich ins Handwerk“[20] zu pfuschen. In der Universal-Produktion „Frankenstein“ aus dem Jahr 1931 – jenem Film von James Whale, der für viele nachfolgenden Umsetzungen des Themas einflussgebend werden sollte, sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch allerdings in mehrfacher Hinsicht an den expressionistischen deutschen Filmen orientiert[21] – geht der Mad Scientist Frankenstein wiederum in einem alten Turm nahe des fiktiven Orts Goldstadt zu Werke. Fast scheint es als dienten ihm die in seinem Laboratorium untergebrachten mechanischen Apparaturen und gewaltigen Instrumentarien einzig und allein dazu, dem Himmel den lebenspendenden Funken der Götter zu entreißen um sich gleich Prometheus selbst zum Feuerdieb und Menschenschöpfer aufzuschwingen. In der Tat gelingt die Belebung der Kreatur schließlich durch die elementare Kraft eines Gewitters, ein Akt des Vergehens gegen die göttliche Ordnung, der sich hier als gleichsam technisierter Vorgang offenbart. Dies muss vor allem im Hinblick auf die gesellschaftliche Realität der „Great Depression“ der 1930er Jahre betrachtet werden, einer Zeit der allgemeinen Unsicherheit, in der viele Menschen an ihren Arbeitsplätzen durch Maschinen ersetzt wurden.[22] Die in diesem Sinne äußerst gegenwärtige Bedrohung durch neue technische Entwicklungen manifestiert sich nun in der mechanischen Ausstattung von Frankensteins Wirkungsstätte, die eine deutliche Prägung durch die maschinellen Errungenschaften der Jahre zwischen den beiden Weltkriegen erfährt. Doch erinnert auch das dem Labor entsprungene Geschöpf, welches in Verkörperung durch Boris Karloff zu einer Ikone des Horrorfilms werden sollte, mit seinen eingefallenen Wangenknochen, dem kantigen Gesicht, den beiden Bolzen am Hals und nicht zuletzt seinem steifen Gang mehr an einen Roboter als an ein Wesen aus Fleisch und Blut.[23] In gewisser Weise kann letztlich sogar Frankenstein selbst, der anders als im Roman den Adelstitel des Barons trägt, als Fabriksherr betrachtet werden, „der erst Menschen zu Maschinen degradiert und dann davon träumt, sie selbst durch Maschinen zu ersetzen.“[24]

Der Dämon der Nachkriegswissenschaft

In Howard W. Kochs Produktion „Frankenstein 1970“ (USA 1958) schlüpft Boris Karloff nun nicht in die Rolle der Kreatur, sondern tritt als ein direkter Nachfahre von Victor Frankenstein auf. „The One... The Only King of Monsters“ – so lässt uns das Plakat zum Film wissen – agiert in einem Labor, in dessen Zentrum sich ein Atomreaktor erhebt „as the new demon of the atomic age!“[25] Deutlicher könnte der Verweis auf das beginnende „goldene Zeitalter“ Victor Frankensteins und seiner Kollegen kaum ausfallen. Ab der Mitte der 1950er Jahre erfährt die mediale Darstellung des verrückten Wissenschaftlers (wie auch die allgemeine Häufigkeit der Repräsentation von Wissenschaft im Film) einen regelrechten Boom, der sich vor allem aus der Bedrohung durch das nukleare Wettrüsten der beiden Supermächte USA und UdSSR im „Kalten Krieg“,[26] aber auch aus zeitgenössischen humanwissenschaftlichen Errungenschaften speist.[27] In der Tat erreichte die im Zweiten Weltkrieg entfesselte Kraft der Atombombe ein Zerstörungspotential, das erstmals die mögliche Vernichtung der Menschheit drohend vor Augen führte, ein „Sündenfall der Wissenschaft“, wie es der deutsche Physiker Hans-Peter Dürr ausdrückte.[28] Als am 16. Juli 1945 in der Wüste von New Mexico etwa vierhundert Kilometer südlich der geheimen Forschungsstätten von Los Alamos die erste erfolgreiche Zündung einer Atombombe erfolgte, reihte man sich ein in die Mythen des Feuerdiebs Prometheus, der den Menschen das Licht der Erkenntnis spendete. J. Robert Oppenheimer allerdings, der wissenschaftliche Leiter des amerikanischen Atomprogramms, zitierte – gleich einer Vision des apokalyptischen Potentials der Bombe – eine Zeile aus der Bhagavadgita, einer Schrift des Hinduismus: „Der mächtige Tod bin ich, der die Vernichtung der Menschen bewirkt, und habe mich hierher begeben, um die Menschen zu vertilgen.“[29] Auf dem Gebiet der Humanwissenschaften kam es in den Nachkriegsjahrzehnten wiederum zu einer Reihe von Entwicklungen, die vor allem die menschliche Identität auf bisher unbekannte Weise auf die Probe stellten. Zwischen 1946 und 1953 formulierte man auf den sogenannten „Macy-Konferenzen“ in den USA etwa die Grundlagen der Kybernetik und schuf damit den Ausgangspunkt für eine humanwissenschaftliche Betrachtung des Menschen, die diesen „nicht

