

Re-making the Monster

Das Re-writing des frankensteinischen Doppelgängers in Alasdair Gray's *Poor Things*

Leo Auer

Abstract

Poor Things (1992) von Alasdair Gray ist ein Re-writing von Mary Shelleys *Frankenstein*, in dem der Wissenschaftler Godwin Baxter einer toten Frau das Gehirn ihrer ungeborenen Tochter einpflanzt, um sich so die perfekte Gefährtin zu schaffen. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie *Poor Things* das Doppelgängermotiv aus *Frankenstein* neu interpretiert. Psychoanalytisch gedeutet lässt sich Bella als Doppelgängerin von Godwin sehen, als seine unterdrückte Sexualität und sein Todesengel. Als Doppelgängerin ihrer toten Mutter ist sie deren unheimliche Wiederkehr aus dem Verdrängten. Innerhalb der Diegese ist Bella ein diskursives Konstrukt ihres Ehemanns Archibald McCandless, der die Geschichte ihrer fantastischen Entstehung und Bildungsreise durch Europa in Romanform festhält. In der Rahmenhandlung ist sie wiederum ein Konstrukt des fiktionalisierten Autors Alasdair Gray, der wiederum Archibald McCandless' Werk kommentiert und veröffentlicht. Schließlich ist Bella auch noch die Doppelgängerin von Archibalds Ehefrau Victoria, die möglicherweise die Vorlage für Bella war und die Geschehnisse des Romans abstreitet. Die Frage nach Bellas/Victorias wahrer Identität wird zu einer Kritik an der patriarchalen Konstruktion der monströsen weiblichen Doppelgängerin. Letztendlich bleibt die Frage nach der Wahrheit unaufgeklärt, aber die Doppelgängerbeziehung zwischen Kreatur und Schöpfer wird über die Diegesen hinaus meta- und transfiktional ausgeweitet. Das Re-writing wird zu einem Doppelgänger seiner Vorlage.

Keywords: Frankenstein, *Poor Things*, Alasdair Gray, Re-writing, Doppelgängermotiv

Empfohlene Zitierweise: Auer, Leo (2026). Re-making the Monster. Das Re-writing des frankensteinischen Doppelgängers in Alasdair Gray's *Poor Things*. UR: Das Journal, 7(1), S. 109-121. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20230102/ur.202607010>.

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Einleitung

Als Re-writing von *Frankenstein* (1818) ist *Poor Things* (1992) nicht sehr subtil. Der Roman des schottischen Autors Alasdair Gray nimmt unter anderem im Klappentext direkt auf die Vorlage Bezug: „Nothing here would surprise Mary Shelley [...]“ (Gray). Die Figuren, ihre Beziehungen zueinander und ganze Handlungselemente sind eindeutig von Shelley inspiriert. Der Plot dreht sich um einen zurückgezogenen schottischen Wissenschaftler, Godwin Baxter, der aus der Leiche einer Frau und dem Gehirn ihrer ungeborenen Tochter eine neue Person schafft, die er Bella nennt. Allerdings präsentiert Gray die Geschichte nicht unmediiert: Der Herausgeber des Romans heißt ebenfalls Alasdair Gray und schreibt als fiktionalisierte Version des Autors im Vorwort, er habe den Roman von einem Museumsmitarbeiter in Glasgow erhalten, der ihn wiederum auf der Straße in einem Karton aussortierter Dokumente gefunden habe. Der Roman trage den Titel „Episodes from the Early Life of a Scottish Public Health Officer“ und sei von Archibald McCandless M.D. im Jahr 1909 verfasst worden. Der fiktionale Herausgeber Gray selbst habe den Roman lediglich in *Poor Things* umbenannt, leicht lektoriert, mit einem Anhang versehen und zusammen mit einem Brief der Frau des Autors, Victoria McCandless, veröffentlicht. Diese bestreitet die von ihrem Mann beschriebenen Ereignisse; laut ihm sei sie nämlich jene von Godwin Baxter erschaffene Kreatur (VI-XI).

Der reale Autor Gray stellt mit seiner postmodernen Verschachtelung der Geschichten die Frage nach Bellas und Victorias Identität, ohne dabei eine befriedigende Antwort zu geben. In ihrem Artikel nennt Lynne Diamond-Nigh *Poor Things* „a satire of [...] our continual vain quest for the attainment of truth“ (178). Andere Rezensent*innen nennen es ein Pastiche oder eine Parodie auf verschiedene Genres (Jones und Foote 70). Dass also Gray sein Quellmaterial nicht unkritisch und ohne Humor aufnimmt, wird offensichtlich; er schafft mit *Poor Things* absichtlich ein unstimmiges Werk mit mehreren monströsen Figuren, denn es wird impliziert, dass auch Godwin Baxter selbst eine künstlich erschaffene Kreatur ist (Fiorato 284).

Godwin Baxter als Schöpfer und Bella als Kreatur fallen auf den ersten Blick klar in die Rollen des Victor Franksteins und seiner Kreatur, deren antagonistische und doch enge Beziehung in der Forschung oft mit dem Doppelgängermotiv beschrieben wird. Nach und nach ergeben sich aber mehr Dynamiken zwischen anderen Figuren, die einander über die Grenzen der Binnenhandlungen hinaus verdoppeln. Inwiefern die Figur Bella als Doppelgängerin von anderen Figuren gelten kann und auf welche Art dies umgesetzt wird, ist Thema dieses Artikels. Dabei wird die traditionelle psychoanalytische Definition mit der postmodernen Dekonstruktion des Doppelgängers verbunden, um den Themen und Methoden beider Romane gerecht zu werden. These ist, dass *Poor Things* als Re-writing selbst eine Doppelgängerbeziehung zu seinem Vorgänger *Frankenstein* unterhält und das thematisiert, um geschlechtsspezifische Machtverhältnisse und das Wesen der Fiktion selbst anzusprechen. *Poor Things* fragt, wie die Geschichte Franksteins wohl gelaufen wäre, wenn Victor seiner Kreatur nicht schon beim ersten Anblick jegliche Liebe verweigert hätte, und parallelisiert die Erschaffung einer Kreatur mit dem literarischen Schaffen.

