

EVA HORN

Abwege der Forschung.
Zur literarischen Archäologie der wissenschaftlichen
Neugierde (Frankenstein, Faust, Moreau)

I.

Die Geburt des neuzeitlichen Willens zum Wissen begleitet ein tiefer Schatten. Von Anfang an muss sich, wie Hans Blumenberg gezeigt hat, die „theoretische Neugierde“ nicht nur gegen theologische Vorbehalte legitimieren, sondern sie ist begleitet von der Vorstellung, dass im Innersten des Licht bringenden Projekts wissenschaftlicher Welterschließung ein Dunkel lauert, das dieses Projekt in seinem Kern durchkreuzt.¹ Diese „Störanfälligkeit des theoretischen Antriebs“ (Blumenberg) lässt sich nicht auf einfache Motive, seien sie theologischer („Hybris“) oder säkularer Natur („Technikfolgen“) reduzieren; vielmehr verdeckt die Vielfalt allzu bekannter Störungen des wissenschaftlichen Erkenntniswillens die Ungreifbarkeit dieses Dunkels selbst, das dem Prozess der theoretischen Neugierde genau in dem Maße inhärent ist, wie es sich hier wirklich um einen *Prozess*, eine spezifische Historizität des menschlichen Willens zum Wissen handelt. Dieses Dunkel zeigt sich in Figuren der Zukünftigkeit dieses Wissens, der „zu keinem Ende mehr kommenden Frage, wie es weitergeht.“² Denn die Frage nach dem Weg oder dem ‚Ziel‘ der Neugierde entwirft Utopien einer durch Wissen und Wissenschaft erlösten Menschheit, aber auch und vor allem Bilder der Angst oder des Begehrens, Schreckensszenarien eines vorwitzigen und folgenschweren Drangs, alles zu durchschauen, auszuprobieren und zu enthüllen. Damit wird die neuzeitliche Neugierde selbstreflexiv und wendet sich auf ihren eigenen Impuls zurück, indem sie ihn zum Untersuchungsgegenstand macht – als enzyklopädisches Speicherungs- und Aneignungsprojekt im Hinblick auf ihre Vergangenheit, als Frage nach ihren Potentialen im Hinblick auf ihre Zukunft. Insofern wissenschaftliches Forschen zum paradigmatischen (aber zweifellos nicht einzigen) Ausdruck der theoretischen Neugierde geworden ist, ist diese Neugierde immer schon *science fiction*, die hypothetische, antizipierende Reflexion auf die künftigen Wege des Wissens. In ihrer selbstreflexiven Bewegung, die Blumenberg gerade als

¹ Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1999, darin: Teil III: „Der Prozeß der theoretischen Neugierde“, Kap. I: „Die Störanfälligkeit des theoretischen Antriebs“.

² Blumenberg (Anm. 1), 271.

Signatur des „Neuzeitlichen“ an der Neugierde sieht, muss sie so immer schon über das Gewusste und Gespeicherte hinausgehen, um nicht nur auf das noch nicht Gewusste und die Möglichkeitsbedingungen seiner Erforschung vorzugreifen (eine Reflexionsarbeit, die gemeinhin von der Philosophie erwartet und erledigt wird), sondern auch auf die *möglichen* Erscheinungs- oder ‚Gestaltungs‘formen neuen Wissens. Es ist genau dieser Punkt der Exploration, oder, wenn man so will, des Erträumens von möglichen Gestalten des Wissens, an dem die Selbstreflexion des Willens zum Wissen notwendig fiktiv werden muss. Sie erkundet ihre eigenen Wege in Form von Szenarien, Figuren und Narrativen; indem sie sich erfindet, was sie noch nicht weiß, aber wissen *könnte*, wird die theoretische Neugierde zur Literatur.

Nimmt man die Literatur der „Neuzeit“ (als Pendant der „neuzeitlichen“ Neugierde im Sinne Blumenbergs) als eine Fortsetzung des wissenschaftlichen Denkens mit anderen Mitteln ernst, dann tritt eine Figur in den Vordergrund, die im literarischen Kanon dieser Neuzeit zentral ist: die Gestalt des Forschers, insbesondere in seiner Spielart des exzessiven, von seinem Gegenstand besessenen Wissenschaftlers, dessen neuzeitliche Gründungsfigur zweifellos Dr. Faust ist. Diese Figur des Forschers wird zur Inkarnation der Neugierde, seine Projekte und sein Begehren zur Inszenierung eines epochenspezifischen Erkenntnisinteresses. Will man die Wege dieser Figur aber nicht einfach als Motivgeschichte aufreihen³, sondern die epistemologische Reflexion ernst nehmen, die an ihr ausgetragen wird, dann stellt sich die grundsätzliche Frage nach dem Sachgehalt des Literarischen im Hinblick auf das wissenschaftliche Wissen, oder, wenn man so will, den „Stand der Forschung“, den Literatur implizit voraussetzt und fiktional bearbeitet. Philipp Sarasin hat die Gestalt des *mad scientist* und ihre Konjunktur in der modernen Populärkultur in die Tradition einer Vereinfachung und Popularisierung von Wissenschaft gestellt. Die nicht vereinfacht darstellbare wissenschaftliche Theorie soll im populärwissenschaftlichen Text ersetzt werden durch – hier zitiert Sarasin Helmholtz – „die Anschauung der geistigen Tätigkeit des Naturforschers, von der Eigentümlichkeit seines wissenschaftlichen Verfahrens, von den Zielen, denen er zustrebt, von den neuen Aussichten, welche seine Arbeit für die großen Rätselfragen der menschlichen Existenz bietet.“⁴ Die Festlegung der Figur auf die

³ Das ist leider die Grundstruktur der relativ zahlreichen Studien zum Thema des *mad scientist*. Im Wesentlichen sind sie Sichtungen aller Texte und Filme, die den Wissenschaftler thematisieren. Vgl. etwa Roslynn D. Haynes, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore, London 1994. Etwas inspirierter bietet David J. Skal eine einleuchtende Typologie der populären Phantasmen an, die sich an den *mad scientist* knüpfen. David J. Skal, *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*, New York, London 1998.

⁴ Hermann v. Helmholtz, *Über das Streben nach Popularisierung der Wissenschaft. Vorrede zu der Übersetzung von Herrn Tyndall's „Fragments of Science“, Vorträge und Reden*, 2 Bde., Braunschweig 2002, II, 354 f., zitiert nach Philipp Sarasin, „Das obszöne Genießen der Wissenschaft. Über Populärwissenschaft und ‚mad scientists‘“, in: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt am Main 2003, 248.

Funktion der Popularisierung mag ihre notorische Präsenz seit der Romantik unterschätzen, aber grundsätzlich trifft Sarasin damit die spezifische Darstellungsleistung, die die literarische Figur erbringt: Der Forscher-Protagonist ist eine Figur der Anschaulichmachung von schlechterdings Unanschaulichem, nämlich einem Zustand neuzeitlicher Theoriebildung, die nicht mehr auf vorzeigbare Kuriosa und vorführbare Experiment-Knalleffekte zu bringen ist. Der literarische Forscher ist ein Anthropomorphismus, die menschliche Figuration eines nicht-anthropomorphen, nicht-evidenten modernen Wissens. Als solcher ist die Figur des Forschers „kanonisch“, wenn man unter Kanon nicht ein Kompendium von Texten, sondern einen Komplex kulturell wirkmächtiger „Artefakte“ im Dreieck von Literatur, Philosophie und Wissenschaft(sgeschichte) versteht.⁵ Wenn Literatur Wissen und Wissenschaft in Szene setzt, entwirft sie ihre eigene epistemologische Ordnung dieses Wissens mit „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ (Freud).⁶ Der literarische Wissenschaftler ist eine solche Figur der Rücksicht auf Darstellbarkeit: Sie bringt Wissen und noch nicht Gewusstes, Daten und Hypothesen in eine Struktur, die erzählbar ist, und in eine Figur, die schilderbar ist. Diese literarische Darstellung ist aber nicht als „Vereinfachung“ (oder auch „Verzerrung“) des wissenschaftlichen Diskurses zu verstehen, sondern als eigenständige Reflexionsfigur, die *anders* weiß und *anders* denkt.

