

Deutsches Theater Berlin

Frankenstein nach Mary Shelley

Fassung von Katrin Sadlowski, Jette Steckel, Anika Steinhoff

Zum Stück

Während einiger verregneter Sommertage im Jahr 1816, eingeschlossen in einem Haus am Genfer See, schreibt die 19-jährige Mary Shelley aus Zeitvertreib die Geschichte des Wissenschaftlers Viktor Frankenstein und seines von ihm erschaffenen, namenlosen Monsters. Der Schöpfer und sein Geschöpf in der Krise – das ist der Herzschlag dieses weltberühmt gewordenen Romans. In dem Moment, in dem Frankenstein die Belebung des Monsters gelingt und sie sich in die Augen sehen, schlägt die Euphorie um in blankes Entsetzen, kippt die Utopie ins Grauen. Der „Vater“ verstößt sein „Kind“, lässt es allein zurück in einer Welt, die es nicht kennt: ohne Sprache, ohne Ort, ohne Erinnerung. Die Entwicklungsschritte des Monsters, die Versuche von Annäherung an die Menschen und der Ausschluss aus dem Sozialraum zeigen eindrücklich: „Monstrosität“, so Annina Klappert, „besteht nicht nur im Ausstellen eines anderen, das nicht sein soll, sondern auch dessen, was sein könnte“. In ihrem Schaffen reflektiert Mary Shelley nicht nur ihre Position als schreibende Frau, sondern führt die schillernde, grenzüberschreitende, kulturelle Imagination, die das Monströse seit jeher darstellt, auf eine neue Stufe – ihr aus Leichenteilen zusammengeflicktes Patchwork-Monster ist in seiner Hybridität das Monster per se und die Fragen, die seine Erschaffung aufwirft, werden in jeder Zeit Resonanz finden: Darf die Menschheit alles, was sie kann? Woher kommt das Böse? Wie werden wir die, die wir sind? Und: Wer wären die Monster unserer Zeit?

Bildunterschrift Titelfoto: Maren Eggert und Alexander Khuon, Gesichter blau angestrahlt von rechts, blau-schwarzer abstrakter Hintergrund; Bildunterschrift Umschlag innen: schwarzer Raum mit neun quadratischen weißen Deckenlichtern, Felix Goeser auf dem Boden liegend.

Zitat: Ich bin die Grenze.

Besetzung

Mary Shelley: Maren Eggert; Creature, Viktor Frankenstein, Elisabeth: Maren Eggert, Felix Goeser, Alexander Khuon

Regie: Jette Steckel; Bühne: Florian Lösche; Kostüme: Aino Laberenz; Musik: Friederike Bernhardt; Dramaturgie: Anika Steinhoff; Licht: Matthias Vogel; Video: Roman Kuskowski; Movement-Directing/Kampf-Choreographie: Viatcheslav Kushkov; Regieassistenz: Friederike Drews
Bühnenbildassistenz: Ev-Simone Benzing; Kostümassistenz: Anna Weidemann; Inspizienz: Kathrin Bergel; Souffleuse: Martina Jonigk;

Regiehospitalanz: Zoë Bo Sawitza; Kostümhospitalanz: Felicitas Fairlie;
Dramaturgiehospitalanz: Sonia Lönne

Technische Einrichtung: Thomas Lachmann; Ton: Matthias Lunow, Marcel Braun; Video: Max Hohendahl; Requisite: Luise Krolik, Marco Weihrauch; Maske: Andreas Müller; Garderobe: Sabine Reinfeldt; Konstruktion: Maik Späth; Technischer Direktor: Olaf Grambow; Produktionsleitung: Herbert Lines-Weber; Stellvertretender Technischer Direktor: Marco Fanke; Leitung Ton- und Videoabteilung: Marek Sawitza; Leitung Bühnentechnik: Jörg Luxath; Leitung Beleuchtung: Robert Grauel; Leitung Requisite: Jens-Thomas Günther; Herstellung des Bühnenbildes und der Kostüme: Werkstätten des Bühnenservice der Stiftung Oper Berlin; Übersetzung der englischen Übertitel: Anna Galt
Übertitelung: Carolin Seidl (PANTHEA)

Für das Make-up der Darsteller:innen wurden MAC-Produkte verwendet.

Premiere am 25. September 2021, Deutsches Theater Berlin

Mit freundlicher Unterstützung der DT FREUNDE.