Das romantische Doppelgängermotiv aus psychoanalytischer Sicht

Wie kann nun also die Beziehung von Schöpfer und Kreatur in *Poor Things* mit der in *Frankenstein* verglichen werden? Der Antagonismus zwischen Victor und seinem Monster ist das Thema vieler Analysen des kanonischen Schauerromans und wird oft als Merkmal des Doppelgängermotivs verstanden. Der Begriff des Doppelgängers wurde vom deutschen Romantiker Jean Paul geprägt und hat seitdem in den Geisteswissenschaften weite Verwendung gefunden (Fonseca 188), besonders in der Psychologie und Psychoanalyse. Der früheste Forschungstext in diese Richtung ist „Der Doppelgänger“ (1914) von Otto Rank, der, ausgehend von einem Korpus kanonischer europäischer Literatur, einige typische Merkmale eines Doppelgängers aufstellt, die teilweise auch auf Victor Frankenstein und seine Kreatur zutreffen (obwohl dieser Roman hier noch unerwähnt bleibt):

[...] immer auch tritt dieser Doppelgänger seinem Vorbild hindernd in den Weg und in der Regel kommt es beim Verhältnis zum Weib zur Katastrophe, die meist in Selbstmord — auf dem Umweg des dem lästigen Verfolger zgedachten Todes — endet. (Rank 135f.)

Rank bezieht sich auf damalige ethnologische Untersuchungen, die herausfanden, dass Schatten und Spiegelbilder im Volksglauben zuerst die Bedeutung eines unsterblichen Schutzgeistes hatten, aber später eine Todesbedeutung annahmen (152). Es fällt auch seine stark autobiographische Lesart auf, in der er die Autoren der jeweiligen Werke mit ihren Protagonisten gleichsetzt (136). Die Männlichkeit des Doppelgängers wird hier einfach angenommen.

Schon Rank identifiziert das, was die spätere Forschungsliteratur als eine Haupteigenschaft des Doppelgängermotivs auffasst, nämlich die nach außen projizierte innere Spaltung des Ich. Je nach theoretischer Auffassung kann der Doppelgänger seinem Vorgänger ähnlich sehen und charakterlich sein komplettes Gegenteil sein, und er kann die unterdrückten Wünsche oder die Schuldgefühle repräsentieren, die aus dem Nichterreichen des Ichideals hervorgehen (Fonseca 188f, Rank 178). Jedenfalls ist der Doppelgänger eine zumindest teilweise eigenständige Figur, die für Probleme im Leben ihres Vorgängers verantwortlich ist. In seinem einflussreichen Text „Das Unheimliche“ (1919) nimmt sich Freud des Themas anhand von E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“ an. Laut Freud greift das Ich auf eine kindliche Entwicklungsstufe zurück, in der es sich noch nicht als von der Außenwelt getrennt wahrnahm, um sich selbst zu verdoppeln und daher der Kastrationsangst zu entgehen. Durch die Wiederkehr des Bekannten in einer anderen Person will sich das Ich seiner Unsterblichkeit versichern. Weil aber das Bekannte im Unbekannten verdrängt wurde, bringt dessen Wiederholung ein ängstliches, unheimliches Gefühl hervor (Freud 314).

Wie schon der Bezug auf ein Ichideal nahelegt, geht es hier nicht nur um die Gefühle eines Einzelnen. Der oft von der Gesellschaft isolierte Protagonist von Doppelgängergeschichten (Fonseca 189) kann doch nicht unabhängig von ihr agieren. Ralf Haekel argumentiert, dass Franksteins Monster der Sündenbock einer philosophischen Ära ist, die langsam an dem Konzept der gottgegebenen Seele als lebensnotwendig zu zweifeln beginnt. Es ist das Resultat von Franksteins Auflehnung gegen die göttliche Natur der Menschen, und damit auch das Andere der Gesellschaft, das Tabu (Ramsey, 346; Haekel 255f.). Mit einem ähnlichen Bezug auf

zeitgenössische Denkweisen bezeichnet Fonseca den Doppelgänger als etwas inhärent Romantisch-Gotisches: „[D]oubling speaks to that part of humanity which neoclassicism and logic would have exiled from the consciousness“ (195). Auch Kalea Ramsey meint, dass die Kreatur die Dichotomie zwischen romantischer Gefühlsbetontheit und aufklärerischer Logik repräsentiert (344). Sie sagt, die physische Fragmentierung der Kreatur spiegelt Victor's psychische wider, nämlich seine Abneigung gegen menschlichen Kontakt und gegen seine eigene menschliche Natur (346).

