

Hans Richard
Brittnacher

Die manipulierte Schöpfung



»Ich möchte nicht durch meine Arbeit unsterblich werden.
Ich möchte lieber dadurch unsterblich werden, dass ich nicht sterbe.
Ich möchte auch nicht in den Herzen meiner Landsleute weiterleben.
Ich möchte lieber in meinem Apartment weiterleben.«
Woody Allen

Wer sich, wie Woody Allen, Unsterblichkeit wünscht und in Literatur und Film nach Parabeln des ewigen Lebens sucht, muss sich belehren lassen, dass ein Leben ohne Tod sich nicht ungestraft wünschen lässt. Der Traum vom ewigen Leben hat nicht allein naturwissenschaftliche Hürden zu nehmen, sondern muss sich auch einer seit Jahrhunderten von der Literatur betriebenen Inkriminierung solcher Wünsche stellen. Wenn es Aufgabe des Projekts Moderne ist, den Menschen von der Herrschaft der Natur zu emanzipieren, versteht sich die Fantastik als das schlechte Gewissen dieses Projekts, das die moralischen Kosten nachrechnet. Positionen, die das moralische Urteil und das politische Handeln von Befürwortern und Gegnern der Gentechnologie bestimmen, sind nicht allzu weit entfernt von den ästhetischen Stellungnahmen, die Goethes *Zauberlehrling* oder Mary Shelleys *Frankenstein*, Huxleys *Brave New World* oder George Orwells *1984* ausgearbeitet haben.

Aus mehreren Gründen scheint die fantastische Literatur besonders geeignet, auf die Herausforderungen der wissenschaftlichen Entwicklung zu reagieren. Sie erzählt immer schon vom Spiel mit dem Ungefährten – sei es, dass sie mit spekulativem Mut und narrativem Aberwitz die Ergebnisse der wissenschaftlichen Entwicklung weiterfabuliert und so schon den Leser des 19. Jahrhunderts auf den Mond oder den Meeresboden brachte, sei es, dass sie, vor den verheerenden Folgen der sozialen Entwicklung warnend, den Finger hob oder dass sie, gewissermaßen von Berufs wegen, Zeichen an der Wand sah und den Untergang prophezeite.

Weil die Fantastik mit dem Schlimmsten rechnet, widmet sie sich mit grimmiger Hingabe und großer Lust auch am makabren Detail besonders gerne dem Scheitern wissenschaftlicher Versuche. Das Spiel mit der Angst, dem Schrecken, der Beklemmung und der Furcht bildet gewissermaßen die konstitutive Voraussetzung der Gattung Fantastik. Beim grässlichen Ergebnis misslungener Experimente, im Labor, auf Seziertischen und in Organbänken ist die fiktionale Wissenschaftsliteratur in ihrem Element.

Und sie besitzt Kompetenzen, um im Streit um die Zukunft Stellung zu beziehen. Eine Crux der Diskussion über Machbarkeiten und Zulässigkeiten medizinischer Verfahren ist eine kulturgeschichtlich gewachsene Vorstellung des Körpers, die im Schönheitskult und der Gesundheitsbegeisterung unseres Fun-Zeitalters nicht an ihr Ende gekommen ist – sie verlangt ein durchgestyltes Muskelrelief und harmonische Proportionen, Körper von besonderer Leistungsfähigkeit und Ansehnlichkeit, ohne Defekte und Defizite, während doch ein unvollkommener Körper mit Schwächen und Schönheitsfehlern eher der Standard der menschlichen Biologie ist.

Unsere Vorstellung eines natürlichen Körpers ist, ohne dass wir es bemerkt haben, längst von dem Leitbild eines von immer mehr Anabolika, plastischer Chirurgie und Doping zurechtgetrimmten, halb schon künstlichen Organismus bestimmt. Der Schönheitskult der Werbung, der Diätwahn der Lifestyle-Magazine, der Fitnessterror in unserem Alltag und die Umsatzgewinne der plastischen Chirurgie zeigen die enorme Verbreitung dieses neuen Körperbildes brutaler Vollkommenheit. Hatte in der fantastischen Literatur lange noch die Vorstellung künstlicher Frauen Konjunktur, die lebenden Modellen nachempfunden waren, so haben sich unter dem Eindruck der zunehmenden Verkünstlichung der Welt auch die Objekte männlicher Sehnsucht verändert. Das neue



Wenn es Aufgabe des Projekts Moderne ist, den Menschen von der Herrschaft der Natur zu emanzipieren, versteht sich die Fantastik als das schlechte Gewissen dieses Projekts, das die moralischen Kosten nachrechnet.