Zitat Mary Shelley: Jeder von uns wird eine Gespenstergeschichte schreiben, sagte Lord Byron, und seinem Vorschlag wurde zugestimmt. Wir waren vier. Ich beschäftigte mich damit, mir eine Geschichte auszudenken – eine Geschichte, die jene übertreffen sollte, die uns auf die Idee dieser Aufgabe gebracht hatten. Sie sollte die mysteriösen Ängste unserer Natur ansprechen und schauererregendes Grauen erwecken – der Leser sollte es nicht mehr wagen, sich umzusehen, das Blut sollte in seinen Adern erstarren und sein Herzschlag sich beschleunigen. Wenn ich diese Wirkungen nicht erreichen könnte, wäre meine Gespenstergeschichte ihres Namens nicht würdig. Ich überlegte und grübelte – vergebens. Ich verspürte die pure Unfähigkeit, etwas zu erfinden, was für einen Autor das größtmögliche Elend bedeutet, jenes öde Nichts, das unseren bangeren Beschwörungen antwortet. „Hast du dir eine Geschichte ausgedacht?“, wurde ich jeden Morgen gefragt, und jeden Morgen musste ich mit einem sterbenselenden „Nein“ antworten.

Zitat Rebecca Solnit: Die Fähigkeit, die eigene Geschichte zu erzählen, ob in Wort oder Bild, ist bereits ein Sieg, ein Aufstand.

Bildunterschrift: schwarzer Raum mit sechs quadratischen weißen Lichtelementen, die von der Decke hängen, Alexander Khuon am linken Bildrand als Schatten.

Georg Dickmann: Drittheit! Nicht Triade. Ein paar Beobachtungen zum Monströsen

Wahrscheinlich kann jeder intuitiv die Frage danach beantworten, was Monster sind. Es gibt viele mediale und ästhetische Ausformungen, die weit in die Vergangenheit hineinreichen. Die Gegenwart erlebt jedoch geradezu eine

Konjunktur des Monströsen, wenn man an die vielen Fiktionen von Untoten denkt, die mit einem rätselhaften Virus infiziert wurden und die Jagd auf bürgerliche Vorstädter machen. An außerirdische Wesen, die sich mit Astronauten fortpflanzen oder an Mensch-Roboter-Hybride, die auf die Erde kommen, um die Menschheit zu kolonialisieren. Diese Topoi sind populäre Phantasmen und oft erzählte Geschichten der Science-Fiction, die mittlerweile in das kulturelle Unbewusste eingesickert sind, und, wie es auch die nicht abreißen lassen Hollywood-Produktionen über Vampire, Werwölfe, Zombies, Cyborgs bezeugen, immer noch eine enorme Faszination in der Öffentlichkeit auslösen. Von dieser Konjunktur zeugt jedoch nicht nur der positive Bezug auf die schaurig-schönen Wesen, die uns jeden Tag auf den Streaming-Diensten begegnen, sondern auch die im kulturellen Unbewussten lauende Furcht vor unkontrollierbaren Menschen-Tier-Kreuzungen der embryonalen Stammzellenforschung, der Synthetischen Biologie, der medial inszenierten Skandale von „Inzest- und Pädophilieverbrechern“, oder auch die Rhetoriken von „MonsterManager-Spekulanten“, die den Finanzmarkt kollabieren lassen. Wenn man jedoch das Monströse des Monsters, also dasjenige, dass das Monster zum Monster macht, durchdringen will, dann scheint die Frage „Was ist ein Monster?“ falsch gestellt. Sie sabotiert sich gewissermaßen selbst, denn sie bereitet nicht die erwartete Antwort vor, die lauten sollte „das Monster ist dieses oder jenes“. Vielmehr ist die Frage nach dem „Ist“-Zustand des Monströsen auch zugleich die performative Vorführung ihres Problems, da sich das Monströse nicht hinreichend durch eine Aufzählung von Seinszuständen umstellen lässt. Das namenlose Alien aus dem gleichnamigen Science-Fiction-Horror-Klassiker von Ridley Scott verdeutlicht diese ontologische Unsicherheit. Es zeichnet sich nämlich gerade dadurch aus, dass es sich nicht auszeichnen lässt. Die uneindeutige Morphologie aus Insekt, Maschine und einem sehr fremdartig anmutenden anorganischen Material, verschränkt sich mit dessen Sprachlosigkeit und der Abwesenheit von Moral und lässt dadurch ein gekreuztes und uneigentliches Wesen entstehen, das jegliche zoologische Regeln hinter sich lässt.

Man könnte hier behaupten, dass das Monströse ontologisch nicht dem Bereich des Seins und der Identität angehört. Vielmehr ist es ein Phänomen der Differenz. Es ist eine Abweichung und eine Ordnungswidrigkeit, die den „Normalzustand“ eines Organismus oder einer Ordnung überschreitet. An Aristoteles erinnernd ist es dasjenige, das die Unterscheidung von Gattung und Art kreuzt. Es widersetzt sich geradezu einer binären oder klassifikatorischen Ordnung und als ein Phänomen des „Dazwischen“ lässt es sich nur schwer auf den Begriff bringen und verweigert sich eines „Ist-Zustands“ und der Klassifikation. Das Wesen des Monströsen ist paradoxerweise seine Wesenslosigkeit und seine Überschreitung, die durch die hybride Verbindung von heterogenen Elementen über alle Grenzen hinausschießt. Bereits die Wortherkunft, die eine Klärung und Identifikation