II.

Es ist nun kein Zufall, sondern hat genau mit dieser spezifischen Darstellbarkeit von Wissen im Literarischen zu tun, dass die literarischen Figuren des Forschers im höchsten Maße schrille und zwielichtige Gestalten sind. Es scheint, als schließe sich hier – und nicht so sehr im wissenschaftlichen Diskurs selbst – die fundamentale Ambivalenz des Willens zum Wissen, seine ursprüngliche, man könnte sagen: biblische Verstrickung in Verbot und Versprechen gleichermaßen mit besonderer Prägnanz nieder. Literarische Figuren des Forschers, des Wissenschaftlers oder Experimentators in den Naturwissenschaften (interessanterweise aber nicht die des humanistischen Gelehrten, der Geschriebenes verwaltet) sind selten Helden und üben ihren Forscherdrang selten ungestraft aus. Wer die Geheimnisse der Natur ausforscht, wer sich in der Neugierde auf die Geheimnisse der Schöpfung verirrt und damit den Blick auf den Schöpfer aus den Augen verliert, ist sündig, diabolisch, glücklos oder wird, in den moderneren Varianten, vom schauderhaften Ergebnis seiner Experimente selbst gestraft. Zehrend vom Glamour des mythischen Vorläufers

⁵ Zu einer solchen kulturwissenschaftlichen Reformulierung des „Kanons“ vgl. programmatisch Anselm Haverkamp, „Evidenz. Performanz. Latenthaltung. Philologie im Lande des Literalsinns“, in: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004, 23.

⁶ Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, *Freud-Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. Alexander Mitscherlich, Frankfurt am Main 1982, II, 335-344.

Prometheus, der den neugierigen Vorgriff aufs Zukünftige in seinem Namen trägt, ist die seit der Romantik insistierendste Figur dieser Ambivalenz der *mad scientist*, ein Forscher, dessen Erkenntnisdrang ebenso wie seine Methoden von einem Exzess geprägt sind, der ihn nicht nur über die Grenzen seiner Disziplin und überhaupt aller wissenschaftlichen Diszipliniertheit hinausgehen lässt, sondern auch über die externen Grenzen, die dem Wissen gesetzt sind: moralische Bedenken, religiöse Verbote oder Mitleid mit den Versuchsobjekten. Es ist dieser Exzess, diese der wissenschaftlichen Neugierde inhärente Transgression, welche die Literatur vorzugsweise in den Blick nimmt. Dabei ist die Gestalt des von Inspiration und Zügellosigkeit gleichermaßen beseelten Wissenschaftlers nicht zufällig eine Gestalt jener Romantik, die die Erforschung der Natur immer schon als die Praxis einer besonderen Persönlichkeit, als Tätigkeit eines „Genies“ oder „Adepts“ verstand. Der *mad scientist* ist die böse, ins Extrem gesteigerte Form dieses ingeniösen romantischen Forschertums.⁷ Seitdem ist der Dokortitel, in seinem akademischen Kontext Ausdruck disziplinärer und methodischer Qualifikation und Zuverlässigkeit, im Reich der literarischen *science fiction* zum Ausweis moralischer und wissenschaftlicher Haltlosigkeit geworden. Der genialische Wissenschaftler der Romantik, wengleich ein Produkt der Universität, steht von Anfang an für die Überschreitung und Bedrohung akademischer Regeln und Standards.⁸ Die Männer, die sich der Naturforschung verschrieben haben (es sind ausschließlich Männer), sind besessene Experimentatoren, die die Perfektionierung oder Manipulation der Natur in einer explizit männlichen Weise verfolgen: so etwa Nathaniel Hawthornes rücksichtsloser Ehemann Aylmer, der in *The Birthmark* den winzigen Schönheitsfehler seiner Frau, ein kleines handförmiges Muttermal, durch eine Essenz zum Verschwinden bringen will und sie damit tötet.⁹ Auch andere Helden Hawthornes, wie Dr. Rappaccini, der seine Tochter in einem von giftigen Pflanzen bewachsenen Garten aufzieht, um sie selbst zu einem tödlich-giftigen Körper zu machen¹⁰, oder Balzacs Claes, der Reichtum und Familie opfert, um künstliche Diamanten als „absolute Materie“ herzustellen, verfolgen ein Projekt, das im Wesentlichen auf die Veränderung und Vervollkommnung von Körpern oder Stoffen zielt.¹¹ Eine etwas andere Tradition verkörpern E. T. A. Hoffmanns Dr. Spalanzani und der Alchimist und Optiker Coppola/Coppelius aus *Der Sandmann*, die sich zusammengetan haben, um

⁷ Zum Naturforscher als „Genie“ vgl. Simon Schaffer, „Genius in Romantic Natural Philosophy“, in: Andrew Cunningham, Nicholas Jardine (Hrsg.), *Romanticism and the Sciences*, Cambridge 1990, 82-98.

⁸ Vgl. Schaffer (Anm. 7), 84.

⁹ Nathaniel Hawthorne, *The Birthmark* (1843), *The centenary edition of Nathaniel Hawthorne*, 17 Bde., Ohio 1962-84, X, 1972.

¹⁰ Hawthorne, *Rappaccinis Daughter* (1844), (Anm. 9), VI, 1974.

¹¹ Honoré de Balzac, *La recherche de l'absolu* (1832), *La Comédie Humaine*, hrsg. Pierre-Georges Castex, Bd. X: *Études philosophiques*, Bibliothèque de la Pleiade, Paris 1979, 657-864.

künstliches Leben in Form der lebensechten Puppe Olympia herzustellen.¹² Das zentrale und folgenreichste Phantasma der romantischen Wissenschaftler aber verfolgt der unglückliche Viktor Frankenstein, der dem Geheimnis der künstlichen Erschaffung von Leben mit der Erschaffung seines berühmten Monsters auf der Spur ist. Gemeinsam ist allen diesen romantischen Formatierungen des Wissenschaftlers, dass seiner besessenen und rücksichtslosen Neugierde stets das Modell der Familie und der geschlechtlichen Liebe gegenüber gestellt wird: Wissenschaft gegen Fortpflanzung. Geopfert werden Gattinnen und Geschwister, bürgerliches Eheglück bei Hawthorne und Balzac, bei Hoffmann eine beschauliche Kindheit im Kreise der Familie, deren traumatisches Ende den Studenten Nathanael schließlich selbst an Heirat und Fortpflanzung hindern wird. Der schrillste Fall ist wiederum Frankenstein, dessen Monster erst der Bruder und schließlich die Braut zum Opfer fallen. Spätere, d. h. nachromantische Wissenschaftler-Gestalten lösen sich von diesem der Neugierde heilsam entgegengesetzten Familienmodell, um den Begriff und die Instanz einer ‚gesunden‘ Natur gänzlich verloren zu geben: Der Vivisekteur Dr. Moreau, auf den ich noch zu sprechen komme, wird Tiere zu trostlosen Halb-Menschen umoperieren, der versehrte Nazi-Wissenschaftler Dr. Strangelove wird sich voller Begeisterung zum Sprachrohr der atomaren Apokalypse machen und etliche Doktoren mit fliegenden Haaren und starrem Blick werden in populären Filmen und Romanen des 20. Jahrhunderts seltsame Insektenplagen züchten, Roboter oder Cyborgs bauen oder menscheitsvernichtende Waffen entwickeln. Nach der Romantik fällt in den fiktionalen Phantasien über den Wahnsinn der Wissenschaftler und der Wissenschaft das moralische und soziale Bollwerk weg – sei es die Familie, sei es der Sex, sei es das Überleben der Menschheit. Was bleibt, ist die endlos wiederholbare, aporetische Geschichte vom Schiefgehen des wissenschaftlichen Unternehmens.