mehr auf seine typologische oder individuelle Eigenart hin befragte, sondern als einen komplexen Funktionsmechanismus auffaßte, der sich nicht prinzipiell von Maschinen unterschied.“[30] In erster Linie war es jedoch die Transplantationsmedizin, die die menschliche Identität in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg herausforderte. Als der Kapstadter Chirurg Christiaan Barnard im Dezember 1967 die erste erfolgreiche Herztransplantation durchführen konnte, war ihm die Aufmerksamkeit der Gesellschaft gewiss, ist es doch das Herz, das mehr als alle anderen Organe als Sitz der Gefühle und Zentrum des Lebens symbolisch behaftet ist.[31] Im Zuge von Barnards Operation geriet eine neue Definition des Todes in das öffentliche Bewusstsein, die nicht mehr den Stillstand des Herzens, sondern das Erlöschen der Hirnfunktionen als Zeitpunkt des Ablebens festlegte und nunmehr eine Sichtweise des Menschen propagierte, die sein Wesen, seine Identität, vollständig auf das Gehirn verlagerte.[32]

In den Jahren dieser einschneidenden wissenschaftlichen Entwicklungen bringt das britische Produktionsunternehmen „Hammer Film Productions“ nun einen insgesamt siebenteiligen Zyklus in die Kinos, der die Geschichte des Victor Frankenstein und seines aus Leichenteilen geformten Geschöpfes aufgreift und immer wieder neu variiert.[33] Im detailreich wiedergegebenen Ambiente des viktorianischen Zeitalters führen diese Produktionen das Grauen des Frankensteinischen Laboratoriums mit seinen geheimnisvollen Flüssigkeiten, elektrischen Apparaturen (etwa einer sogenannten Influenzmaschine) und abgetrennten Körperteilen erstmals in den Farben von Eastmancolor gezielt vor Augen, wengleich vor allem in den frühen Teilen des Zyklus vieles noch außerhalb des im Film sichtbaren Raumes von Statten geht und somit der Phantasie der Zuschauerinnen und Zuschauer überlassen bleibt.[34] Beginnend mit „The Curse of Frankenstein“ aus dem Jahr 1957 erscheint Baron Victor Frankenstein – der in der Universal-Produktion beigefügte Adelstitel bleibt bestehen – in Verkörperung durch den britischen Schauspieler Peter Cushing hier als sadistisch-autoritärer Mad Scientist in bester Tradition, dessen einzig von rationalem Intellekt bestimmter Drang nach Erkenntnisgewinn ihn für die erfolgreiche

Durchführung seiner Menschenschöpfung sogar ohne jegliche Bedenken morden lässt.[35] Dieser Hang zu absoluter Skrupellosigkeit spiegelt sich in der Beschaffenheit der Wirkungsstätte des Barons in aller Deutlichkeit wider, sind die dampfend-bunten Flüssigkeiten, die bei dessen Forschungen zum Einsatz kommen doch überwiegend in Rot – der Farbe des Blutes – gehalten, welches leitmotivisch immer dann besonders intensiv leuchtet, wenn nahes Unheil droht.[36] Frankensteins Hantieren mit unidentifizierbaren Materialien in der Abgeschlossenheit seines Geheimlabors muss letztlich aber auch im Angesicht der beschriebenen nuklearen Bedrohung der Nachkriegsjahrzehnte betrachtet werden. In Tradition der Alchemisten wird der „Faustian Oppenheimer“[37] hier zum Repräsentanten der Atomphysik, die sich in geheimen Forschungsstätten von der Öffentlichkeit abschottet und für die Gesellschaft somit nicht mehr nachvollziehbar ist. Frankensteins Kreatur selbst kann dabei als Metapher für die Atombombe gesehen werden, welche sich gleich dieser – unkontrollier- und unzähmbar – für jeden, der ihr zu nahe kommt, zu einer tödlichen Gefahr entwickelt.[38]