bringen soll, ist selbst durchkreuzt von semantischen Verwirrungen. Die Wurzel des Wortes „Monstrum“ ist immer schon infiziert von einer semiologischen Unbestimmtheit. Dem ZedlerLexikon ist „Monsra oder Monstrum“ alles dasjenige, das wider die Natur geboren ist. Die Definitionen bleiben vage und lassen sich nicht auf einen eindeutigen Wortstamm zurückführen. Ähnliche Uneinigkeiten findet man auch im Grimm'schen Wörterbuch. Darin wird zwischen „Ungeheuer“ und „monstrum“ differenziert – bei dem das „monstrum“ bereits in die moderne Teratologie hineinreicht. Eine semantische Konfusion des Ungeheuren/Monströsen scheint auch bei den Grimms unvermeidbar zu sein:

„[...] durch die begriffsgeschichte geht [...] ein bruch; der alte begriff wird einwirkung gelehrter bildung und durch das aufklärungszeitalter in den hintergrund gedrängt, fremdsprachliche, bes., lat., franz., engl. wörter treten störend in den gesichtskreis, füllen die immer leerer werdende worthülse mit verändertem inhalt und führen zu neuen constructionen.“

Das, was das Grimm'sche Wörterbuch hier als „immer leerer werdende worthülse“ bezeichnet, ist eine semantische Inflation und Wucherung der Verwendungsweisen des Monsters, die bis heute anzuhalten scheint. Damit wird deutlich, dass es sich nicht um eine Inhaltsleere handelt, die es mit eindeutigen Bedeutungen zu füllen gilt. Es zeigt vielmehr die Ambivalenz und auch die Resistenz des Monströsen gegen seine Theoretisierung. Der historische und sprachtheoretische Umgang mit dem Begriff des Monströsen wird selbst monströs, da es sich verschiedenen Assemblagen und semantischen Infektionen aus unterschiedlichen Richtungen aussetzen muss. Viele andere Etymologien ließen sich hier aufführen, die sich alle durch eine Disparatheit der Semantik aber auch der Wortherkunft auszeichnen. Es wird deutlich, dass sich das Monströse nicht auf eine reine physische Abnormalität reduzieren lässt. Monster sind damit auch Figuren der ‚Sichtbarkeit‘, ausgestattet mit „hohen semiotischen Energien“, welche sich jedoch nicht in einer Repräsentationslogik von Signifikant und Signifikat erschöpfen, d. h. sich als eine Kippfigur begreifen lassen, in der die hybriden Anteile zugleich sichtbar sein können. Monster sind damit vor allem negative Wesen, die die Gleichzeitigkeit eines Mangels und eines Zuviels an Eigenschaften in ihrer Erscheinung vereinen. Sie verweisen stets auf etwas anderes und sind damit eine schwingende Leerstelle zwischen Körper und Zeichen, die sich, obwohl sie sich entzieht, geradezu durch ihre Penetranz auszeichnet.

Dieser Ansatz findet sich bereits im Mittelalter. Der Erzbischof und Schriftsteller Isidor von Sevilla klassifiziert das monstrum in der Klammer zwischen portenda (Hinweisen) und ostenda (Erschrecken): Monster sind wundersame Anzeichen und Prophezeiungen, die Zukünftiges repräsentieren, welches zumeist krisenhaften Charakters ist. Das Monster wurde demnach auch als Kommunikationsweg und Medium der Götter zur Überbringung

unheilsamer Nachrichten wirksam. Bei dem Erzbischof heißt es, dass König Xerxes durch die Figur des Fuchses, der durch eine Pferdestute zur Welt gekommen war, der kurz bevorstehende Untergang seines Reiches prophezeit wurde. An anderer Stelle betont Isidor, dass Alexander dem Großen durch Gott sein abruptes Ende angedeutet wurde, indem er eine Frau mit einem gekreuzten Wesen aus Mensch und Tier schlafen ließ. Diese ereignishafte Struktur wird vor allem von Jacques Derrida nochmals unterstrichen, wenn der französische Philosoph das Monster als ein „abseitiges Zeichen“ beschreibt, das entweder eine Repräsentationslogik stört oder diese gänzlich aufkündigt. Das genuin Monströse zeigt sich laut Derrida nie als solches. Und wenn es sich doch zeigt, dann nur in dessen Entzug und nur als eine Spur, die nie an ein Ende gelangt. In dessen semantischem Entzug und der deformierten und entgrenzten Oberfläche verwehrt sich das Monströse eines Zugangs: „eine Monstrosität kann nur verkannt werden“, heißt es bei Derrida. Das Monströse ist damit nicht nur ein Ausnahmezustand in der Welt der Zeichen, sondern stört auch eine klassische Definition des Humanen und damit die anthropozentrische Integrität. Michel Foucault spricht dabei diesbezüglich auch von einem „Mischwesen zweier Bereiche“. In seinen Vorlesungen *Die Anormalen* beschreibt der französische Philosoph das Monster als Schwelle zwischen Mensch und Tier, zwischen Mann und Frau, zwischen Leben und Tod, das sich nicht positiv bestimmen lässt, sondern nur ex negativo zu erahnen ist. Insbesondere die groteske Körperlichkeit von Tier-Mensch-Kreuzungen fungiert als diese Grenzüberschreitung eines klassisch humanistischen Idealbildes. Es überschreitet dasjenige, das Foucault als das „Gesetz der Tafel“ bezeichnet – also eine zoologische Ordnung von Gattung und Art, die nach strengen Regeln sortiert ist.