Spätestens hier wird sichtbar, dass der *mad scientist* nicht so viel mit individuellem Wahnsinn oder einer persönlichen Entscheidung zur Bosheit zu tun hat als mit einer internen Verrücktheit des Wissens selbst. Er verkörpert eine Transgression im neuzeitlichen Wissen, jene sich in die Zukunft entwerfende Dynamik der Neugierde, deren Grundimpuls in der Überschreitung der internen und externen Grenzen des Gewussten und Wissbaren besteht. Der *mad scientist* ist die Inkarnation einer *madness in science* und das heißt eines epistemologischen Problems, das genau an der Stelle angesiedelt ist, an dem eine Disziplin oder ein Wissensgebiet seine eigene Grenze verortet. Er ist die Figur, die auf illegitime und monströse Weise diese Grenze berührt und durchbricht – und sie damit, in dieser fiktiven Auslotung, überhaupt erst thematisierbar und bezeichnerbar macht. ‚Grenze‘ bedeutet dabei zweierlei: einerseits die internen Standards von Wissenschaften, die disziplinäre Definition ihres Gegenstandsbereichs, ihrer Methoden und ihres jeweiligen historischen Wissensstands,

¹² E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* (1817), *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Frankfurt am Main 2004, VI.

andererseits aber auch jene externen Grenzen, die Religion, Moral oder auch Politik dem Willen zum Wissen setzen. Mit der Überschreitung dieser internen und externen Grenzen des Wissens aber berührt der *mad scientist* eine fundamentale Heterogenität modernen Wissens, das ja nicht in einer einheitlichen und regelmäßig wachsenden Menge von Daten und Theorien besteht, sondern, wie die jüngere Wissenschaftsgeschichte betont hat, in Sprüngen und Umwegen der Theorie erzeugt, aus Missverständnissen geboren und in institutionellen Konkurrenzkämpfen durchgesetzt wird. „Weit davon entfernt,“ schreibt Michel Serres,

eine geradlinige Abfolge stetigen Wissenserwerbs oder eine ebensolche Sequenz plötzlicher Einschnitte, Entdeckungen, Erfindungen oder Revolutionen zu zeichnen, die eine Vergangenheit plötzlich umwälzen und in Vergessenheit stürzen, eilt die Geschichte der Wissenschaften unbeständig durch ein vielfältiges und komplexes Netz von Wegen, Straßen, Bahnen, Spuren, die sich verflechten, verdichten, kreuzen, verknoten, überlagern und oft mehrfach verzweigen.¹³

Der Weg, den die neuzeitliche Neugierde im Modus der wissenschaftlichen Forschung nimmt, ist diskontinuierlich, verzweigt, gewunden, sprunghaft. Er ist, wie Anselm Haverkamp bemerkt hat, nicht mehr auf eine kohärente „Logik der Forschung“ zu bringen, sondern

trügerisch, rhetorisch im Sinne verdeckten Trugs, sofern sie [die Praxis der wissenschaftlicher Theoriebildung, EH] ausgegraben werden muss in einer Praxis des Nichtwissens, von dessen Holzwegen die nachplatonische Theorie des Wissens nichts oder nicht mehr viel wissen will.¹⁴

Den Weg der Neugierde und des Wissens aufzusuchen, heißt darum auch, ihn im Dickicht der Irr- und Abwege, der „Holzwege“ auszumachen, oder besser: ihn als Teil dieses Dickichts beschreiben zu können. Schon bei Thomas Kuhn ließ sich lernen, dass Daten, Methoden und Theorien bestimmten Rahmenparadigmen angehören, außerhalb derer sie keinen Sinn machen oder nicht als relevant wahrgenommen werden können.¹⁵ Das heißt auch, dass einander gleichzeitige Positionen theoretisch inkommensurabel sein können, weil sie vollkommen anderen Rahmenbedingungen angehören – aber auch, dass im gegebenen „Stand“ der Forschung epistemische Relikte aus ganz anderen Epochen und Paradigmen überdauern können.¹⁶ Was dabei sichtbar wird, ist, dass Wissen in unterschiedlichste Aggregatzustände zerfällt, sozusagen in Wissensgattungen, die darüber bestimmen, „wie“ eigentlich gewusst wird. So

¹³ Michel Serres, „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1994, 18.

¹⁴ Anselm Haverkamp, „Unordnung der Anordnung. Die Hybride der Licht/Schall-Konstellation“, in: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt am Main 2002, 109.

¹⁵ Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main 1976.

¹⁶ Beispielhaft entwickelt Bruno Latour diese „Heterogenese“ des Wissens in seiner Studie über Pasteur und Pouchet und die Theorie der *generatio spontanea*, in: „Pasteur und Pouchet: Die Heterogenese der Wissenschaftsgeschichte“, in: Serres (Anm. 13), 749-789.

hat etwa Michael Polanyi zwischen implizitem und formalisierbarem Wissen getrennt, auf einer ähnlichen Ebene liegt die Unterscheidung zwischen Spezialistenwissen einerseits, Populär-, Lebens- und Alltagswissen andererseits.¹⁷ Zentral aber für die literarische Reflexion auf Wissen und Wissbegierde ist der immense und schwer kartographierbare Bereich des *Arkanwissens*: sündiges Wissen, veraltetes oder visionäres Wissen, so genanntes alternatives Wissen und solches, das Traditionen entstammt, die explizit aus dem Kanon des disziplinären Wissens herausgefallen sind. Deshalb geht es den literarischen Phantasien vielleicht weniger um „Re-Emotionalisierung einer abgekühlten, klar gewordenen Neugier“, für die die phantastische Literatur das Genre *par excellence* darstellt,¹⁸ sondern um eine epistemologische Durchleuchtung gerade der Verwerfungen, nicht der Klarheiten neuzeitlichen Wissens. Es ist diese Heterogenität, das Labyrinth der Holzwege, und insbesondere der Bezug zwischen offizieller und arkaner, disziplinärer und nicht-disziplinärer Dimension, den Literatur in den Phantasien vom exzessiven Wissenschaftler auslotet. Indem sie seine Neugierde über die Grenzen des Erlaubten hinweg exploriert, ist sie ein Gedankenexperiment auf die Funktionsweisen dieser Grenzen und die Verfasstheit eines wissenschaftlichen Kanons, der genau in dieser Überschreitung überhaupt als solcher erst sichtbar wird.

III.

Diese intrinsische Zerklüftung modernen Wissens führt in traditionsbildender Deutlichkeit jener Text vor, dessen Titel zum Synonym für aberrante und monströse Forschung geworden ist: Mary Shelleys *Frankenstein* von 1818. Frankensteins berühmtes Monster, eine aus Leichenteilen und Tierkadavern zusammengesetzte Kreatur, steht für das, was Wissenschaft schlimmstenfalls hervorbringen kann: ein von seinem Erzeuger nicht mehr beherrschbares, grauenhaftes künstliches Leben, das an seiner Existenz ebenso leidet wie es das Leben anderer bedroht. Das Monster wurde so zur Verkörperung aller Motive moderner Wissenschaftskritik: der möglichen Monstrosität wissenschaftlicher Produkte, des drohenden Kontrollverlusts und schließlich – als ein sehr altes Motiv – jener Urform der Hybris, die im Willen zur Erzeugung künstlichen Lebens liegt. Der Roman ist die Geschichte dieser Motive, vordergründig lesbar als eine düstere Allegorie dessen, was man heutzutage gern „Technikfolgenabschätzung“ nennt, vor allem aber ist er – in der Form einer autobiographischen Erzählung des glücklosen Wissenschaftlers Frankenstein – die

¹⁷ Michael Polanyi, *Implizites Wissen* (1966), Frankfurt am Main 1984.

¹⁸ So verortet Renate Lachmann einen diffusen Komplex von „Geheimwissen“ – von den Gerüchten über die Freimaurer über die Kabbalah bis zur Alchimie – im Genre der europäischen Phantastik, Renate Lachmann, „Jenseits: Das Faszinosum des Geheimwissens – Brown, Hoffmann, Puschkin, Odоеvskij, Poe, Wilde, Wells, Bulgakow“, in: *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main 2002, 153-194.