Victor Frankenstein beschreibt seine Kreatur als abnormale Mischung aus schön und hässlich, lebendig und tot, und wird aus seinem wissenschaftlichen Traum herausgerissen, sobald er das erste Zeichen von Leben in ihr erkennt (Haekel 250f.) – und damit seinen eigenen Tabubruch. Ramsey sagt dazu:

The moment Victor succeeds scientifically is the very moment he fails morally. He becomes his own monster. [...] he experiences his moral conscience as an external force which is pursuing him as prey, as an object of admonishment and eventually punishment. (351)

Sein Beitrag zur Zukunft der Menschheit, sein Schlüssel zur Unsterblichkeit wird in einer Inversion seines ursprünglichen Zwecks zum Bringer des Todes. Die Unheimlichkeit des Monsters liegt in genau dieser Verkehrung, es hält dem Erschaffer sozusagen einen Spiegel vor, indem es das Verdrängte offensichtlich macht. Durch die Auslöschung von Victor's Ehefrau, Familie und schließlich Victor und sich selbst verhindert das Monster letztlich jede Form der Verdopplung oder Fortpflanzung, wie im psychoanalytischen Doppelgängermotiv vorgeschrieben.

Die weibliche Doppelgängerin

Poor Things behält die tragische Ironie dieser Selbstzerstörung bei, zeigt sich allerdings mit einem stärkeren Fokus auf die Absurdität des Plots und seine Gesellschaftskritik. Der sich selbst isolierende, aber intelligente Medizinstudent Godwin Baxter wird von McCandless als „ogreish“ und „shy“ (Gray 12) beschrieben und ist bei ihrer beiden Mitstudierenden an der medizinischen Universität von Glasgow unbeliebt. Er kann Körper in einer Starre zwischen Leben und Tod festhalten und auch wiederbeleben, ein Talent, dass er schließlich nützt, um sich selbst die perfekte Lebensgefährtin zu schaffen. Bella ist zuerst „a *tabula rasa* of complete sexual maturity, and, literally, immoral“ (Hensher 33, kursiv im Original), wird aber durch seine Erziehung rasch zu einem selbstbewussten, eigenständigen Wesen.

Godwins Plan scheitert, als sie sich romantisch gegen ihn und für McCandless entscheidet, weil Godwin Baxter ihr zu „ordinary“ ist (Gray 51), was ihn in eine tiefe Depression stürzt. Der für Frauen abstoßende Godwin hat auf Bella seine sexuellen Wünsche projiziert, wird aber von ihr zurückgewiesen, gerade weil er sie so an seine abstoßende Erscheinung gewöhnt hat. Sie ist gleichzeitig die begehrte Frau und die Doppelgängerin, die eine Beziehung zu dieser verhindert, was sie von dem typischen männlichen Doppelgänger unterscheidet. Sie verhindert durch ihre sexuelle Abweisung die Fortpflanzung ihres Erschaffers, und trägt letztendlich zu seinem Tod bei, weil seine Trauer um ihre Zurückweisung seinen grotesken Körper unwiderruflich beschädigt hat (242). Sie ist die Bestätigung von Victor Frankenstein's Befürchtung, die er in Schottland kurz

vor der Fertigstellung der weiblichen Kreatur hat: „and she, who in all probability was to become a thinking and reasoning animal, might refuse to comply with a compact made before her creation“ (Shelley 170). Godwin nimmt hier sowohl die Rolle des Wissenschaftlers als auch des hässlichen Monsters ein, das sich eine Frau wünscht.

Im Gegensatz zu ihrem Schöpfer und Frankensteins Monster ist Bella wunderschön und beliebt beim anderen Geschlecht. Nachdem sie sich mit McCandless verlobt hat, bricht sie spontan mit dem Anwalt Duncan Wedderburn auf eine Tour durch Europa auf, von der sie Godwin Baxter und McCandless in Briefen berichtet, die etwa ein Drittel von McCandless' Roman darstellen. Wedderburn kehrt schließlich ohne sie nach Großbritannien zurück und in seinem eigenen Brief beschreibt er Bella als biblische Verführerin und ihren gesetzlichen Vertreter Godwin Baxter als Satan selbst (Gray 94). Hier wird klar, dass die weibliche Monstrosität ganz anders aufgebaut ist als die männliche: Bellas großer sexueller Appetit und ihre Schönheit sowie ihre Autonomie wären für einen Mann vielleicht normal, für eine Frau im Gegensatz zum viktorianischen Ideal aber erschreckend, grenzüberschreitend (Genca 72). Sie ist als Resultat ihrer Körperlichkeit und ihrer liberalen Erziehung ein wandelnder Tabubruch und damit das Inbild von Godwin Baxters unterdrückten Wünschen und Ängsten, gleichzeitig näher an seinem Ichideal und weiter entfernt von jenem der Gesellschaft. In dieser Hinsicht ähnelt sich Frankensteins Monster, dass von der Gesellschaft verstoßen wird, weil es ihren oberflächlichen Ansprüchen nicht genügt, sich aber ursprünglich als gutherzig zeigt und sich nach Zugehörigkeit sehnt. Auch Bella ist hilfsbereit und freundlich, wenn auch auf eine ehrliche, unmittelbare Art, die andere oft überrascht. Ihre Unkonventionalität ist allerdings auch ein Faktor in ihrer sexuellen Anziehungskraft, während das Monster ausschließlich Ablehnung erfährt.