Von einem „was“ des Monsters kann also nicht die Rede sein. Sondern eher von einem „wie“. Von der Gleichzeitigkeit von mehreren Modi des Monströsen, die sich auf ein Wesen hin nicht reduzieren lassen. Das Monströse ist eine Drittheit, die nicht mit der Triade zu verwechseln ist. Sie versöhnt sich nicht in der Aufhebung von zwei Elementen zu einem in sich ruhenden Dritten. Foucault unterstützend heißt es bei Michel Serres auch: „Es gibt ein Drittes vor dem Zweiten; es gibt einen Dritten vor dem anderen.“ Das Monströse an diesem ‚Zwischen-Sein‘, wenn man nur zaghafte überhaupt von einer Logik des Monströsen sprechen kann, ist dasjenige das nicht nachträglich als supplementäre Entität zu einer Dyade hinzukommt. Es besetzt vielmehr als reines Intervall den Zwischenraum einer binär organisierten Ordnung. Das Monströse problematisiert so nicht die Struktur zweier Seiten einer Unterscheidung, sondern lässt die Unterscheidung als Solche auf die Bühne treten: Es ist eine Fleischgewordene Differenz.

Georg Dickmann ist Philosoph und Literaturwissenschaftler. Er hat Philosophie, Deutsche Philologie und Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft in Düsseldorf und Berlin studiert. Zurzeit ist er

wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

Textnachweise Georg Dieckmann: Johannes Heinrich Zedler: *Monsra oder Monstrum*, in: derselbe: Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste, Band 21, Halle 1739, Spalten 1220 folgende.
Jakob u. Wilhelm Grimm: *Ungeheuer*, in: diesselbe: Deutsches Wörterbuch, Bd. 11, Leipzig 1936, Spalte 700708.

Vgl. Paul de Man: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986

Rasmus Overthun: *Das Monströse und das Normale*, in: Achim Geisenhanslücke/Georg Mein (Herausgeber): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld 2009, Seite 50.

Isidor v. Sevilla: Origines XI, III, 2.

Jacques Derrida: *Heideggers Hand (Geschlecht II)*, in: ders.: *Geschlecht (Heidegger)*, Wien 2005, Seite 53.

Jacques Derrida: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, Berlin 1992.

Michel Foucault: *Die Anormalen. Vorlesungen am College de France (1974–1975)*, Frankfurt am Main 2007, Seiten 86 folgende.

Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt am Main 1987, Seite 71.

Bildunterschrift: Felix Goeser mit erhobenen Armen an eine halbdurchsichtige Plane gelehnt mit weißem Lichtelement im Hintergrund. Auf der Höhe seines Auges ist die Plane ausgeschnitten, eine rosa-milchige Flüssigkeit fließt an der Stelle nach unten.

Bildunterschrift: Schwarzer Raum mit drei quadratischen weißen Lichtelementen im Hintergrund, davor frontal stehend Alexander Khuon mit verschränkten Armen, Maren Eggert, Felix Goeser. Maren Eggert und Felix Goeser haben ihren Blick zu Alexander Khuon gerichtet.

Auszug aus „Monster im Packeis“ von Hans Richard Brittnacher

Als das exemplarische Schwellenwesen, das zwischen den Arten und Ordnungen steht, hat das Monstrum dort seine privilegierte Heimat, wo sich die Welt und das Nichts verbinden: am Rand der Erde. Der Reisende sieht dort, was vor ihm noch keiner sah und keiner sehen sollte: eine Schöpfung außer Rand und Band und ohne Maß und Ziel, in der die Monster indes ihren angemessenen Lebensraum haben. Das Monster verstößt jedoch nicht nur gegen die Naturgesetze, sondern auch gegen Recht, Religion und Moral: In ihm verbindet sich, wie Michel Foucault erläutert hat, das Unmögliche mit dem Verbotenen.