Schönheitsideal ist ein restlos digitalisiertes Geschöpf: Lara Croft, die offenbar stärkere sexuelle Fantasien hervorzurufen vermag als reale Frauen.

Es ist das besondere Verdienst der fantastischen Literatur, vielleicht ihr größtes, immer schon an die moribunde Verfassung des menschlichen Körpers erinnert zu haben. Gegen die Schönrederei einer Kultur, die Affekte veredelte und physische Leiden bagatellierte, hat sie der Erfahrung von Leid und Schmerz zum Ausdruck verholfen. Nicht der vollkommene Körper ist das entscheidende Repräsentationsmodell des Menschen, sondern der von Krankheit, von Tod und von Lust geplagte Körper, der blutet und Tränen vergießt. Jeder Versuch, die Kreatürlichkeit des Lebens zu leugnen, es zu verlängern, seinen Schmerzen und Defiziten durch künstliche Mittel wie Drogen oder Prothetik aufzuhelfen, wird in der Fantastik schmerzlich gebüßt. Hier, im Herzen des ästhetischen Fatalismus, können Schönheitsoperationen auf kein Verständnis hoffen. Wegen dieser konservativen Haltung, der alles Neue gründlich verhasst ist und die Eingriffe in die Ordnung der Schöpfung als unverzeihliche Frevel beschreibt, spielt die Fantastik in den Debatten um Risiken und Chancen von Gentechnologie, Organtransplantation oder Klonen zuverlässig die Rolle des *Advocatus Diaboli*.

Kein Kommentar zum Thema Menschenzucht und Klonen kommt an Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818) vorbei, der zu einem der einflussreichsten Populärmythen der beiden letzten Jahrhunderte wurde und nach wie vor die Stichworte zu nahezu jeder Debatte über künstliches Leben liefert. Der hochbegabte Naturwissenschaftler Viktor Frankenstein beschließt, einen künstlichen Menschen zu schaffen. Sein persönlicher Ehrgeiz, aber auch das philanthropische Bedürfnis, eine neue, vom natürlichen Verfall weit gehend verschonte künstliche Rasse zu schaffen, motivieren sein Handeln. Aus Leichenteilen setzt »der neue Prometheus«, wie ihn der Untertitel des Romans nennt, ein besonders großes, stattliches Exemplar zusammen und erweckt es in einer Gewitternacht zum Leben. Der Augenblick der Epiphanie wird für Frankenstein zugleich zum Moment der Neubesinnung: Das menscheitsbeglückende Unternehmen der Zeugung

künstlichen Lebens versündigt sich, das wird ihm nun schlagartig bewusst, an der Schöpfung – der von seinem Tun entsetzte Wissenschaftler verstößt sein Geschöpf. Allein gelassen und von allen Menschen gemieden, wandert es einsam durch die Welt, am Leben gehalten von der bohrenden Frage nach dem Sinn seiner Existenz und vom Hass auf seinen Erzeuger, der es verstieß. In einem letzten Zweikampf zwischen Schöpfer und Geschöpf stirbt Frankenstein im Polareis, das Geschöpf treibt auf einer Eisscholle ins Nichts davon.