Bella behält von dem typischen Doppelgängermotiv aus *Frankenstein* seine gesellschaftliche Tabuisierung bei, aber fügt eine sexuelle, anziehende Komponente hinzu, indem sie in sich die Rollen von Liebesobjekt und Antagonistin vereint. In der Forschung gelten weibliche Doppelgängerinnen von weiblichen Figuren als selten (Fonseca 196f.), solche von männlichen Figuren werden in den konsultierten wissenschaftlichen Texten nicht explizit erwähnt. Unter Bezugnahme auf *Frankenstein* und die psychoanalytische Deutung ist Bella jedoch ohne Zweifel eine weibliche Doppelgängerin eines männlichen Vorgängers. Ohne die Vorlage wäre vielleicht eine Deutung von Bella als Fem- oder Sexbot naheliegender, wie sie in anderen von Frankenstein inspirierten Werken wie *Ex Machina* oder *Blade Runner* existiert (Beal 74). In ihrem Text zu *Ex Machina* beschreibt Eleanor Beal Roboter als natürliche Weiterführung des *Frankenstein*-Mythos (70). Auch hier widersetzt sich die Kreatur ihrem väterlichen Schöpfer; diese Seite von weiblichen Kreaturen erinnert an Pandora, die von den Göttern geschaffen wurde, um Prometheus' Bruder Epimetheus zu verführen und dadurch das Schlechte unter den Menschen freizusetzen. Aber die Beziehung zwischen Bella und Godwin in *Poor Things* gleicht mehr dem Pygmalion-Mythos (Diamond-Nigh 180). Pygmalion erschafft hier die Statue einer Frau, die so schön ist, dass er die Götter bittet, sie zum Leben zu erwecken. Die zwei Seiten einer monströsen Frau, Schönheit und Sexualität, und deren Potential zur Subversivität und zum Antagonismus werden von diesen beiden Mythen gut illustriert. Diese beiden Faktoren machen den Unterschied zwischen der

hinterhältigen und verführerischen Bosheit, die Bella vorgeworfen wird, und der Monstrosität von Frankensteins Kreatur aus. Bella nimmt den Zweck ihrer Erschaffung aber nicht als Lebensschicksal hin, sondern versucht, ihren Status als Monster und designierte Doppelgängerin von Godwin Baxter zu transzendieren.

Selbstwerdung der Doppelgängerin

Poor Things ist nicht nur die Geschichte der Erschaffung einer Kreatur, sondern auch eine Art Bildungsroman (Diamond-Nigh 178). Analog gilt das für *Frankenstein*: Die innerste Binnenhandlung des Romans besteht aus der Geschichte des Monsters, die es selbst Victor Frankenstein erzählt: Nachdem es von ihm erschaffen und sofort verlassen wurde, versteckt es sich in einer Hütte in Deutschland und lernt dort das Lesen und Sprechen, indem es einer Familie bei ihrem täglichen Leben heimlich zuhört und zuschaut. Dabei liest es *Paradise Lost* (und *Die Leiden des jungen Werther* und Plutarchs Parallelbiographien, Shelley 127) und entwickelt darauf basierend ein Verständnis seiner eigenen Natur, seines Wunsches nach Nähe, aber auch seiner satanischen Kapazität für ein Aufbegehren gegen seinen Macher. Für die Leser*innen wirkt das Monster dadurch menschlicher und weniger furchterregend (Bleiler 351), es wird von einem Antagonisten zu einem tragischen Helden oder Anti-Helden, wie Victor selbst.

Auch Bella wird durch ihre Bildung vermenschlicht und entgeht einer einfachen Einteilung in ‚gute‘ oder ‚böse‘ Frau, ja sogar in Mensch oder Frau als getrennte Kategorien. In ihren Briefen an Godwin beschreibt sie ihre Reise mit Wedderburn durch Europa. Sie lernt dabei in Gesprächen mit ihren Mitreisenden über Sozialismus, Freiheit, Handel, Geschichte und das britische Imperium, und hält das alles in ihren Briefen fest (Gray 155-163). Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie die naive Einstellung eines Kindes, doch dann bringt sie ihr Reisebegleiter Harry Astley nach Alexandria, wo sie eine Gruppe armer Leute sieht, die öffentlich ausgepeitscht werden. In einer traumatischen Regression in eine frühere Entwicklungsphase, wie es McCandless beschreibt (151), meint Bella dort ihre eigene Tochter wiederzuerkennen, kann sie aber nicht retten. Es ist ein Moment des Erinnerns, oder auch des Erwachsenwerdens, bei dem sich Bella zum ersten Mal mit der furchtbaren Realität der Welt abfinden muss. Aber anstatt dem Zynismus zu verfallen wie Harry Astley, will sie die Welt zu einem besseren Ort machen. Sie beschließt: „I must be a Socialist“ (164), und später: „I will be a doctor“ (197). Sie nimmt sich damit der Aufgabe ihres Schöpfers und seiner Schuldgefühle an, selbst nicht mehr in der Welt vollbracht zu haben. Wie Godwin sagt: „I wanted to win your love far more than I cared for the scorched and broken victims of heavy industry“ (195). Sie repräsentiert nicht nur seine sexuelle Seite, sondern auch seine politischen Ansichten und seine soziale Verantwortung, die er wegen ihrer Existenz nie ausgelebt hat. Damit komplementiert sie ihn, gleicht seine Schwächen aus und wird sozusagen seine bessere Hälfte, seine Doppelgängerin. Gleichzeitig ist das nicht die einzige Beziehung, bei der Bella jemanden verdoppelt. Mit Freuds Theorie des Unheimlichen könnte man sagen, dass bei der Begegnung in Alexandria das Bekannte in Form des mütterlichen Instinkts von Bellas Körper wiederkehrt, dem sich Bellas Gehirn nicht bewusst ist (Freud 309). Psychoanalytisch gesehen wird Bella hier zur Doppelgängerin ihrer eigenen Mutter Victoria Blessington, der biologischen Schöpferin ihres

Gehirns und damit Bewusstseins; sie sieht ihr sogar, wie für Doppelgänger üblich, zum Verwechseln ähnlich, weil sie den gleichen Körper haben. Das führt schließlich am Höhepunkt von McCandless' Erzählung zu einer dramatischen Szene, bei der die Hochzeit von McCandless und Bella in Glasgow vom Ehemann von Victoria, General Blessington, unterbrochen wird.