Geschichte einer Neugierde und ihres fatalen Forschungsprojekts, in ihrer klarsten, geradezu gattungsbildenden romantischen Ausformung. Es ist eine Geschichte über den Impuls einer Neugierde, die sich über alle internen und externen Grenzen des Wissens und der Wissenschaft hinwegsetzt, eine Neugierde, die – wie Friedrich Nietzsche formulierte – „rücksichtslos“ ist und in gerade diesem Sinne modern.¹⁹ Diese Geschichte beginnt zunächst mit einer zufälligen Lektüre, eine Lektüre, die für den Kenntnisstand um 1800 einigermaßen erstaunlich ist: Bei einem Urlaub entdeckt der junge Victor Frankenstein einen Band des deutschen Alchimisten Heinrich Cornelius Agrippa, vermutlich dessen großes Kompendium zur *magia naturalis*, *De occulta philosophia libri tres* von 1531. Der Vater verwirft diese Lektüre sofort als „sad trash“, aber es ist diese Verwerfung ohne jede weitere Erklärung, die Victors Faszination für die alchimistischen Autoren weckt, „the fatal impulse that led to my ruin“, wie er später bekennt.²⁰ Es ist also von Anfang an veraltetes, widerlegtes Wissen, das als Heranwachsender seinen Forschergeist weckt – und Frankenstein ist sich darüber vollkommen im Klaren:

It may appear very strange, that a disciple of Albertus Magnus should arise in the eighteenth century [...]. I entered with the greatest diligence into the search of the philosopher's stone and the elixir of life.²¹

Die alchimistischen Autoren, sagt Frankenstein, „reigned the lords of my imagination“, bis sie durch die Faszinationskraft der Elektrizität und ein Studium der Naturphilosophie an der Universität von Ingolstadt in den Hintergrund gedrängt werden.²² An dieser Universität wird ihm die Grundregel disziplinären Wissens – hier des Kenntnisstands aufgeklärter Wissenschaft – von Anfang an eingebläut: „I little expected“, sagt ihm sein Professor, „in this enlightened and scientific age to find a disciple of Albertus Magnus and Paracelsus. My dear Sir, you must begin your studies entirely anew.“²³

Neues Wissen definiert sich also als die Bereinigung von altem, überholtem Wissen, um sich auf den Stand von 1800 zu bringen, muss noch einmal ganz von vorn angefangen werden. Frankenstein studiert denn auch brav die neuesten Theorien und Techniken in Medizin, Chemie und Biologie auf dem Stand der romantischen Naturphilosophie. Während aber für seine Ingolstädter Professoren eine einfache Opposition von „enlightenment“ und „scientific age“ zum „sad trash“ der magischen und arkanwissenschaftlichen Kompendien besteht, so übernimmt Frankenstein, auch wenn er in den folgenden Jahren zum Musterstudenten der Physiologie und Chemie avanciert, doch die Grundstruktur seiner Neugierde – oder genauer: seine wissenschaftliche Vorstellungskraft

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse, Werke*, Abt. 6, Bd. 2, Berlin 1968, VII, § 188.

²⁰ Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818), hrsg. Paul Hunter, London, New York 1996, 21.

²¹ Shelley (Anm. 20), 22.

²² Shelley (Anm. 20), 23.

²³ Shelley (Anm. 20), 26.

(„the lords of my imagination“) von ebendiesen Alchimisten. Nur, dass er sie nun mit den Mitteln der aufgeklärten Wissenschaft weiterverfolgt. Sein Projekt, einen künstlichen Menschen im Laboratorium zu erschaffen, verfolgt er so einerseits mit durch und durch rationalistischen Methoden, andererseits mit fast magischem „almost supernatural enthusiasm.“²⁴

In dieser Fusion von altem, anachronistischem und nicht-kanonischem Wissen mit dem approbierten Kenntnisstand moderner Forschung um 1800 ist Frankenstein eine romantische Forschergestalt par excellence. Es ist nämlich kein Zufall, dass auch die Helden Hawthornes, Hoffmanns oder Balzacs nicht so sehr avancierte Forschung des 19. Jahrhunderts betreiben, sondern sich in eigentlich alchimistischen Praktiken ergehen: die Herstellung von Gold (Coppelius im *Sandmann*), die Belebung einer leblosen Puppe (ebenfalls im *Sandmann*), die Herstellung eines allheilenden, die Natur vervollkommenden Elixiers (in *The Birthmark*) und die Transmutation der Materie (in *La recherche de l'absolu*). Frankensteins Hybris, Leben künstlich zu erschaffen, besteht so nicht zuletzt in der Hybridität seiner Neugierde: eine Neugierde der Magier und Alchimisten des 16. Jahrhunderts, die er mit den Methoden des frühen 19. Jahrhunderts verfolgt. Wissenschaftliche Neugierde, wie sie die Romantik imaginiert, ist durch und durch synkretistisch, ein Konglomerat aus den unterschiedlichsten Epochen und Gegenstandsbereichen, denen allerdings eines gemeinsam ist: Sie strukturieren sich um ein Geheimnis, eine „okulte“ Seite der Natur, die man entweder mit rationalistischen Methoden oder eben mit „supernatural enthusiasm“ und magischen Praktiken entschleiern kann. Im Text des Romans ist dieses Geheimnis denn auch markiert, aber nicht gelüftet. Das Wissen, das ihm ermöglicht, das Monster zum Leben zu erwecken, wird im Text zwar angedeutet – es ist die Erforschung des Lebens an den Prozessen des Verfalls, des alchimistischen Prinzips der *putrefactio* – aber nicht ausgesprochen.²⁵ Der Roman enthält so, als eine „markierte Referenz“²⁶, das Geheimnis des Lebens, aber er verrät es nicht, vielmehr umspielt er es in einer Struktur epistemologischer Über- und Unterdetermination, die mehrere Wissensgattungen – disziplinäres und arkanes, neues und altes Wissen – bemüht, um das Geheimnis dann doch mit um so besseren Gründen für sich zu behalten.

Den Kontext dieser zwei Wissensarten möchte ich hier nur knapp skizzieren. Einerseits lässt sich, zeitgenössisch, eine wissenschaftshistorische Quelle für den Roman in der romantischen Naturphilosophie und den Forschungen

²⁴ Shelley (Anm. 20), 30. Die Anklänge an magische und übernatürliche Praktiken, die den ganzen Roman durchziehen, bemerkt auch der einsichtige Text von Crosbie Smith, „Frankenstein and Natural Magic“, in: Stephen Bann (Hrsg.), *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, London 1994, 39-59. Er verzeichnet diese aber nur auf der Ebene der Semantik, ohne dem alchimistischen Subtext des Frankensteinschen Projekts wissenschaftshistorisch genauer nachzugehen.

²⁵ Shelley (Anm. 20), 30.

²⁶ Diesen Effekt des Verweizens, der die Kernstruktur des Geheimnisses bildet, übernehme ich von Anselm Haverkamp, ausgearbeitet in: „Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie“, in: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hrsg.), *Memoria – Vergessen und Erinnern, Poetik & Hermeutik XV*, München 1993, 47-66.

zum tierischen Magnetismus sehen, die um 1800 die Physiologie beherrschten. Zwischen 1814 und 1819 fand am Londoner Royal College of Surgeons eine heftige Debatte zwischen John Abernethy und dem engen Freund der Shelleys, William Lawrence, über die Frage nach den Ursprüngen des Lebens statt, die, wie Marilyn Butler gezeigt hat, unmittelbar in *Frankenstein* eingegangen sein könnte. Gegenüber der materialistischen Position John Abernethys, die Leben – sehr vereinfacht ausgedrückt – als Organismus plus Elektrizität (bzw. eine ihr analoge Energie) fasste, insistierte Lawrence darauf, dass Leben nur in den Erscheinungsweisen lebender Wesen beobachtet werden kann, aber nicht isoliert im Moment seiner plötzlichen Entstehung. Alle lebenden Wesen, so dekretiert Lawrence, „have participated in the existence of other living beings, ... [their] life has its origin in the life of their parents ... we have not been able to catch nature in the fact.“²⁷ Mary Shelleys Monster wäre damit ein abschreckendes Beispiel für die moralischen und materiellen Konsequenzen der materialistischen Position, die davon ausgeht, dass Leben, zumindest theoretisch, künstlich zu erzeugen ist. Das zentrale Phantasma dieses Experiments liegt – das zeigt auch die weitere Handlung des Romans – in der Herstellung eines lebenden Organismus ohne natürliche Zeugung. Genau dies aber, die Hervorbringung von Leben ohne Frau und Zeugung, ist der Konvergenzpunkt des romantisch-naturphilosophischen Projekts mit einer alten alchimistischen Phantasie, den insbesondere ein Paracelsus zugeschriebener Text als ein durchführbares Experiment beschrieben hat: die Herstellung eines *Homunculus*, eines künstlichen, verkleinerten Menschenwesens in einer Reagenzflasche. 1572 veröffentlichte der Arzt Adam von Bodenstein einen Text, der 1537 von Paracelsus geschrieben worden sein soll (oder zumindest eine Bearbeitung eines paracelsischen Texts ist), *De natura rerum*. Darin beschreibt der Autor ein geheimes Rezept, „wiewol solches bisher in großer heimlichkeit und gar verborgen ist gehalten worden“, ein Rezept, das möglich machen soll, „dass mensch außenthalben weiblichs leibs und einer natürlichen muter möge geboren werden“.²⁸