Im weiteren Verlauf des Frankenstein-Zyklus von Hammer lässt sich nun jedoch der Übergang zu einer Betonung der medizinischen Aspekte der Menschenschöpfung des Barons verzeichnen.[39] In Anbetracht der humanwissenschaftlichen Entwicklungen der Nachkriegsjahrzehnte ist Frankenstein etwa in „The Revenge of Frankenstein“ – dem zweiten Teil der Reihe von 1958 – nicht nur selbst als praktischer Arzt tätig,[40] auch erfährt seine Arbeitsstätte nach und nach einen Wandel zum Operationssaal, dessen Instrumentarium sich letztlich vor allem in „Frankenstein must be destroyed“ aus dem Jahr 1969 von eindeutig medizinischer Natur präsentiert. Bereits Rembrandts Gemälde „Die Anatomie des Dr. Tulp“[41], das in „The Curse of Frankenstein“ den Weg zum Laboratorium weist, lässt uns unmissverständlich darüber im Klaren, dass der Baron dabei wie schon in Mary Shelleys Roman in eine Reihe mit jenen frühen Anatomen zu rücken ist, die ihre Erkenntnisse aus der Sezierung von aus ihren Gräbern entwendeten Leichen gewannen. Es ist deren enge Verbindung mit dem Tod, die in der Figur des begnadeten Chirurgen Frankenstein die Schrecken der modernen

Transplantationsmedizin vor Augen führt. Mehr noch erklärt der Baron den Körper gleich dieser als beliebig auswechselbar und stellt das Gehirn, das – konserviert in einem Glasgefäß – innerhalb des Hammer-Zyklus immer wieder dominant aus der räumlichen Dimension des Labors hervortritt, in den Mittelpunkt seiner Menschenschaffung und damit in das absolute Zentrum des menschlichen Seins. Versucht sich Frankenstein in „The Revenge of Frankenstein“ etwa an der kybernetischen Anfertigung eines mechanischen Gehirns, das er mit organischen Augen und einer Hand verbindet, so rückt die erfolgreiche Transplantation eines menschlichen Gehirns in einen anderen Körper in „Frankenstein must be destroyed“ gar explizit zu seinem alleinigen Forschungsinteresse auf.[42] Doch kann die Möglichkeit der konfliktfreien Substitution des Körpers durch die Verpflanzung des Gehirns in einen fremden Leib nur als Trugschluss bezeichnet werden. Mit der Trennung des Psychischen vom Physischen geht eine Beschneidung der ursprünglichen Identität der Versuchspersonen einher, die nicht nur diese sondern auch den Baron selbst ein ums andere Mal ins Verderben stürzt. [43]

Eine besondere Wendung erfährt der innerhalb des Frankenstein-Zyklus von Hammer immer stärker betonte Verweis auf das identitätsbedrohende Potential der Transplantationsmedizin im vierten Teil der Reihe „Frankenstein created Woman“ aus dem Jahr 1967. In einer für die filmischen Repräsentationen des Victor Frankenstein gänzlich unüblichen Konzentrierung auf den Geist ist es hier die Bewahrung der menschlichen Seele mittels Transfer in einen fremden Körper, die der Baron ins Zentrum seiner Forschungen stellt, ein Unterfangen, das sich abermals in Tendenzen des Verlustes der ursprünglichen Identität des Empfangenen manifestiert.[44] Der Umstand, dass es sich bei Frankensteins Geschöpf nun jedoch um ein weibliches handelt, das zunächst zwar eine männlichen Seele erhält, sich in weiterer Folge aber einzig zwischen den Sphären der Dienerin und dem Objekt sexuellen Begehrens bewegt,[45] lässt aber auch das Motiv einer Kontrolle der als gefährvoll empfundenen weiblichen Natur ins Zentrum des Narrativs rücken. Ist die Beherrschung der Frauen bei Frankensteins

Menschenschöpfungen wie beschrieben grundsätzlich bereits durch den Ausschluss aus dem Reproduktionsvorgang gegeben, so wird dies im Falle einer weiblichen Kreatur durch deren völlige Anpassung an männliche Sehnsüchte und Begierden und die damit einhergehende Eliminierung weiblicher Fertilität auf nochmals explizitere Weise bewerkstelligt.[46] Dieser Akt der Penetrierung des Weiblichen manifestiert sich in „Frankenstein created Woman“ in aller Deutlichkeit im Ursprung des Geschöpfes aus einem Labor, dessen elektrisch-mechanisches Instrumentarium unmissverständlich phallische Assoziationen hervorruft. [47]