Blessington behauptet, Bella sei immer noch seine psychisch kranke, „erotomanische“ Frau, über die er als Ehemann Verantwortung übernehmen müsse, und sie könne daher vor dem Gesetz keinen anderen heiraten (Fiorato 291). Bella, die bisher glaubte, sie sei eine junge Frau mit Amnesie, erfährt nun von Godwin Baxter eine Art Halbwahrheit: Sie sei eine wiederbelebte Victoria Blessington, die nach ihrem Suizid von ihm ins Leben zurückgeholt wurde. Es folgt eine philosophische Diskussion, in der die Figuren versuchen, die Identität von Bella/Victoria festzulegen. Diese wird in Sidia Fioratos „The Problem of Liminal Beings in Alasdair Gray's *Poor Things*“ im Detail analysiert. Bellas eigenständiger Personenstatus wird von Godwin Baxter durch die „psychological continuity“ (292) einer Person belegt, die von Tod und Amnesie unterbrochen wurde. Dabei nimmt Godwin effektiv eine Trennung von Hirn und Körper vor und behauptet, dass es ohne Gehirn und ohne Bewusstsein keine Person geben kann (292f.). Durch ihre Reisen, ihre Lektüre und nicht zuletzt Baxters Erziehung ist sie eine eigenständige Person mit einer eigenen „narrative identity“ (294) geworden. Außerdem ist sie seine Erbin und daher in den gesellschaftlichen Zyklus von Besitzverhältnissen integriert (288) und er gibt ihr eine soziale Rolle, über die sie mit anderen in Beziehung treten und ihr Selbstbewusstsein aufbauen kann. So Fiorato: „[M]an is ontologically relational [...] alterity preceeds the ‚I‘“ (289).

All das konnte und wollte Victor Frankenstein seiner Kreatur hingegen nicht möglich machen. Er hat Angst, dass er eine Parallelgesellschaft eröffnen würde, wenn er ein weibliches Wesen schafft, mit dem sich seine Kreatur fortpflanzen kann. Die Kreatur weiß, dass sie selbst nicht als Mensch gesehen wird, dass ein Mord an ihr legal nicht als Mord zählen würde (290). Dabei hat sie ein Bewusstsein und Erinnerungsvermögen, durch das sie sich selbst definieren kann, genau wie Bella. Es fehlt der Kreatur aber an einer gesellschaftlichen Rolle und daher wird ihre einzige Beziehung, jene zu Victor Frankenstein, die für ihr Wesen konstitutive. Victor spielt für das Monster die alleinige Rolle des Schöpfers, während Bella von Godwin und der von Gray so passend benannten Victoria abstammt, die beide prägend für sie sind. Dadurch, dass sie nicht nur Godwin verdoppelt, gewinnt ihre Figur an Tiefe und Dimension. In ihrer zweifachen Verdopplung wird Bella eine eigenständige Person und Frau, weil sie unterschiedliche Rollen in unterschiedlichen Kontexten einnehmen kann. Innerhalb der Binnenhandlung triumphiert Bella am Ende über General Blessington, darf McCandless heiraten und Medizin studieren und hat damit ihre neue Identität selbst bestimmt. Allerdings ist die Geschichte dort noch nicht zu Ende.

Die Identität der Doppelgängerin im Spiel der Diegesen

Die Identitätsdebatte wird allerdings vom Brief aus dem Jahr 1914, der McCandless' Roman am Ende beigefügt wird, auf eine Neues kompliziert. In ihm behauptet eine Frau, die sich Victoria McCandless M.D. nennt, dass ihr Ehemann große Teile der Geschichte erfunden oder falsch interpretiert hätte, inspiriert von Werken der Schauerliteratur wie jenen Mary Shelleys: „What

morbid Victorian fantasy has he NOT filched from?“ (Gray 272f.). Sie meint, er tat es am Ende seines Lebens aus Neid auf sie und Godwin Baxter, obwohl er sich der Realität wohl bewusst war. Victoria McCandless erzählt ihre eigene Version der Geschichte, in der sie, um aus ihrer Ehe mit General Blessington zu fliehen, bei Godwin Baxter untertaucht. Er gibt ihr den Decknamen Bella, bringt ihr die Wissenschaften und Politik näher und sie lernt ihn zu lieben und will ihn heiraten, was er aber zurückweist. Diese Version der Geschichte ist interessanterweise nicht fantastisch; Godwin Baxters Abnormalität wird auf Syphilis zurückgeführt, und Victorias Suizidversuch findet schlicht niemals statt. Sie heiratet McCandless nur, um bei Godwin bleiben zu können, bekommt mit ihm drei Söhne und arbeitet als eine der ersten weiblichen Ärztinnen, während sie politisch bei der Fabian Society aktiv ist. Sie adressiert den Brief an mögliche Enkel oder Urenkel, aber im eigentlich letzten Teil des Buches, „Notes Critical and Historical“ vom fiktionalen Herausgeber Alasdair Gray, erfahren wir, dass all ihre Kinder vor ihr starben. *Poor Things* will schlussendlich keine eindeutige Antwort auf die Frage nach Bella/Victorias Identität geben, denn der fiktionale Herausgeber Gray ist fest auf der Seite von Archibald McCandless und bringt, ebenfalls fiktionale, Beweise dafür (Genca 70). Er glaubt wie McCandless, Bella könne die Wahrheit über ihre Erschaffung nicht glauben und verdränge sie deshalb.