Menschliches Sperma soll in einem Gefäß, das von Pferdemit gewärmt wird (dem *venter equinus*), „putreficirt“ werden, sich also zersetzen, „bis er lebendig werde und sich beweg und rege, welches leichtlich zu sehen ist.“²⁹ Nach vierzig Tagen entstehe so ein „menschlich kint“ mit allen Gliedern, nur kleiner, das in der Folge mit Blut ernährt werden müsse. Auch wenn Shelleys Roman die wissenschaftlich für die Lebenswissenschaften um 1800 einschlägige Elektrizität als Lebensfunken nennt, so verweisen doch die langen Ausführungen Frankensteins über seine Beobachtungen am Prozess der Verwesung,

²⁷ William Lawrence, *An Introduction to Comparative Anatomy, being two introductory lectures delivered at the Royal College of Surgeons*, London 1816, 140, zitiert nach Marilyn Butler, „Frankenstein and Radical Science“, in: Shelley (Anm. 20), 302-323.

²⁸ [Pseudo?]Paracelsus: *De natura rerum*, zitiert nach William R. Newman, *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago 2004, 204.

²⁹ [Pseudo?]Paracelsus (Anm. 28).

die ihn erst auf das Geheimnis des Lebens gebracht hätten, auf den für die Alchimisten zentralen Begriff der *putrefactio*. Es ist nicht schwer zu sehen, dass das Projekt des Homunculus bei Paracelsus eine Phantasie von der Fortzeugung männlichen Samens ohne die Hilfe eines weiblichen Elements ist.³⁰ Der Homunculus ist, wie Frankenstein's Monster, eine männliche Schöpfung, eine Umgehung und Ausschließung des Weiblichen, und seine Monstrosität, seine „Un-Natürlichkeit“, liegt in dieser gewaltsamen Verwerfung der Frau.³¹ Aus genau diesem Grund werden im weiteren Verlauf des Romans Zeugung und Geschlechtlichkeit, nachdem das Monster einmal in die Welt gesetzt ist, zum beherrschenden Thema: Das Monster will – nach ausgiebiger Lektüre von Goethes *Werther* – eine Gefährtin haben, um sich fortzupflanzen, und nachdem Frankenstein ihm dies verweigert hat, tötet es erst Frankenstein's Familie und später seine Braut, nicht zufällig in der Hochzeitsnacht. Mit der Zeugung ohne Frau ist damit nicht nur das Kernphantasma romantischer Forscherneugierde benannt, sondern auch ihr Antidot: Geschlechtlichkeit und Familie. Dennoch ist das Problem der aberranten Neugierde mit dieser Feststellung ihrer romantischen Formatierung bestenfalls benannt, nicht aber epistemologisch analysiert. Im Aufweis der seltsamen Hybridität von Frankenstein's Projekt – die Verkopplung der Neugierde der Renaissance-Magier und Kosmologen auf die verborgenen und magischen Möglichkeiten der Natur mit den Techniken der Naturwissenschaft des frühen 19. Jahrhunderts – tritt nämlich erst die epistemische Monstrosität seiner Neugierde zutage. Sein Projekt vereint modernes und anachronistisches Wissen, „science“ und „magic“, exakte Wissenschaft und „supernatural enthusiasm“ zu einem heterogenen Komplex. Das Monster aus Leichenteilen und Elektrizität ist so die Fleischwerdung der Monstrosität eines Wissens, das sich aus toten und lebendigen, neuen und alten Fragmenten zusammensetzt. Die intensiv anzitierte Alchimie spielt dabei die Rolle des ‚verfemten Teils‘, einer Wissensart, die als verwerflich, verboten, geheim und verhängnisvoll stigmatisiert werden kann.³² Die Alchimie ist in der Romantik gerade deshalb so aktuell, weil sie zur Matrix des Veralteten, Verbotenen und Verwerflichen im Willen zum Wissen stilisiert werden kann. Sie indiziert den Kern eines unaussprechlichen Geheimnisses, eines verbotenen Wissens. Damit steht sie für den Inbegriff dessen, worauf die Neugierde aus ist.

³⁰ So die These Newmans (Anm. 28) über Paracelsus, die sich auch auf die ungeklärte Geschlechtlichkeit des Paracelsus selbst stützt.

³¹ Vgl. Mary Poovey, „My Hideous Progeny: Mary Shelley and the Feminization of Romanticism“, in: *PMLA* 95, 1980, 332-347, und Barbara Johnson, die Frankenstein als Autobiographie einer Frau mit massiver Ambivalenz gegenüber der Mutterschaft liest, Barbara Johnson, „Mein Monster – Mein Selbst“, in: Barbara Vinken (Hrsg.), *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt am Main 1992, 130-143.

³² Das zugleich Geheimnis- und Verhängnisvolle des alchimistischen Wissens spiegelt sich auch in Goethes Zitat der Lehre von den Affinitäten in seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Gerade der Anachronismus der Affinitätenlehre macht diese im Text zum Modell einer ebenso unerklärlichen wie unwiderstehlichen Kraft.

IV.

Das Zitat der Alchimie in den romantischen Forscherphantasien führt hinein in die Grundstruktur der institutionellen und disziplinären Selbstorganisation moderner Wissenschaft. Wissen, das bestimmten Standards der Darstellung, der Überprüfbarkeit und der methodischen Gewinnung nicht entspricht, Wissen, das aus dem modernen Paradigma der Erklärbarkeit von Leben und Organismus herausgefallen ist, darf nicht – auch nicht als untergründiges Begehren des Forschers – weiterwirken. Frankensteins Scheitern – oder auch: das Desaster seines Erfolgs – verweist auf einen Prozess der Ausscheidung und Verwerfung im System modernen Wissens, der das Neue als Widerlegung und Überwindung des Alten definiert. Denn wissenschaftlicher Fortschritt ist ja nicht die sukzessive Anhäufung neuer Erkenntnisse und vielleicht auch nicht das Finden neuer Fragen, sondern in hohem Maße das Verwerfen alter Hypothesen, oder – wie es in *Frankenstein* heißt – „the exploding of systems“, die Sprengung eines alten Wissenssystems durch ein neues. Forschung wird so sichtbar als ein permanenter Reinigungs- oder Selektionsprozess, der ständig veraltete, unzuverlässige oder unerlaubte Elemente ausscheidet und dem Feuer der Inquisitoren, den Archiven der Universitäten, und zuletzt dem Staunen der Wissenschaftshistoriker überantwortet. Dieser Prozess der Verwerfung aber ist de facto nicht ein einmaliger Vorgang der definitiven Kanonisierung (oder eben De-Kanonisierung), sondern ein permanenter Kampf, ein Abwehrgefecht, indem nicht selten der unterliegende Teil, wie die Alchemie in der Romantik, der phantasmatisch Erfolgreichere ist. Die wohl erfolgreichste und folgenreichste Gestalt dieses Nachlebens ist Dr. Faust, Urvater der sündhaften Wissenschaftler. Faust ist die Inkarnation des alchimistischen Wissens als Verwerflichem und Verworfenem – und seine traditionsstiftende Wirkung hat genau mit dieser Ausscheidung zu tun. Dies lässt sich am prägnantesten an der erstaunlichen literarischen Karriere des historischen Faust skizzieren. – Georg Sabellicus Faustus junior, Zeitgenosse des Cornelius Agrippa, war ein fahrender Alchimist und Nekromant im süddeutschen Raum, der vermutlich – denn wenig ist wirklich über sein Leben belegt – von 1480-1540 lebte. Eine der zuverlässigsten Lebensspuren Fausts ist die dezidiert abfällige Erwähnung in einem Brief des Johannes Trithemius von 1507, der die Visitenkarte des Alchimisten zitiert. Faust preist dort seine Künste als

fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, agromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus.³³

Aus Ingolstadt – wo später nicht zufällig Shelley's *Frankenstein* studieren sollte – wurde er auf Beschluss des Stadtrats gewaltsam vertrieben, in Nürnberg der Sodomie bezichtigt. Vermutlich in Knittlingen, vermutlich um 1540 stirbt der Magister Faust dann bei einer Explosion während eines alchimistischen

³³ Zitiert nach Frank Baron, *Faustus. Geschichte, Sage, Dichtung*, München 1982, 24.