Der neue Schrecken der Jahrtausendwende

Nachdem der Baron den Versuch der Kreierung eines künstlichen Menschen in „Frankenstein and the Monster from Hell“ – dem siebten und letzten Teil des Frankenstein-Zyklus von Hammer aus dem Jahr 1974 – abermals als gescheitert anerkennen muss, plant er eine Abkehr von der beschriebenen chirurgischen Vorgehensweise und eine Erprobung biochemischer Verfahren,[48] ein Vorhaben, das in der beginnenden Ära der Gentechnologie zukünftigen Inkarnationen seiner Selbst vorbehalten sein wird. In der Tat tauchten angesichts der ersten konkreten gentechnischen Verfahren – 1978 war man beispielsweise in der Lage menschliches Insulin durch genetisch umgeformte Bakterien zu erzeugen – bereits im Verlauf der 1970er Jahre Befürchtungen hinsichtlich eines möglichen Eingriffs in das menschliche Erbgut auf.[49] Bezeichnenderweise zeigte etwa das Titelblatt des deutschen Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“ vom 21. Dezember 1970 eine nackte Frau in einem Reagenzglas und betitelte dies mit „Biochemie: Der Mensch wird umgebaut.“[50] Nichtsdestotrotz sollte der Schrecken der Gentechnik die filmische Repräsentation des Victor Frankenstein erst um 1990 in vollem Umfang erreichen. So legt der Ursprung der Kreatur aus einem Labor, das sich zur Gänze als äußerst organhafter Nachbau menschlicher Reproduktionswerkzeuge erweist, in „Mary Shelley’s Frankenstein“ aus dem Jahr 1994 – ein Film, der sich im Übrigen des Versuches rühmt sich so nah wie möglich an der literarischen Vorlage orientiert zu haben – nicht nur abermals Frankensteins Wunsch nach einer Umgehung und damit Beherrschung der weiblichen Rolle in der Fortpflanzung offen, auch lässt die in diesem Sinne biologisch konnotierte Schöpfung des künstlichen Menschen[51] Rückschlüsse auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen Ängsten hinsichtlich der Gentechnologie zu. Schickt Frankenstein in der TV-Produktion „Frankenstein“ aus dem Jahr 2004 seine Geschöpfe im New Orleans der Gegenwart schließlich explizit mittels Gentechnik über die Welt, so darf eines unweigerlich festgehalten werden: Der Mad Scientist und mit ihm die räumliche Dimension des wissenschaftlichen Schreckens im Film ist in das Zeitalter der Biotechnologie eingetreten.[52]

[1] Kalb, Christof/Rosenstrauch, Hazel (1999): Public Understanding of Science. Einführung und Dokumentation. In: Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen, Heft 3, S. 5-10, hier S. 5.

[2] Vgl. Gonzalo, Désirée (2004): Wissenschaftler oder Superman? Die Lücke zwischen Realität und Fiktion. In: Junge, Torsten/Ohlhoff, Dörthe (Hrsg.): Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader. Aschaffenburg: Alibri, S. 266-283, hier S. 273.

[3] Vgl. Kalb, Christof/Rosenstrauch, Hazel (1999): Public Understanding of Science, S. 5.

[4] Vgl. Frizzoni, Brigitte (2004): Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film. In: Junge, Torsten/Ohlhoff, Dörthe (Hrsg.): Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader. Aschaffenburg: Alibri, S. 23-37, hier S. 25-37.

[5] Vgl. Marsilius, Hans Jörg (1999): Frankenstein – eine kommentierte Filmographie. In: Drux, Rudolf (Hrsg.): Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 222-237, hier S. 222.

[6] Vgl. Lederer, Susan E. (2002): Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature. An Exhibition by the National Library of Medicine. London u.a.: Rutgers University Press, S. 3.

[7] Vgl. Glaser, Horst Albert (1998): Prometheus als Erfinder des Menschen. In: van Dülmen, Richard (Hrsg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien u.a.: Böhlau, S. 25-37, hier S. 26.

[8] Vgl. Weber, Ingeborg (1994): „Doch einem anderen mag es gelingen“. Unvergesslicher, unverbesserlicher Frankenstein. In: Blaicher, Günther (Hrsg.): Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung. Essen: Die Blaue Eule, S. 12-24, hier S. 13.

[9] Haynes, Roslynn D. (1994): *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*. London u.a.: Johns Hopkins Univ. Press, S. 95.