Die zeitgenössischen Rezeptionen von *Poor Things* schlagen sich weder auf die eine noch auf die andere Seite der Debatte. Vielmehr nehmen sie die Unaufgeklärtheit der Handlung als postmodernes Spiel des Autors auf, mit dem er auf die Themen seines Romans aufmerksam macht. Die wissenschaftliche Rezeption sieht das ähnlich. Diamond-Nigh schreibt: „[*Poor Things*] suggests the poverty of the real over the imaginary“ (178). Auch Genca meint: „[O]ne can never be sure what to do with Bella’s identity. Interestingly, we are more ready to believe in McCandless’ account, although it is full of fantastic and improbable references“ (72). Vielleicht sind gerade diese fantastischen Elemente das Überzeugende.

Wie können wir uns also die Unsicherheit über Bellas/Victorias Identität über die Binnenhandlung hinaus erklären? Man könnte behaupten, dass Victoria eine Entwicklung in Bella durchmacht, oder Bella in Victoria, also dass sie eine sich verändernde, dynamische Figur ist (Eder, Jannidis und Schneider 13). Allerdings ist diese Entwicklung keine graduelle, sondern eine plötzliche – Bellas und Victorias Leben wird durch den Tod der letzteren und Godwin Baxters Operation in zwei gespalten. Genauso findet im Text eine strikte Trennung zwischen Bella, Victoria Blessington und Victoria McCandless statt: In Archibald McCandless’ Erzählung kommt nur Bella vor, Victoria Blessington ist in der Handlung gar nicht präsent, und Victoria McCandless’ Brief ist strukturell vom Textkorpus getrennt. Es gibt keine Szene, in der zwei von ihnen zusammen vorkommen, ausgenommen von Bellas traumatischer Erfahrung in Alexandria. Als Victoria McCandless den Roman ihres Ehemannes liest, empfindet sie ein starkes Unwohlsein über seinen Umgang mit ihrer Lebensgeschichte. Ähnlich geht es den Leser*innen beim Lesen ihres Briefes, wenn sie plötzlich aus der Handlung gerissen und mit einer kontrastierenden Geschichte konfrontiert werden. Durch die mentale Modellbildung wie ästhetische Reflexion, auf Ebene der Figur wie der Leser*innen, findet hier eine unheimliche Wiederkehr des Bekannten statt, eine Entfremdung, die am besten durch das Doppelgängermotiv beschrieben werden kann. Dafür ist

die Unauflösbarkeit der Frage konstitutiv.

Zudem fällt die postmodern-metafiktionale Einstellung des Romans zu seinen Figuren auf. Denn diese führen interessanterweise etwas Ähnliches wie eine literaturwissenschaftliche Figurenanalyse durch, wenn sie über Bellas/Victorias Identität streiten. Jens Eder meint in seiner Monographie „Die Figur im Film“, dass eine Figur nie einfach als solche analysiert wird, sondern als Zusammenspiel ihrer Konstruktion, Kommunikationssituation und Rezeption (134). Bella ist eine eigene Person, wenn sie von den anderen Figuren als solche wahrgenommen wird, was wiederum die Leser*innen dazu bringt, sie als eigene Figur anzusehen. Bella als intradiegetisches „fiktives Wesen“ (136), als Person, wird von den anderen Figuren ähnlich mental modelliert wie von den Leser*innen, wenn Godwin Baxter die unterschiedliche narrative Identität und Psychologie von Victoria und Bella beschreibt:

Lady Victoria Blessington was a hysteric; so childishly dependent on a husband who found her unbearable that her doctor's visits were the happiest times of her week; so full of self-loathing that she gladly stupefied her mind with sedatives and yearned for her body to be surgically mutilated [...] [Bella] is sane, strong and cheerful, with a vigorously independent attitude to life [...] (Gray 221f.)

Fünf unabhängige Ärzte haben psychologische Atteste über Bella ausgestellt und sind zu dem Schluss gekommen: „Bella Baxter's most striking abnormality is her lack of it“ (223). Die Bella zugeschriebenen Charaktereigenschaften sind nicht dieselben wie jene Victorias. Es ist also schwierig, Bella und Victoria als die gleiche Figur zu bezeichnen; bereits ihre unterschiedlichen Namen geben darüber Aufschluss, dass sie semiotisch gesehen unterschiedliche Rollen annehmen können (Eder, Jannidis und Schneider 5). Die Doppelgängerin ist nicht in das Schicksal ihrer Vorgängerinnen gezwungen und unterscheidet sich sowohl von Victoria Blessington als auch von Victoria McCandless.

Gleichzeitig ist die Figur Bella erst durch ihre Beziehung zur Figur Victoria konstruiert und in den Köpfen der Leser*innen von Anfang an so gestaltet, weil die Frage nach ihrer Identität bereits im Vorwort aufgeworfen wird. Wenn man alle Bezüge auf Victoria aus dem Text entfernen würde, wäre die Rezeption der Leser*innen von Bella nicht mehr die gleiche. Durch eine Analyse des Textes wird die Notwendigkeit der Identitätsdebatte klar, nicht nur für die Figuren, sondern auch für die Leser*innen, wie die Existenz von Fioratos und Vardoulakis' (siehe unten) Analysen beweist. Das fiktive Wesen Bella und das im Text diskursiv erstellte künstlerische „Artefakt“ (Eder 137) Bella werden parallel zueinander infrage gestellt. Die intradiegetische Kreatur Bella und der Text des Romans sind hier beide Objekte der gleichen Analyse.