Experiments. Zeugnisse seines Wissens von eigener Hand gibt es nicht, Faustus wird nicht berühmt als ein Autor, auch wenn ihm später etliche Handbücher der Schwarzen Magie zugeschrieben wurden. Überhaupt gibt es fast keine wirklich verlässlichen Zeugnisse über sein Leben und Wirken – dafür aber eine rege Produktion von zornigen und verächtlichen Kommentaren über ihn, etwa von seinen Zeitgenossen Luther und Melanchton. Ab 1572, also etwa dreißig Jahre nach seinem vermutlichen Tod, erschienen zahlreiche anonyme Handschriften, Volksbücher, Historien und Knittelvers-Dichtungen, die darauf verweisen, dass er schon länger zum populären Stoff mündlicher Überlieferungen geworden war.³⁴ Es sind diese Volksbücher, die dann von Autoren wie Marlowe, Lessing, Klinger und Goethe aufgegriffen wurden.

Fausts Karriere als literarische Figur verläuft also in zwei Schritten: Zunächst machen die populären Knittelvers-Dichtungen und Volksbücher aus dem obskuren reisenden Horoskopsteller den Inbegriff eines teuflenspaktierenden, sexuell ausschweifenden, dämonischen Magiers. Und in einem zweiten Schritt transformiert die Hochliteratur diesen volkstümlichen Schurken dann in eine Tragödiengestalt, die, spätestens mit Goethe, zwispältig und schillernd genug wird, um zur Allegorie des modernen Menschen schlechthin aufzusteigen. Die Frage ist, wie es zu einer solchen Diskurskarriere kommen kann. Fausts Berühmtheit nämlich, die in der Sache – dem historischen Faust und seinen Lebenszeugnissen – wenig Grundlage findet, scheint sich daraus zu ergeben, dass er zur Projektionsfigur eines intellektuellen Abwehrgefechts der frühen Neuzeit wird. In diesem Abwehrgefecht geht es um nichts weniger als die Legitimität der Neugierde – und damit, mit Blumenberg zu sprechen, um die „Legitimität der Neuzeit“ selbst. Bezeichnend ist dafür der Titel der ersten im Druck erschienenen Lebensgeschichte des Faustus von 1587, anonym verfasst und verlegt von Johannes Spies:

HISTORIA von D. Johann Fausten/ dem weitbeschreyten Zauberer vnnd Schwartzkünstler/ Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben/ Was hierzwischen fuer seltzame Abentheuwer gesehen/ selbs ange richtet und getrieben/ biß er endlich seinen wol verdienten Lohn empfangen./ Mehrerteils auß seinen eygenen hinderlassenen Schriffthen/ allen hochtragenden/ fuerwitzigen vnd Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel/ abscheulichem Exempel/ vnnd treuhertziger Warnung zusammen gezogen und in den Druck verfertigt.³⁵

Der unbekannte Magister, von dessen Hand keinerlei Schriften überliefert sind, wird also in dem Maße zur populären Gestalt, wie sich aus ihm, befördert durch seinen Tod im Schwefeldampf, die Schreckgestalt eines bestimmten intellektuellen Projekts machen lässt. Nicht zufällig zitiert die Spies'sche

³⁴ Vgl. dazu Carl Kiesewetter, *Faust in der Geschichte und Tradition*, Leipzig 1892, Nachdruck Hildesheim, New York 1978, 266 f.

³⁵ [Anonymus:] *Historia von D. Johann Fausten [...]*, Text des Druckes von 1587, krit. Ausgabe, hrsg. Stephan Füssel, Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart 1988.

Historia ausführlich aus Luthers Tischgesprächen mit Geschichten über Zauberei und den Teufel.³⁶ Faust wird als Schwarzkünstler und Zauberer (nicht aber als Betrüger!) angeklagt, der einen Pakt mit dem Teufel abgeschlossen hat und sich mit dessen Hilfe allerlei magische Streiche erlaubt. Vor allem aber liefert Faust sich mit dem Teufel über dreiundzwanzig Kapitel der *Historia* lange gelehrte Disputationen, die den Wissensdurst der Faust-Gestalt dokumentieren. Der Teufel informiert ihn detailliert über die Hölle, die Erde und das Weltall. Ex negativo ist damit der eigentliche Sündenfall Fausts indiziert: sein Erkenntnisdrang, jene *curiositas* des Menschen auf die Dinge der Welt, die schon Augustin als anmaßend verdammt hatte und die nun von den protestantischen Gelehrten mit neuer Verve ihren Zeitgenossen vorgeworfen wird. Die Faust-Gestalt der Spies'schen *Historia* ist eine von Luthers und Melanchtons Polemik nicht nur gegen den historischen Faust, sondern, was wichtiger ist, gegen die Renaissance-Magier und Alchimisten inspirierte Figur. In der vom Geist des Protestantismus durchdrungenen *Historia* wird Faust zum *philosophus*, zur – allerdings ins Böse und Alberne verzerrten – Gestalt jener neuen, antike hermetische Traditionen aufgreifenden Gelehrten und Naturforscher wie Paracelsus, Agrippa oder Pico della Mirandola. Blumenberg sieht in Giordano Bruno die diesem Faust ähnlichste historische Gestalt.³⁷ Die Lutheranische Kritik an den gottlos neugierigen Philosophen wird in der populären Faust-Literatur des 16. Jahrhunderts in die Figur des teuflispaktierenden Schwarzkünstlers gegossen, aus der *magia naturalis* – der Erforschung der Geheimnisse der Natur und des Kosmos – wird die bösertige und teuflische schwarze Magie des Dr. Faustus.

Die literarische Gestalt des Faust ist also von Anfang an die Verkörperung einer epistemologischen Abwehr. Die Sünde der *curiositas* wird im Faust-Stoff metaphorisiert zum Teufelspakt – und es ist genau dieser Punkt, an dem der englische Dramatiker Christopher Marlowe für sein Drama *The Tragicall History of D. Faustus* (entst. 1593, also nur fünf Jahre nach dem Erscheinen der *Historia*) ansetzt, um die Tragödie dieser Neugierde in Szene zu setzen. Marlowes Faust ist, unterstützt und zugleich manipuliert von Mephistopheles und Lucifer, einerseits der wissbegierige und schalkhafte Magier, andererseits immer wieder der mit sich haderende Christ, der sich vor der Hölle fürchtet und sein dem Teufel verschriebenes Leben zutiefst bereut. Der *Historia* folgend, findet er, nach etlichen Anfällen von Reue und schwerster Todesangst, sein Ende, indem er von Teufeln zerfetzt wird. Dennoch bricht Marlowe mit dem für die *Historia* prägenden Schema vom ‚gerechten Lohn‘. Im Epilog wird Fausts Tod in das ambivalente, tragische Bild des gebrochenen und verbrannten Zweigs gebracht:

Cut is the branch that might have grown full straight,/ And burnéd is Appollo's laurel bough/ That sometime grew within this learnéd man./ Faustus is gone:

³⁶ Ulrich Gaier, *Kommentar zu Goethes Urfaust*, Stuttgart 2002, 23.