Der hochmütige, vom Schicksal schwer geprüfte Wissenschaftler Frankenstein hat sich unverzeihlich gegen die Natur vergangen. Weil er sich nicht länger mit der Laune der Natur abfinden will, Lebenswertes zu töten und Überaltertes

weiterleben zu lassen, konstruiert er in nächtlichen Arbeitsexzessen aus gestohlenen Leichenteilen einen biologisch strapazierfähigen Übermenschen. In einer regnerischen Novembernacht des Jahres 1792 ist es endlich so weit: Das Geschöpf schlägt die Augen auf. Aber sein Schöpfer ist entsetzt von der Hässlichkeit der Kreatur, die er fabriziert hat: Wohl ist sie groß und muskulös, aber ihre Haut ist leichenfahl, Operationsnarben bedecken den Körper, die Lippen sind schwarz, die Augen wässrig. Nirgends in der Literatur ist der Umschlag der Utopie ins Grauen so anschaulich zu greifen wie in diesem Bild. Entsetzlich wird die Kreatur in dem Augenblick, als sie tatsächlich tut, was ihr zu tun bestimmt ist: zu leben. Dass plötzlich die Brust sich hebt, die Muskeln zucken, die Augen sich öffnen, macht den irreversiblen Eingriff in die Schöpfung als einer perversen Kraft deutlich, die in nichts anderem besteht als der sich selbst überlassenen Subjektivität.

Ihre Erfahrung wird auf Schöpfer und Geschöpf gleichmäßig verteilt: Das Geschöpf hat die Last der Autonomie zu tragen, sein Schöpfer die der Verantwortung. Überfordert sind beide: Verstört flüchtet Frankenstein, überlässt das Geschöpf sich selbst, das sich in einer mühsamen *éducation sentimentale* selbst bilden Empfindungen entwickeln, Sprache und Schrift erlernen muss. Sein Unglück wird vollständig, als es zu lesen beginnt und ihm neben abendländischem Bildungsgut auch Goethes „Leiden des jungen Werther“ vor die Augen geraten, macht ihm doch dieser Liebesroman seine Einsamkeit so schmerzlich bewusst, dass es am Sinn eines allein gelebten Lebens zu zweifeln beginnt.

In einer dramatischen Begegnung mit Frankenstein vor dem Gebirgs-massiv des Mont Blancs, der erhabenen Kulisse für ein grundsätzlich diskutiertes theologisches Problem im Zeitalter der Entmachtung der Theologie (nämlich der Zuständigkeit des Schöpfers für sein Werk), bittet das Monster Frankenstein, ihm eine Gefährtin an die Seite zu geben. Als dieser – der zunächst eingewilligt hat – seinem Versprechen untreu wird, beginnt zwischen Schöpfer und Geschöpf ein erbarmungsloser Kampf, der im Eis des Polarmeeres seinen Höhepunkt und Abschluss bildet. Die Kreatur mordet aus Rache alles, was Frankenstein liebt, und dieser kennt nur noch ein Verlangen: dem Geschöpf, dem er das Leben gegeben hat, den Tod zu bringen. Das Übermaß des Hasses, den beide aufeinander hegen, lässt die unerbittlichen Feinde einander immer ähnlicher werden. In trotziger Umkehrung der metaphysischen Hierarchie jauchzt die gequälte Kreatur über die Leiden, die sie ihrem Schöpfer bereitet: Mir „schwoll das Herz vor Frohlocken und satanischem Triumphe; ich klatschte voll Freude in die Hände“. In ihrer letzten Handlung jedoch zeigt das Geschöpf – nachdem Frankenstein an Entkräftung gestorben ist – erhabenen Stolz: Eine Eisscholle soll, so verkündet sie, „mich zum Eis des Nordpols tragen, wo ich den Scheiterhaufen mir errichte“. Einem Leben, dem durch den Willen des Schöpfers keine Fruchtbarkeit beschieden

ist, will das Monster in der unfruchtbarsten aller Klimazonen im Flammentod selbst ein Ende setzen.