Das diskursive Re-making der Doppelgängerin

Zum Schluss verbindet Gray die Geschichte dieser einzelnen Figur thematisch mit der größeren Problematik der Abstammung seines Romans von Mary Shelleys *Frankenstein*: Victor Frankenstein wird im Fall von Bella/Viktoria zur Kreatur und später sogar wieder zur Autorin. Godwin Bysshe Baxter (Gray 57) ist nicht nur eine Anspielung auf Mary Shelleys Vater William Godwin, sondern auch ihren Ehemann Percy Bysshe Shelley. Der Autor verweist auf die Meta-Ebene, um die Abstammung seiner Figuren weiter zu komplizieren. Zumindest andeutungsweise findet hier eine

Art metafiktionale Verdopplung statt, bei der Godwin Baxter zwei reale Personen, nämlich den Ehemann bzw. Vater von Mary Shelley, reflektiert. McCandless' Rolle ist nicht die des Ehemannes; transfiktional spiegelt er den Erzähler der Rahmenhandlung von *Frankenstein*, Robert Walton, wider. Seine Fokalisierung definiert den Roman, er selbst ist aber hauptsächlich Zeuge von Godwins und Bellas Erlebnissen, was ihn zum Erzähler, nicht aber Protagonisten der Handlung macht. Man könnte aber auch sagen, dass der fiktionale Herausgeber Alasdair Gray am ehesten die Stellung von Robert Walton einnimmt, weil er die Geschichte als Herausgeberfiktion gefunden und veröffentlicht hat. Der reale Alasdair Gray hat in ihm außerdem einen metafiktionalen Doppelgänger. Zu guter Letzt ahmt Gray mit seinem Werk Mary Shelley nach, und nicht umsonst bezeichnet Shelley im Vorwort der Neuausgabe von 1831 ihren Roman als „hideous progeny“. Das literarische Werk ist die Kreatur der Autorin: Es ist unabhängig von ihr, und kann doch ohne sie nicht existieren. Die Beziehung zwischen Kreatur und Schöpfer bleibt vielschichtig, denn was wäre *Frankenstein* ohne Mary Shelley, und was wäre *Poor Things* ohne *Frankenstein*?

Die inhärenten Machtverhältnisse dieser Beziehung analysiert Dimitris Vardoulakis in seiner Monographie *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*, unter anderem direkt auf *Poor Things* bezogen. Er sieht den Doppelgänger nicht als psychologisches Phänomen der Autor*innen oder Figuren, und nicht als eigene Figur, sondern als eine „effective presence“ (3), die sich nicht in der Ontologie, sondern dem Prozess der Konstruktion eines Textes spiegelt (8), nicht im Wer, sondern im Wie. Das Problem des Innerlichen und Äußerlichen, die Spaltung von Hirn und Körper ist für Vardoulakis konstitutiv und vergleichbar mit dem mechanischen Schachspieler, bei dem nie ganz klar ist, wer die Oberhand hat (165f.). Der Versuch, Bellas Identität festzulegen, scheitert, weil der Doppelgänger die Division selbst erschwert (166f.). Die Figur Bella als Kreatur oder Automat, und die Figur Bella als autonomes, freies Wesen sind nicht widersprüchlich, sondern bedingen die effektive Präsenz des Doppelgängers (176). Diese definiert auch Bellas Beziehung zu Godwin Baxter, selbst ein autonomer Automat (184). Vardoulakis schlägt damit auch einen Bogen zwischen der Schöpfer-Kreatur-Beziehung und der Doppelgängerbeziehung: Die gleichzeitige Abhängigkeit und Eigenständigkeit einer Kreatur von ihrem Schöpfer spiegelt die Ähnlichkeit eines Doppelgängers zu seinem Vorgänger wider, aber auch seine oft entgegengesetzten Handlungen, die ihn zum Antagonisten der Handlung machen.

Gerade also der gegenseitige Machtaustausch zwischen Schöpfer und Schöpfung ist geladen mit dem Doppelgängermotiv. Bella wird durch die Wahrnehmung ihrer männlichen Schöpfer zum Monster: „Her monstrous being is not an epistemologically or ontologically solid but a discursive construction perpetuated by the male gaze“ (Genca 69f.). Auf der Ebene der Leser*innen machen diese sich sozusagen mitschuldig, wenn sie Victoria McCandless' Perspektive zugunsten der männlichen abweisen. Für Debra Walker King stellt die falsche Repräsentation einer Frau in der kulturellen Produktion an sich schon eine Instanz des Doppelgängertums dar (viif) und ist aktiv destruktiv für reale Personen. Das ist es, was in *Poor Things* passiert, wenn Archibald McCandless seine Frau als naive, sexualisierte Kreatur eines männlichen Schöpfers darstellt und Victoria McCandless diese Außenwahrnehmung lesen muss. Sie sieht sich nicht selbst in dieser Zuschreibung, sondern identifiziert sich viel mehr mit ihrer Arbeit als Ärztin und Aktivistin, über

die man erst im Anhang mehr erfährt. Der fiktionale Herausgeber Gray schreibt darin, dass ihre Arbeit unbeachtet bleibt und Victorias einziges Buch über die Vorzüge einer körperlich liebevolleren Kindererziehung allgemein belächelt wird und bald in Vergessenheit gerät. Auch sie kann sich nicht verewigen, durch Kinder oder ihr Werk; sie ereilt damit das gleiche Schicksal wie ihr Erschaffer und wie Frankenstein und sein Monster, das nach dem Tod seines Schöpfers freiwillig auf das Eis hinausfährt, um zu sterben.