³⁷ Blumenberg (Anm. 1), 446.

regard his hellish fall/ Whose fiendful fortune may exhort the wise/ Only to wonder at unlawful things,/ Whose deepness doth entice such forward wits/ To practice more than heavenly power forbids.³⁸

Schon Marlowe also revidiert das Verdammungsurteil der Lutheraner hin zu einer eher zweischneidigen Figur: ein Zweig, der zur vollen Blüte hätte kommen können, aber verbrannt werden musste und gerade in dieser Ambivalenz eine Warnung sein kann. Mit Marlowe also beginnt die hochliterarische Karriere des Faust, eine Karriere, die zeigt, was die genuin literarische Leistung von Literatur sein kann: ein Vorsprung an Ambivalenz, die Rettung und Verwerfung der Figur in eine einzige Darstellung bannt.

Goethe schließlich, der sich als junger Mann ausführlichen Studien der hermetischen Literatur gewidmet hatte³⁹, stellt das epistemologische Drama, Fausts schrankenlose Wissensbegierde und Unzufriedenheit endgültig in den Vordergrund seiner sechzig Jahre langen Arbeit am Faust-Stoff. Zugleich aber blendet er – anders als Marlowe – die Heterogenität und Konkurrenz inkommensurabler Wissensarten in das Projekt (oder die Projekte) Fausts ein. Den Durchlauf Fausts durch alle vier klassischen Fakultäten, „Habe nun, ach! Philosophie,/ Juristerei und Medizin/ Und leider auch Theologie!/ Durchaus studiert, mit heißem Bemühn [...]“ – beendet Goethe mit Fausts Bekenntnis zu einem gänzlich anderen Typus von Wissen: „Drum hab ich mich der Magie ergeben ... Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innersten zusammenhält/ Schau alle Wirkenskraft und Samen/ Und tu' nicht mehr nach Worten kramen.“⁴⁰ Damit ist nicht nur sein Auszug aus der Universität angedeutet, sondern auch die Hinwendung zu einem anderen, nicht-disziplinären, verbotenen Wissen: Alchimie und *magia naturalis*.⁴¹ Goethe und Marlowe führen vor, dass es genau dieses zu Zeiten Marlowes noch virulente, aber schon anrühige, zu Zeiten Goethes längst auch historisch ad acta gelegte Wissen ist, welches es zum Faszinosum macht. Dadurch kann ausgerechnet die Verworfenheit des hermetischen Wissens – die zugleich die Signatur seines Geheimnischarakters ist – es zur Chiffre eines spezifisch modernen Erkenntnisdrangs machen. Ein Drang nämlich, der in seinem innersten Kern die ständige Suche und das heißt: die ständige *Selbstüberwindung* des Wissens in der Überprüfung und Verwerfung von Hypothesen und Erkenntnisweisen trägt. Fausts fatale Wette mit Mephisto, „werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön./ Dann magst du mich in Fesseln schlagen [...]“⁴², die am Ende von *Faust II*

³⁸ Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, London 2002, „Epilog“, 82.

³⁹ Ähnlich wie sich Franksteins Projekt als epistemisch hybrid beschreiben lässt, hat Rolf Zimmermann den Eklektizismus im „Weltbild“ Goethes und insbesondere seiner Rezeption der hermetischen Traditionen betont. Rolf Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe*, 2 Bde., München 1969 (I) und 1979 (II).

⁴⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, hrsg. Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1999, 33.

⁴¹ Goethe (Anm. 40), Szene V.

⁴² Goethe (Anm. 40), Szene im Studierzimmer, II, 76.

wieder aufgegriffen wird, ist, ebenso wie das Dammbauprojekt im letzten Akt, Bekenntnis zu einem rastlosen Fortschritt des Wissens und der Wissenschaften – und damit einer Neugier, die ständig daran arbeitet, das Gewusste und zu Wissende durch weiteres Wissen zu erneuern und zu überholen. Diese Zeitstruktur der sich auf immer größere Beschleunigung hin entwerfenden modernen Neugierde prägt, wie eine Klammer von *Faust I* zu *Faust II* fassend, Fausts rastlosen Wissens- und Schaffensdrang, der sich am Ende, mit allegorischer Blindheit, als Stillstehen im Fortschritt erweist.⁴³ So wird Faust – mit und nach Goethe – zur Figur der Selbstüberschreitung und der Verblendung im Licht bringenden Projekt der Neugierde. Genau mit dieser reflexiven Brechung des neuzeitlichen Wissens- und Machbarkeitswillens aber wird in Faust die Neugierde zur „Metacuriositas“⁴⁴, einer Neugierde zweiter Ordnung, die sich auf sich selbst zurückwendet und in sich selbst die untrennbare Verkopplung von Einsicht und Blindheit, Wissen und Unwissen bespiegelt.

V.

Die Klassiker-Tauglichkeit des Faust-Stoffs allerdings ergibt sich gar nicht notwendig aus Goethes Verkomplizierung des Materials, sondern aus einem darstellungstechnischen Vorzug der ursprünglichen Faust-Mephistopheles-Konstellation. Denn diese gibt nicht nur der Neugierde, sondern auch dem theologischen Vorbehalt gegen sie eine Verkörperung und Stimme in Gestalt des Teufels. Dieser theologische Vorbehalt durchzieht alle romantischen und nicht wenige post-romantische Versionen der *mad scientist*-Figur: Frankenstein beispielsweise ist, wie es schon im Titel heißt, ein moderner Prometheus, andere Forscher werden explizit mit diabolischen Attributen ausgestattet und somit zu Kompositfiguren von Faust und Mephisto in einer einzigen Gestalt. Die Neugierde, so hatte Augustin im fünften Buch seiner *Confessiones* beschrieben, sei unfrohm, eine „*impia superbia*“, sofern sie den Menschen im Genuss seiner intellektuellen Eigenmächtigkeit vergessen lasse, dass er nichts anderes sei als das Geschöpf Gottes, das Gott wiederum im Spiegel seiner Schöpfung betrachte. Was Augustin moniert, ist genau der Mangel an Selbstreflexion in der Neugierde: „Sie [die Forscher, EH] forschen nicht frommen Sinnes, woher sie die Geisteskraft haben, mit der sie jene Dinge erforschen.“⁴⁵

⁴³ So spricht Faust während der – vermeintlichen – Dammbauarbeiten jenen Satz, der ihn die Wette verlieren und sterben lässt: „Zum Augenblicke dürft ich sagen:/ Verweile doch, Du bist so schön!/ Es kann die Spur von meinen Erdentagen/ Nicht in Äonen untergehn. –“ Goethe (Anm. 40), Fünfter Akt, II, 446.

⁴⁴ So Barbara Vinken über die Neugierde als fundierendem Impuls des modernen Romans, deren Faszination und Verwerflichkeit als „Neugierde zweiten Grades“ in der Struktur der Darstellung mitreflektiert wird. Barbara Vinken, *Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans*, Freiburg 1991, 34 f.

⁴⁵ Augustinus, *Bekenntnisse*, zweisprachige Ausgabe, hrsg. und übers. Joseph Bernhart, Frankfurt am Main 1987, 197.

Diese Selbstreflexion der Neugierde, die Augustin einklagt, würde diese zurückführen auf ihre eigene Möglichkeitsbedingung: die Beseelung des Menschen durch Gott. Wenn Literatur diese Reflexion leistet, dann folgt sie zwar nicht unbedingt Augustins Mahnung, von der Neugierde abzulassen, aber sie befolgt seine Forderung, nach der Fähigkeit zu fragen, die die Neugierde voraussetzt. Diese Fähigkeit steht und fällt mit der Existenz des Menschen als Gottes Geschöpf, und im Vergessen dieser Kreatürlichkeit und dem reinen „Selbstgenuß des Erkenntnistriebs“ liegt so der eigentliche Kern des Lasters *curiositas*.⁴⁶ Genau deshalb, weil es um die Auseinandersetzung des Menschen mit dem göttlichen Schöpfertum geht, ist das beliebteste Projekt der exzessiven Forscher die menschliche Erzeugung von Leben – und die Todsünde des Menschen liegt dann darin, Leben schöpfen zu wollen *wie* Gott. Im Kern des theologischen Arguments geht es also um Schöpfung und Geschaffensein, eine Konkurrenz des Schöpfertums, der *auctoritas*, zwischen Mensch und Gott.