Das Urteil, das Frankenstein's Kreatur erst an ihrem Schöpfer und dann schließlich auch an sich selbst vollstreckt, ist zugleich das Urteil, das über den hybriden Rationalismus Frankenstein's – und über den Rahmenerzähler der Geschichte, den eitlen Polarforscher Walton – gesprochen wird. Mit der Schöpfung eines künstlichen Menschen hat der Schweizer Wissenschaftler sich an der Schöpfung versündigt wie vor ihm die Mörder der arglosen Albatrosse. Auffällig ist, dass die Erschaffung des Monstrums, die Verweigerung der Kreation einer Monsterbraut und die schleichende Verschmelzung von Schöpfer und Geschöpf, die das Handlungsgerüst des Romans strukturieren, parallel laufen zu Frankenstein's systematischer Abwehr des Weiblichen: Die von seinen Eltern adoptierte und als seine Schwester aufgewachsene Elisabeth soll ihm angetraut werden, doch immerzu findet Frankenstein Gelegenheit, die Hochzeit aufzuschieben – das geschieht so oft und so systematisch, dass sich der Verdacht kaum abweisen lässt, mit der Beseitigung Elisabeths habe das Monster auch ein Problem seines Schöpfers gelöst: Mary Shelleys *Frankenstein* ist auch ein Roman über den konsequent gelebten Verzicht auf Frauen. Die ‚Vermonsterung‘ stellt das letzte Stadium dieses Prozesses dar. Wenn Frankenstein sich von dem Ungeheuer belauert glaubt und in der Nacht der Hochzeit nicht die Braut an seiner Seite, sondern das Bild der Kreatur im Fenster erblickt – „Ein satanisches Grinsen verzerrte die Züge des Monstrums, das meiner zu höhnen schien“ – sieht er im Spiegelbild in Wahrheit die eigene Erleichterung über die ihm gnädigerweise versagt gebliebene Sexualität. Die Entstellung der Freude zum satanischen Grinsen ist nur der Preis, den die Darstellung der moralischen und literarischen Konvention zu entrichten hat.

Es scheint, als ob die notorische Verwechslung in der Rezeptions-geschichte des Romans, die der tumben Kreatur den Namen des Schweizer Barons verleiht, im Grunde dem Kern der Parabel näher-gekommen ist als eine auf den Wortlaut bedachte Philologie. Die aggressive Energie, mit der Frankenstein die fast fertig gestellte Monsterbraut vor den Augen seines Geschöpf's in Stücke reißt, soll nicht, wie er vorgibt, die Menschheit vor den Übergriffen einer aggressiven Monsterrasse schützen, sondern trifft das Monstrum als Verräter an der gemeinsamen zölibatären Sache: Denn mit seinem Wunsch nach einer Gefährtin hat Frankenstein's Geschöpf jene Biologie der Reproduktion rehabilitiert, deren Beseitigung am Ursprung von Frankenstein's keuscher Besessenheit stand. Dass Mary Shelleys Tribunal über den wissenschaftlichen Frevel par excellence, die Erzeugung von Leben unter Umgehung der weiblichen Natur, sich den Nordpol zum Schauplatz wählt, den Ort der Lebensferne schlechthin, ist kein Zufall – so wenig wie die Wahl eines Gletschermassivs zum Schauplatz einer dramatischen Diskussion über die Grundlage des Lebens oder der lebensfeindlichen, unbewohnten

Orkney-Inseln zur Stätte der Produktion, vor allem aber der Vernichtung der Monsterbraut. Sturmklippen und Gletscher sind Metastasen des Pols in den gemäßigten Breiten, Epiphanien jener Sterilität, die im Eis der Pole ihre Vollendung findet. So folgt Shelleys Roman zwar vordergründig Coleridges Schema von Hybris und Vergeltung, aber im Subtext ist das Monstrum, das nach einem letzten Gespräch mit seinem an Entkräftung sterbenden Schöpfer auf einer Eisscholle davontreibt, auch eine Metapher für Frankensteins Seele, die – nach einem Leben auf der Flucht vor der Frau – dem geschundenen Körper entweicht und dem menschen- und vor allem frauenlosen Pol als Elysium entgegenstrebt.

Zitat von Elias Canetti: „Schöpfung“, sagt man, und jeder wäre schöpferisch, wenn man ihn gewähren ließe. Dann lässt man ihn gewähren, und er zerstört schöpferisch alles.

Bildunterschrift: dunkler Raum mit schwarz-blauer Videoprojektion im Hintergrund. Als Silhouette Alexander Khuon und Maren Eggert auf einem Motorrad sitzend, das nach links fährt, Felix Goeser verlässt rechts die Szene und ist schemenhaft zu sehen.

Auszug aus: Monster machen. Monstrosität als soziale Grenzverhandlung von Annina Klappert

Monster funktionieren, so meine These, als ‚Plakat‘. Sie plakatieren, welche Werte in einem sozialen Zusammenhang Bestand haben sollen und welche nicht, so dass hier der Zusammenhang zum Monster als Zeichen (lateinisch „monstrum“, ‚Mahnzeichen‘, lateinisch „monstrare“, ‚zeigen‘) zu verorten ist. Während im Mittelalter aber das Monstrum vor allem ein Mahnzeichen ist, das die Gläubigen auf die Gefahren und Folgen eines Abweichens vom rechten Glauben hinweisen soll, kann es ebenso als ‚Werbeträger‘ fungieren.