[10] Vgl. ebenda, S. 10-17.

[11] Vgl. Drux, Rudolf (1999): *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, S. 26-47, hier S. 28-30.

[12] Vgl. Jütte, Robert (1998): *Die Entdeckung des „inneren“ Menschen 1500 – 1800*. In: van Dülmen, Richard (Hrsg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*. Wien u.a.: Böhlau, S. 241-258, hier S. 251f.

[13] Tabbert, Thomas T. (2006): *Frankensteins Schöpfung. Künstliche Menschen im Romanwerk Mary Shelleys*. Hamburg: Artislife Press, S. 15.

[14] Vgl. Drux, Rudolf (1999): *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*, S. 43f.

[15] Vgl. Mellor, Anne K. (1988): *Mary Shelley. Her Life, her Fiction, her Monsters*. New York u.a.: Routledge, S. 111.

[16] Vgl. Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 294.

[17] Vgl. Lederer, Susan E. (2002): *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 1.

[18] Junge, Torsten/Ohlhoff, Dörthe (2004): *In den Steinbrüchen von Dr. Moreau. Eine Einleitung*. In: dies. (Hrsg.): *Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader*. Aschaffenburg: Alibri, S. 7-22, hier S. 16.

[19] Vgl. Glut, Donald F. (1973): *The Frankenstein Legend. A Tribute to Mary Shelley and Boris Karloff*. Metuchen: Scarecrow Press, S. 58-60.

[20] Radkau, Joachim (1998): Natur und Technik – eine dialektische Beziehung? In: van Dülmen, Richard (Hrsg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien u.a.: Böhlau, S. 389-408, hier S. 398.

[21] Vgl. Junge, Torsten/Ohlhoff, Dörthe (2004): In den Steinbrüchen von Dr. Moreau, S. 9f. Die Frankenstein-Reihe von Universal wurde im Übrigen bereits 1935 mit „Bride of Frankenstein“ fortgesetzt. Dem folgten „Son of Frankenstein“ (USA 1939), „The Ghost of Frankenstein“ (USA 1942), „Frankenstein meets the Wolf Man“ (USA 1943), „House of Frankenstein“ (USA 1944) und schließlich „Abbott and Costello meet Frankenstein“ (USA 1948). Vgl. Marsilius, Hans Jörg (1999): Frankenstein – eine kommentierte Filmographie, S. 224-227.

[22] Vgl. Marriott, James/Newman, Kim (Hrsg.) (2007): Horror. Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie. Wien: Tosa, S. 39.

[23] Vgl. Skal, David J. (1993): The Monster Show. A cultural History of Horror. New York u.a.: Faber and Faber, S. 130-135.

[24] Seeßlen, Georg (2000): Traumreplikanten des Kinos. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder. In: Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang/Jatho, Gabriele (Hrsg.): Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper. Berlin: Jovis, S. 13-42, hier S. 30.

[25] Marsilius, Hans Jörg (1999): Frankenstein – eine kommentierte Filmographie, S. 228f.

[26] Vgl. Junge, Torsten/Ohlhoff, Dörthe (2004): In den Steinbrüchen von Dr. Moreau, S. 13.

[27] Vgl. Skal, David J. (1998): Screams of Reason. Mad Science and modern Culture. New York u.a.: Norton, S. 243-245.

[28] Vgl. Bald, Detlef (1999): Hiroshima, 6. August 1945. Die nukleare Bedrohung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 30.

[29] Ebenda, S. 24.

[30] Hörl, Erich/Hager, Michael (2008): Überlegungen zur kybernetischen Transformation des Humanen. In: dies. (Hrsg.): Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-37, hier S. 11.

[31] Vgl. Bergmann, Anna (2000): Chimärenzeugungen. Prinzipien des Zerstückelns und Neuzusammensetzens in der Transplantationsmedizin. In: Wolf, Maria (Hrsg.): Optimierung und Zerstörung. Intertheoretische Analysen zum menschlich Lebendigen. Innsbruck: Studia Universitätsverlag, S. 135-159, hier S. 144f.

[32] Vgl. Bergmann, Anna (2004): Der entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod. Berlin: Aufbau Verlag, S. 277f.

[33] Die fünf Frankenstein-Filme der Hammer-Reihe, die in diesem Artikel Erwähnung finden, sind alle unter der Regie des Briten Terence Fisher entstanden. Nach dem Erfolg von „The Curse of Frankenstein“ konzentrierte sich Fisher ab dem Ende der 1950er Jahre beinahe ausschließlich auf die klassischen Monster des Horrorfilms, was ihm den Ruf des „Master of the Macabre“ einbrachte. Vgl. Oetjen, Almut (1996): Hammer-Horror. Galerie des Grauens. Meitingen: Corian Verlag, S. 156.