In genau diesen Kern nun zielt ein Text, der der Frage nach dem Schöpfertum eine letzte, höchst blasphemische, aber logisch konsequente Wendung gibt. Dieser Text, H. G. Wells' *The Island of Dr. Moreau*, verschärft die theologische Problematik, die der Faust-Stoff explizit, die romantischen Wissenschaftsphantasien zumindest implizit vortragen, gerade dadurch, dass er seinen wahnsinnigen Wissenschaftler in einer restlos säkularen Welt ansiedelt: eine abgelegene Insel, eine Forschungsstation des Spätkolonialismus, in der dem Experimentierdrang des titelgebenden Wissenschaftlers weder moralische, noch religiöse noch technische Grenzen gesetzt sind. Wells' sinistre Wissensphantasie von 1896 erzählt von den Versuchen des aus England verstoßenen Vivisekteurs Dr. Moreau, der sich vorgenommen hat, Tiere durch Operationen und Transplantationen in menschliche Wesen zu verwandeln. Das auf den ersten Blick Monströse dieses Experiments ist die Überschreitung – oder man könnte sagen: die Arbeit an – der Grenze zwischen Mensch und Tier. Die Mischwesen, die Moreau in endlosen qualvollen Operationen aus verschiedenen Tieren zusammensetzt, sollen Mensch werden; aus Klauen werden Finger geschnitten, aus Schnauzen lippenlose Münder, aus sprachlosen, instinktgetriebenen Tieren werden sprechende, bekleidete und monogame „beast people“.⁴⁷ Natürlich liegt es nahe, die Versuchsanordnung dieses viktorianischen Romans als eine neue, vom Darwinismus inspirierte Version des Experiments von *Frankenstein* zu denken, nur dass es hier nicht um die Schwelle vom Toten zum Lebendigen geht, sondern um die – durch Darwin virulent gewordene – Schwelle zwischen Mensch und Tier. Das Forschungsprojekt Dr. Moreaus stellt die Frage nach der Gattungskontinuität zwischen Tieren und Menschen,

⁴⁶ So Blumenbergs Lektüre der Augustinischen *curiositas*-Kritik in: Blumenberg (Anm. 1), 361.

⁴⁷ Herbert George Wells, *The Island of Dr. Moreau* (1896), mit einem Nachwort von Brian Aldiss, New York 1996.

und, verbunden damit, die Frage nach der Bestialität des Menschen und umgekehrt der Kultivierbarkeit des Tiers in menschliche Wesen. Es basiert auf der Vorstellung, dass der Mensch eine Steigerungsstufe des Tieres sei, und darum auch das Tier anatomisch, zerebral und kulturell zum Menschen umgemodelt werden könne. Zunächst scheint es, als läge das Geheimnis der Transformation von Tier zu Mensch in der qualvollen Vivisektionstechnik Moreaus, mit der es ihm zu gelingen scheint, nicht nur die Körper der „beast people“ menschenähnlich zu gestalten, sondern auch ihre Gehirne für Spracherwerb und moralisches Empfinden zugänglich zu machen. Aber diese operative Menschwerdung erweist sich im Verlauf des Experiments als überaus fragil, immer in Gefahr, wieder in die alte Animalität des Fleisches zurückzufallen. „Somehow the things drift back again“, klagt Moreau gegenüber dem Erzähler, Prendick, „the stubborn beast flesh grows, day by day, back again [...]“⁴⁸ Gegen das Drängen des Fleisches und der animalischen Instinkte hat Moreau einen Trick erfunden – und dieser Trick heißt „Gott“. Den Tier-Mensch-Monstern hat er – in der unendlichen Qual ihrer Vivisektion – eingehämmert, dass er ihr Schöpfer sei, was in gewissem Sinne ja noch nicht einmal falsch ist. Moreau ist ihr Schöpfer in dem Maße, wie sie Menschen sind, wie sie sich zivilisiert gebärden, Sprache beherrschen und ein menschenähnliches Sozialleben pflegen. Er erlässt ein Gesetz, das ihnen animalisches Verhalten wie das Fressen rohen Fleisches oder das Töten verbietet, bei Strafe erneuter Vivisektion. Allnächtlich singen die Tiermenschen die Regeln dieses Gesetzes und das Loblied ihres Schöpfers, Dr. Moreau, wie ein Gebet:

*His is the House of Pain./ His is the Hand that makes./ His is the Hand that wounds./ His is the Hand that heals./ His is the lightning flash./ His is the deep salt sea.*⁴⁹

Das Gesetz ist die Bedingung ihrer Menschenähnlichkeit und der Ausweis ihrer Geschaffenheit durch Moreau: ein ‚Bund‘ zwischen dem Schöpfer und seinen Geschöpfen. Natürlich dient, wie der Erzähler schnell begreift, dieses Gesetz vor allem dazu, sie davon abzuhalten, in die Tier-Existenz zurückzufallen und damit zur Bedrohung für die Wissenschaftler auf der Insel zu werden. Als Moreau schließlich stirbt, setzt Prendick, schon um sein eigenes Leben zu schützen, dessen Existenz mit einem weiteren theologischen Trick fort: „He has changed his shape“ sagt er über den toten Moreau, indem er himmelwärts weist, „he is there, where he can watch you. You cannot see him, but he can see you. Fear the Law.“⁵⁰ In einer Weise, die an Nietzsches *Genealogie der Moral* oder Freuds *Genealogie der Religion in Totem und Tabu* erinnert, entfaltet Wells hier die Geschichte von der Erfindung der Funktion „Gott“ durch den Menschen. „Gott“, die Idee eines Schöpfers, Gesetzgebers und Richters

⁴⁸ Wells (Anm. 47), 116.

⁴⁹ Wells (Anm. 47), 92.

⁵⁰ Wells (Anm. 47), 163.

über den Menschen, ist nichts anderes als der Trick einer grausamen Intelligenz, um ihre Geschöpfe davon abzuhalten, sich ihrer zu entledigen. Er ist Funktion eines Gewaltzusammenhangs, der als Gesetzlichkeit ausgegeben wird – und Funktion einer „Menschenhaftigkeit“ die in Wirklichkeit die perverse Deformation von Tieren ist. Sehr richtig hat Wells diese frühe Erzählung später als „an exercise in youthful blasphemy“ bezeichnet.⁵¹ Denn der klassischen Frontstellung von menschlicher Neugier – verkörpert durch die Figur des Forschers – und göttlichem Wissensverbot hat dieses literarische Experiment auf der Insel eine letzte, radikale Pointe abgewonnen: Hier wird Gott zum Geschöpf, zur nützlichen Fiktion des Menschen. In der Gestalt des Dr. Moreau vergeht sich der Forscher nicht, wie Prometheus, Frankenstein, Faust und ihre Kollegen, gegen ein göttliches Gesetz, sondern hier wird der Wissenschaftler selbst zu Gott, nicht gott-ähnlich, sondern zu einer rationalen, schaurigen, diesseitigen Version Gottes. Moreaus Experiment demonstriert damit nicht so sehr die operative Transformierbarkeit des Tiers in Menschen, sondern den Gedanken, dass „Gott“ eine Funktion ist, eine erfundene Instanz, ohne die der Mensch wie ein Tier über seinesgleichen herfallen würde. Die Neugierde des Forschers – und damit die Neugierde der Literatur – durchdringt zuletzt nicht mehr die Dinge der Natur, und nicht mehr den Menschen oder das Geheimnis des Lebens, sondern Gott selbst und erweist diesen nicht als Schöpfer, sondern als Schöpfung des Menschen. Wells' Gedankenexperiment ist nicht mehr zu überbieten, weil es den Ursprung und das Ziel der Neugierde in eins setzt. Damit kommt die vorgreifende, pro-metheische Bewegung der neuzeitlichen Neugierde an ihr Ziel und Ende: eine Analytik dessen, was sie sich selbst als ihre äußerste Grenze gesetzt hatte.

⁵¹ Aldiss, „Afterword“, in: Wells (Anm. 47), 215.