Frankensteins Monster ist etwa zum einen ein Zeichen dafür, welchen Effekt der Mangel an Affektkontrolle und verantwortungsbewusstem Handeln haben kann; an ihm wird also das als bedrohlich plakatiert, was aus dem Sozialraum ausgeschlossen werden soll. Gleichzeitig ist es aber eine enorm wirkungsvolle Werbung für die Werte der Humanität: Nicht das Geschöpf an sich ist nämlich ein Monster, sondern es wird durch Mitleids- und Verantwortungslosigkeit allererst als solches produziert, und dies ist aus seinem Mund selbst zu hören. Monstrosität besteht damit nicht nur im Ausstellen eines anderen, das nicht sein soll, sondern auch dessen, was sein könnte.

Mit einem Monster kann also Stellung bezogen werden gegen das Eigene im Fremden (zum Beispiel die Frau in den Fängen King Kongs) oder für das Eigene im Fremden (die Humanität von Frankensteins Kreatur), ebenso wie gegen das Fremde im Eigenen (Frankenstein als maß- und

verantwortungsloser Wissenschaftler) oder für das Fremde im Eigenen („Patchwork Girl“¹ als Mehrwert der Vielfalt).

In diese Struktur lässt sich leicht ein sozio-educatorisches Programm implementieren. So mahnt Frankenstein „I imagine that you may deduce an apt moral from my tale; one that may direct you if you succeed in your undertaking, and console you in case of failure.“ Andererseits wird in der Erzählung deutlich, dass auch Potenziale sozialen Lernens verschenkt wurden, indem dem Geschöpf keine Möglichkeit zur sozialen Integration gegeben wurde.

Jeder kann eine monströse Grenzüberschreitung darstellen. Es zeigt sich, dass eine Sozialgemeinschaft Monströsitäten so lange integrieren kann, wie sie niemanden verletzen. Je mehr Grenzüberschreitungen eine soziale Gemeinschaft demnach als unbedrohlich identifizieren kann, desto weniger Monster gibt es in ihr. Das Monster ist damit ein Fingerzeig auf die Grenzen des Soziablen. Es ist der Versuch, mit dem Unberechenbaren umzugehen. Es ist ein Effekt der gesellschaftlichen Grenzen, die etwas ein- oder ausschließen, und es wird so an ihm das hochsensible Thema von Exklusion oder Inklusion diskutierbar.

Zitat von Yuval Noah Harari: In ihrem Streben nach Gesundheit, Glück und Macht werden die Menschen ganz allmählich zuerst eines ihrer Merkmale, dann noch eines und noch eines verändern, bis sie schließlich keine Menschen mehr sind.

Zitat von Donna Haraway: Es ist unvermeidbar, dass wir immer wieder ins Schleudern geraten. Das Wesen der Materialität, der Sterblichkeit und Endlichkeit und das Wesen der Sprache verschwören sich heimlich immer wieder, um uns zum Stottern zu bringen. Man stolpert immer genau dann, wenn man glaubt, am Ziel zu sein. (...) Man kann niemals das haben, worauf man nicht verzichten kann.

Bildunterschrift: Schwarzer Hintergrund mit weißem Lichtelement auf der rechten Seite des Bilds. Davor Alexander Khuon in einem blauem Kunststoff-Hemd, er hat die Hände auf seinen Kopf gelegt und schaut auf den Boden.

Text von Şeyda Kurt: Technologie und Zärtlichkeit

Der Philosoph Paul Preciado versucht in seinem „Kontrasexuellen Manifest“ binäre Oppositionen aufzuheben, die dazu dienen, angeblich abnormale, unnatürliche Abweichungen beim Thema Sex und Begehren hervorzubringen: maskulin/feminin, heterosexuell/ homosexuell und viele mehr. Überhaupt –

¹ *Patchwork Girl* ist ein Werk der elektronischen Literatur der amerikanischen Autorin Shelley Jackson von 1995.

eine Grenzziehung zwischen „natürlichen Körpern“ und „künstlichen Technologien“ ist laut Preciado unmöglich. Denn wir sind alle technologisiert, wie sind alle Cyborgs – frei nach dem Cyborg-Manifest der feministischen Theoretikerin Donna Haraway von 1985. Wir sind hybride Geschöpfe, die den Tieren genauso nahe stehen wie den Maschinen, hervorgegangen aus einem Netz aus Schriften, Sprachen, Techniken, Gesundheitspolitiken und Lippenaufspritzungen mit Hyaluronsäure im Kosmetikstudio unseres Vertrauens. Den Körper betrachtet Preciado daher als ein „Archiv der Menschheitsgeschichte“, das sich aus unterschiedlichen Technologien zusammensetzt. Und jenen Körper mitsamt seinen technologischen Erweiterungen betrachtet Preciado nicht als bösen Geist, sondern als einen Raum des Widerstandes, während diese Form der Neudeutung des Menschen in der Geschichte hauptsächlich Schrecken hervorgerufen hat. In dem Märchen *Der Sandmann* (1816) erzählt der Schriftsteller E.T.A. Hoffmann, wie sich der Protagonist Nathanael in Olimpia verliebt. Er stürzt sich vom Turm, als er erfährt, dass sie „nur“ ein Automat ist. Warum eigentlich? Warum die Angst und der Ekel vor einem Bild unseres Gegenübers, das sich einer angeblichen Natur des Menschen entzieht und unser Verständnis von Mensch und Liebe transformiert?