[34] Vgl. Picart, Caroline Joan S. (2002): The Cinematic Births of Frankenstein. Universal, Hammer, and beyond. Westport: Praeger Publishers, S. 101f.

[35] Vgl. Oetjen, Almut (1996): Hammer-Horror, S. 36.

[36] Vgl. Meikle, Denis (1996): A History of Horrors. The Rise and Fall of the House of Hammer. Lanham u.a.: Scarecrow Press, S. 47f.

[37] Ebenda, S. 43.

[38] Vgl. Newman, Kim (Hrsg.) (1996): The BFI Companion to Horror. London: Cassell, S. 85.

[39] Vgl. Kettner, Matthias (1995): „Frankenstein“. Über das Unheimliche im Lauf der Zeit. In: Cremerius, Johannes/Fischer, Gottfried/Gutjahr, Ortrud/Mausner, Wolfram/Pietzcker, Carl (Hrsg.): Psychoanalyse und die

Geschichtlichkeit von Texten. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 259-283, hier S. 282.

[40] Vgl. Rigby, Jonathan (2000): *English Gothic. A Century of Horror Cinema*. London: Reynolds & Hearn, S. 53.

[41] „Die Anatomie des Dr. Tulp“ aus dem Jahr 1632 zeigt die Sezierung eines Hingerichteten umringt von Gelehrten der Anatomie. Vgl. dazu auch Simon Schama, *Rembrandts Augen*, Berlin 2000, S. 342-353.

[42] Vgl. Rigby, Jonathan (2000): *English Gothic*, S. 155.

[43] Vgl. Pirie, David (1973): *A Heritage of Horror. The English Gothic Cinema 1946-1972*. London: Fraser, S. 76.

[44] Vgl. Hutchings, Peter (2001): *Terence Fisher*. Manchester: Manchester Univ. Press, S. 145-147.

[45] Vgl. Picart, Caroline Joan S. (2002): *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 134f.

[46] Vgl. Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors*, S. 286.

[47] Vgl. Pirie, David (1973): *A Heritage of Horror*, S. 76.

[48] Vgl. Picart, Caroline Joan S. (2002): *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 153.

[49] Vgl. Groß, Dominik/Winckelmann, Hans Joachim (Hrsg.) (2008): *Medizin im 20. Jahrhundert. Fortschritte und Grenzen der Heilkunst seit 1900*. München: Reed Business Information, S. 153f.

[50] Vgl. Beck-Gernsheim, Elisabeth (1998): *Körperindustrie und Gentechnologie*. In: van Dülmen, Richard (Hrsg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*. Wien u.a.: Böhlau, S. 579-594, hier S. 583.

[51] Vgl. Tesarik, Andreas (2001): *Die Erschaffung der Kreatur. Ein filmanalytischer Vergleich der Geburtsszenen aus den Frankenstein-Verfilmungen von James Whale (1931) und Kenneth Branagh (1994)*. Wien: phil. Diplomarbeit, S. 102f.

[52] Vgl. Seeßlen, Georg (1999): Mad Scientist. Repräsentation des Wissenschaftlers im Film. In: Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen, Heft 3, S. 44-48, hier S. 48.

Filmverzeichnis

The Curse of Frankenstein. Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1957.

Frankenstein. Regie: J. Searle Dawley, Drehbuch: J. Searle Dawley, Produktion: Edison Manufacturing Company, USA 1910.

Frankenstein. Regie: James Whale, Drehbuch: Francis Edward Faragoh u. Garrett Fort, Produktion: Universal Pictures, USA 1931.

Frankenstein. Regie: Marcus Nispel, Drehbuch: John Shiban, Produktion: Flame TV, USA 2004.

Frankenstein 1970, Regie: Howard W. Koch, Drehbuch: Richard Landau u. George W. Yates, Produktion: Allied Artists Pictures, USA 1958.

Frankenstein and the Monster from Hell. Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1974.

Frankenstein created Woman. Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1967.

Frankenstein must be destroyed. Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Bert Batt, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1969.

Mary Shelley's Frankenstein. Regie: Kenneth Branagh, Drehbuch: Steph Lady u. Frank Darabont, Produktion: TriStar Pictures, GB/USA 1994.

The Revenge of Frankenstein. Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1958.