In den ergreifenden Klagen des namenlosen Geschöpfes über seine Einsamkeit formuliert der Roman Kernfragen zum Wesen des Menschen und dem letzten Zweck seiner Existenz. Gerade dort gewinnt *Frankenstein* eine irritierende Qualität, wo er die bewusstseinsphilosophische Selbstverständlichkeit, mit der Menschen sich als Unikate und Herren der Schöpfung zu betrachten pflegen, nachhaltig dem Zweifel aussetzt. Leider jedoch ist die Fabel des Romans nicht auf der Höhe seiner Reflexion, denn sie exekutiert unverdrossen ein schon in der antiken Tragödie bewährtes Schema, wonach vermessenenes Handeln unnachsichtig zu bestrafen ist. Erkennbar wirkt in der Fabel Shelleys auch die traumatische Erinnerung an die Französische Revolution nach, deren Protagonisten versprochen hatten, alles zum Besseren wenden zu wollen, und deren philanthropische Absichten im Blut- und Schrecken untergegangen waren. In Shelleys Roman ist die Angst des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts vor einer Welt spürbar, in der sich die alten Sicherheiten aufgelöst haben, ohne dass neue Gewissheiten an ihre Stelle getreten wären. In der dunklen und chthonischen Gewalt dieses Geschöpfes ist eine Chiffre jener Angst zu erkennen, die am Horizont eines neuen Zeitalters drohte. Der weltanschauliche Fatalismus, der vor den Folgen eigenmächtigen Handelns warnt, wird nach dem Modell der »poetischen Gerechtigkeit« gezeichnet: Der Täter wird selbst zum Opfer seiner bösen Tat, Forscher wie Frankenstein sterben im Würgegriff der von ihnen gezeugten Kreaturen.

Die Provokation des Motivs vom künstlichen Menschen liegt jedoch nicht nur in der Gestalt des Wissenschaftlers, der sich an die Stelle Gottes setzt, sondern



auch im Angriff auf das geheiligte Modell der Familie, die Kernzelle sozialen Lebens. Mit den künstlichen Menschen betreten Lebewesen, die weder Vater noch Mutter haben und nicht in das Gesetz von Werden und Vergehen eingebunden sind, die Welt. Diese Konstruktion denunziert den vorgeblich philanthropischen Elan des Wissenschaftlers als Wahn eines narzisstischen Wesens, das sich über die gewachsenen Werte gemeinschaftlichen Lebens hinwegsetzt. Mary Shelleys Roman hat mit dem Zweifel an den Motiven des Protagonisten und mit seinem Ende unter den Händen der eigenen Kreatur eine normsetzende Parabel geliefert. So gut wie kein Text, der sich mit dem Thema künstlichen Lebens auseinandersetzt, kann sich dem suggestiven Mechanismus entziehen, zu guter Letzt den künstlichen Menschen gegen seinen Schöpfer antreten zu lassen.

Zu den bevorzugten Mechanismen, mit denen wissenschaftliche Entwicklungen literarisch diskreditiert werden, gehört die Denunziation der Wissenschaftler. Auch in dieser Hinsicht sollte *Frankenstein* vorbildlichen Charakter gewinnen: Mit diesem Roman wurde der besessene Wissenschaftler endgültig zu einer der populärsten Rollen im Figurenensemble der fantastischen Literatur und Kunst. Sie reicht über den sadistischen Vivisektor Dr. Moreau, den gehemmten Dr. Jekyll, die größenwahnsinnigen Doktoren Caligari und Mabuse bis hin zu den gewissenlosen Wissenschaftlern der Alien-Filme, die partout gefährliche außerirdische Organismen studieren wollen, auch wenn sie dabei das Leben tapferer Astronautinnen aufs Spiel setzen.

Hatten die Mad Scientists in ihrer literarischen Gestalt als Dr. Frankenstein oder Dr. Jekyll immerhin noch ein psychologisches Profil, das ihren wissenschaftlichen Eifer legitimierte oder sogar entschuldigte, so verkommen sie im Film meist zu Karikaturen, in denen die Klischees vom wahnsinnigen Genie, vom dämonischen Besessenen und vom zerstreuten Professor eine mitunter unfreiwillig komische Mixtur eingehen. Diese exzentrischen Gestalten bringen durch ihre Experimente die Menschheit an den Rand des Weltuntergangs. Sie schließen sich in ihrem Labor ein, erfinden Wirkstoffe, die harmlose Pflanzen in schreckliche Fleischfresser verwandeln und putzige Haustiere in rasende Bestien. Sie lassen Strahlen entweichen, die Spinnen vergrößern oder Menschen verkleinern, ihre Entdeckungen erhöhen die Temperatur auf der Erde, verändern den Neigungswinkel der Erdachse oder lassen sie geradewegs auf die Sonne zu-