Fazit

Anhand dieser Analyse lässt sich sagen, dass nicht nur Bella und Godwin oder Bella und ihre Mutter Victoria Blessington in einer traditionell psychoanalytisch deutbaren Doppelgängerbeziehung zueinander stehen, denn die unheimliche Präsenz des Doppelgängers reicht über die Ebenen der Diegese hinaus. Ist Bella ein Monster der männlichen Vorstellungskraft von Archibald McCandless, wie Victoria McCandless behauptet, oder streitet Victoria ihre eigene Herkunft ab, wie der fiktionale Herausgeber Alasdair Gray behauptet? Wer ist die Erfindung, und wer ist der Erfinder? Oder anders gesagt: Wer ist Original und wer ist Doppelgänger*in? Die Frage nach der Identität einer Figur fällt zusammen mit der Frage danach, wer überhaupt die Autorität hat, über die Identität einer Figur entscheiden zu können. Sind es die Autor*innen oder die Leser*innen, die Figur selbst oder andere Figuren? Eine definitive Antwort darauf wäre nur halb so interessant wie die Frage selbst.

Im Spannungsfeld der meta- und transfiktionalen Figurenbeziehungen macht das Re-writing *Poor Things* seine eigene Abstammung anhand der verschiedenen Ebenen der Handlung und vor allem der Rolle der Figur Bella zum Thema. Das Doppelgängermotiv und die postmoderne Verdopplung über die Ebenen der Diegese hinaus sind die Methode, die Gray dafür verwendet. Er bedient sich des psychologisierten Doppelgängermotivs aus *Frankenstein*, um auf die Besonderheiten und Beziehungen der Figuren aufmerksam zu machen und die Frage nach dem Wesen einer Person, einer Figur und auch eines gesamten Werkes zu stellen. Der Doppelgänger lässt uns daran zweifeln, ob wir jemals unabhängig von unseren Vorgänger*innen agieren können.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Gray, Alasdair. *Poor Things: Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D.* Scottish Public Health Officer. London: Bloomsbury Publishing, 1992. Print.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin English Library, 2012 [1818]. Print.

Sekundärliteratur

Beal, Eleanor. „Frankensteinian Gods, Fembots, and the New Technological Frontier in Alex Garland’s *Ex_Machina*.“ *Transmedia Creatures: Frankenstein’s Afterlives*, herausgegeben von Francesca Saggini und Anna Enrichetta Soccio, Lewisburg: Bucknell University Press, 2019, S. 69-84. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.

- Bleiler, Richard. „The Monster.“ *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, herausgegeben von S. T. Joshi (Hg.), Westport: Greenwood Press, 2007, S. 341-373. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Diamond-Nigh, Lynne. „Gray’s Anatomy: When Words and Images Collide.“ *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 15, no. 2, 1995, S. 178-183. Web. Aufrufdatum 29. August 2025.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2014. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Eder, Jens, Fotis Jannidis und Ralf Schneider. „Characters in Fictional Worlds: An Introduction.“ *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, herausgegeben von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Hg.), Berlin: De Gruyter, 2010, S. 3-64. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Fiorato, Sidia. „The Problem of Liminal Beings in Alasdair Gray’s Poor Things.“ *Bioethics and Biolawthrough Literature*, herausgegeben von Daniela Carpi (Hg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, S. 283-297. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Fonseca, Tony. „The Doppelgänger.“ *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, herausgegeben von S. T. Joshi (Hg.), Westport: Greenwood Press, 2007, S. 187-213. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche.“ *Imago*, vol. 5/6, 1919, S. 297-324. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Genca, Papatya Alkin. „Making of a Monster: Rewritten Monstrosity in Alasdair Gray’s Poor Things.“ *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, herausgegeben von Manon Hedenborg-White and Bridget Sandhoff (Hg.), Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014, S. 69-75. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Haekel, Ralf. „‘The horror of my other self’: Die Figur des Anderen in Mary Shelleys Frankenstein und Robert Louis Stevensons The Strange Case of Dr Jekyll und Mr Hyde.“ *Fremde Figuren: Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*, herausgegeben von Alexandra Böhm und Monika Sproll (Hg.), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 247-262. Print.
- Hensher, Philip. „Making a Bad Wife.“ *The Spectator*, vol. 269, no. 8565, 1992, S. 32-33. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Jones Jr, Malcolm und Jennifer Foote. „A Victorian highland fling.“ *Newsweek*, vol. 121, no. 12, 1993, S. 70. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- King, Debra Walker. „Introduction: Body Fictions.“ *Body Politics and the Fictional Double*, herausgegeben von Debra Walker King (Hg.), Bloomington: Indiana University Press, 2000, S. vii-xiv. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Ramsey, Kalea. „Literary Archetypes Between Universal Myth and Historical Moment: Shelley’s Frankenstein.“ *Proceedings of the 12th International RAIS Conference on Social Sciences and Humanities*, herausgegeben von Nicoleta-Elena Heghes (Hg.), United States: Scientia Moralitas Research Institute, 2019, S. 343-351. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.
- Rank, Otto. „Der Doppelgänger.“ *Psychoanalytische Literaturinterpretation: Aufsätze aus „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften“ (1912-1937)*, herausgegeben von Jens Malte Fischer (Hg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 2010, S. 104-188. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.

Vardoulakis, Dimitris. *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press, 2010. Web. Aufrufdatum 29 August 2025.