driften. Kaum eine Katastrophe in der Welt des Films, die nicht wissenschaftlichem Übereifer anzulasten wäre. Auch der legendäre japanische Monsterfilm der fünfziger und sechziger Jahre verarbeitete die Traumatisierung der Nation – die amerikanischen Atomschläge auf Hiroshima und Nagasaki – durch die Denunziation einzelner Wissenschaftler: Ihr Übereifer und ihre Unachtsamkeit haben eine Strahlendosis freigesetzt, die bislang friedliche Reptilien auf Schlachtschiffgröße anwachsen lässt oder Urzeitbestien aus ihrem Schlaf erweckt, die dann durch Großstädte stapfen, Hochhäuser in Schutt und Asche legen, Telegrafmasten wie Streichhölzer knicken und Busse von Brücken werfen.

Bei der Figur des Mad Scientist handelt es sich um keinen Sonderfall der Populärkultur, sondern um ein durchaus konstitutives Element konformistischer Ideologie. Eine soziologische Untersuchung des amerikanischen Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964 zeigt, dass nahezu die Hälfte aller im Film vorkommenden Wissenschaftler als verrückt dargestellt wurden. Als wirkungsvoll erwies sich auch der Rückgriff auf rassistische Vorurteile, die jeweils grassierende Ängste ausbeuten: In Fritz Langs *Metropolis* ist der Konstrukteur der Androidin ein Jude mit dem sprechenden Namen Rotwang, die rassistischen Implikationen in Sax Rohmers Geschichten über den »gelben Teufel« Dr. Fu Manchu sind offensichtlich. Während des Zweiten Weltkrieges und in den ersten Jahren danach sprachen die verrückten Wissenschaftler mit einem schauerhaften teutonischen Akzent; Dr. Strangelove aus Stanley Kubricks berühmten Film *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* war als eine kaum verhüllte Karikatur auf den ehemaligen Naziwissenschaftler und Raketenforscher Wernher von Braun angelegt, und in der Hochphase des Kalten Krieges, insbesondere nach der Kuba-Krise, trugen die verrückten Wissenschaftler unvermeidlich russische Namen.

Wie jedes wirkungsvolle ästhetische Motiv verdankt auch das des Mad Scientist seine Überzeugungskraft einer eigentümlichen Ambivalenz. Einerseits eignet es sich dazu, einer verbreiteten Angst Ausdruck zu verleihen, sie also in gewisser Hinsicht wenn nicht zu bannen, so doch aus ihrer diffusen Gestalt zu lösen. Andererseits produzieren diese Motive eine ideologische Vernebelung ebendes Sachverhalts, den sie scheinbar aufklären wollen. Die eigentlichen Probleme der Genforschung, etwa die Interessenkonflikte von medizinisch-therapeutischen und wirt-



schaftlichen Interessen und deren sozialer Hintergrund, spielen keine Rolle mehr, wenn sich die Handlung auf einen Verrückten kapriziert, der in der Lage sein soll, die Menschheit an den Rand eines planetarischen Notstandes zu bringen. Die Verwendung des Motivs vom irren Wissenschaftler reduziert soziale Probleme zum pathologischen Einzelfall – die Opfer der gesellschaftlichen Entwicklung verwandeln sich unter dieser Perspektive in Opfer eines wahnsinnigen Genies.

Während die Heilung von genetisch bedingten Krankheiten endlich in greifbare Nähe rückt und praktische Philosophen und Ethiker kontrovers über Richtlinien der Forschung diskutieren, torkeln in der fantastischen Literatur immer noch ungeschlachte Gestalten durch die Kulissen und stoßen mit schwerer Zunge Verwünschungen gegen ihre Schöpfer aus. Nur selten lösen sich fantastische Romane und Filme von solchen Anachronismen und lassen sich von der wissenschaftlichen Entwicklung auch zu neuen Bildern des Schreckens stimulieren.

Zu den wenigen Beispielen gehört der wegen seines ungewöhnlichen optischen Designs hoch gerühmte Actionfilm *Matrix*. In ihm finden sich auch helllichtige Momentaufnahmen der biochemischen Entwicklung, in denen das allzu einfältige Spiel mit dem überstrapazierten Motiv des irren Wissenschaftlers neuen Ideen und Bildern weicht. In diesem Film haben die Roboter die Weltherrschaft übernommen und dem Menschen das demütigende Schicksal zugewiesen, im Tiefschlaf als Energielieferant für neuroaktive Simulationen zu dienen. Der Film schildert den Versuch einer Hand voll Rebellen, die Herrschaft der Matrix zu brechen. Zu den unverwundlichen Fabeln, die sich offenbar auch in einem futuristischen Szenario bewähren, gehört die Erzählung vom Erlöser, der kommen wird, die Welt aus dem Dunkel zu befreien. Alle Elemente der Passionsgeschichte sind in dem synkretistischen Film der Wachowski-Brüder zusammengestellt: der verheißene Messias der Widerstandsbewegung mit dem sprechenden Namen Neo, der sterben muss, um wieder aufzuerstehen; sein Apostel Morpheus, eine Art futuristischer Johannes der Täufer, der das Kommen des Messias prophezeit, ihn unterrichtet und tauft, ihm den Weg ebnet und einen Märtyrertod vorausstirbt. Auch ein Judas, der seinen Herrn verrät, damit das Heilsgeschehen in Gang kommen kann, darf nicht fehlen. Inspirierter als der Eklektizismus des Films sind die innovative Ikonografie und die visionäre Kraft einzelner Szenen. Für die zunehmende Bedeutungslosigkeit

des Menschen in einer restlos technisierten Lebenswelt hat der Film ein beeindruckendes Bild gefunden, das sich vom Umgang des Menschen mit seiner Umwelt hat inspirieren lassen: Wenn die Lebenskraft der Menschen verbraucht ist, werden sie in einem Säurebad aufgelöst und als Nährlösung intravenös an die Säuglinge in den menschlichen Legebatterien verfüttert.

Die Bilder des Schreckens haben sich geändert, auch innerhalb seiner Ikonen ist es offensichtlich zu einer Wachablösung gekommen. An die Stelle von Golems und Kreaturen wie Franksteins Geschöpf sind Cyborgs oder quecksilbrige Aliens getreten. Die Monster, Werwölfe und Vampire haben die Stafette des Schreckens an Mutanten und Replikanten weitergereicht – zumindest zeichnet sich in der populären Kultur ein Trend ab, in dem sich die Entwicklung vom organologischen Paradigma des Horrors mit Blut und Schleim hin zu technischer Präzision verschiebt. An die Stelle platzender Organismen tritt in der neuen aseptischen und chromglänzenden Kulisse einer futuristischen Welt ein eher technisch instrumentierter Alptraum aus Skalpellen, Kanülen, Petrischalen und poliertem Stahl. In dieser Welt leibferner Technik ist kein Platz für Eros und Dämonie: Wie in einem Panzer sind die Figuren aus *Matrix* in ihren Latexanzügen verschweißt; sie wirken wie einem Fetisch-Video entstieg, und doch ist ihnen nichts so fremd wie Sex. Das behagliche Gruseln, das die Gespenstergeschichten in ihrer idealtypischen Rezeption am Kaminfeuer hervorriefen, gehört wohl endgültig zur Archäologie literarischer Kommunikation.

Literatur

- H. R. Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main 1994
- M. Geier: Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft. Reinbek 1999
- M. Osterland: Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964. München 1970
- G. Seeßlen: Mad Scientist. Repräsentation des Wissenschaftlers im Film, in: GEGENWORTE 3, 1999, S. 44-48
- S. Sontag: Die Katastrophenphantasie (1965), in: dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main 1989
- K. W. Vowe: Weltherrschaft und Technik: Der verrückte Wissenschaftler als politischer Phänotyp des US-Films, in: *Literatur für Leser* 21/2, 1998, S. 121-134