Zitat von Barbara Johnson: *Frankenstein* kann als die Geschichte der Erfahrung gelesen werden, *Frankenstein* zu schreiben.

Aus dem Vorwort zur Ausgabe 1831 von Mary Shelley

Im Sommer des Jahres 1816 besuchten wir die Schweiz und wurden Nachbarn Lord Byrons. Die Gespräche zwischen Shelley und Byron, bei denen ich eine hingebungsvolle, aber fast völlig stille Zuhörerin gewesen bin, waren zahlreich und dauerten lang. Während eines solchen Gesprächs wurden verschiedene philosophische Lehrmeinungen diskutiert, unter anderem auch die Natur der Grundlage des Lebens und ob es wahrscheinlich sei, dass sie jemals entdeckt und vermittelt werden könnte. Sie sprachen über die Experimente des Dr. Darwin, der ein Stück Fadennudel in ein Glasgefäß steckte, bis es sich durch irgendwelche außergewöhnlichen Mittel selbstständig zu bewegen begann (ich rede nicht davon, was der Doktor wirklich getan hat oder was getan zu haben er behauptete, sondern, entsprechend meiner Absicht, von dem, was er den damals kolportierten Geschichten zufolge angeblich getan hatte). Doch auf diese Weise würde man kein Leben erschaffen. Vielleicht könnte man eine Leiche wiederbeleben; galvanische Experimente hatten Hinweise auf dergleichen geliefert: Vielleicht könnte man einzelne Teile einer Kreatur herstellen, zusammensetzen und mit Lebenswärme versorgen.

Die Nacht verflog über diesem Gespräch, und sogar die Geisterstunde war bereits vergangen, als wir uns zur Ruhe begaben. Ich ließ meinen Kopf aufs Kissen sinken, doch schlief ich nicht, und man konnte auch nicht behaupten,

dass ich nachdachte. Meine Vorstellungskraft ergriff unbetenen Besitz von mir, führte mich und schenkte den einander folgenden Bildern, die in meinem Geist aufstiegen, eine Lebendigkeit, die weit jenseits der üblichen Grenzen des Traums lag. Ich sah – mit geschlossenen Augen, aber scharfem geistigen Blick – ich sah den bleichen Schleier unheiliger Künste neben dem Ding knien, das er zusammengesetzt hatte. Ich sah das bösartige Phantom eines hingestreckten Mannes und dann, wie sich durch das Werk einer mächtigen Maschine Lebenszeichen zeigten und er sich mit schwer-fälligen, halb lebendigen Bewegungen rührte. Entsetzlich muss es sein, denn die Auswirkungen jedes menschlichen Strebens, den gewaltigen Mechanismus des Weltenschöpfers zu verhöhnern, sind zwangsläufig ungeheuer entsetzlich. Sein Erfolg sollte dem Künstler Angst einjagen; er würde voll Grauen vor dem abscheulichen Werk fliehen. Er würde hoffen, dass der schwache Lebensfunke, den er übertragen hatte, langsam erlosch, wenn er ihn nur sich selbst überließe, dass jenes Ding, das solch unvollkommene Lebenskraft erhalten hatte, zu toter Materie zerfallen würde, und er könnte in dem Glauben schlafen, dass die Grabesruhe die flüchtige Existenz dieses bösartigen Leichnams, den er als Wiege des Lebens betrachtet hatte, für immer ersticken würde. Er schläft, doch er wird geweckt; er öffnet die Augen, sieht das grässliche Ding neben seinem Bett stehen, die Vorhänge öffnen und ihn mit gelben, wässrigen, doch forschenden Augen anstarren. Ich öffnete die meinen vor Schreck. Die Idee hatte dermaßen Besitz von mir ergriffen, dass mich ein Schauer der Angst durchfuhr, und mich verlangte danach, das unheimliche Bild meiner Fantasie gegen die mich umgebende Wirklichkeit zu tauschen. Ich sehe alles immer noch vor mir: jenes Zimmer, den dunklen Parkettboden, die geschlossenen Fensterläden, durch die das Mondlicht eindrang, und das Gefühl, dass der glasklare See und die weißen Alpengipfel dahinterlagen. Ich konnte mein böses Phantom nicht so einfach abschütteln, es suchte mich weiterhin heim. Ich musste mir etwas anderes überlegen. Ich kam auf meine Gespenstergeschichte zurück – meine langweilige, unglückliche Gespenstergeschichte! Ach! Könnte ich nur eine erfinden, die meine Leser genauso erschrecken würde, wie ich mich in jener Nacht geängstigt hatte! Die Idee kam blitz-artig und war genauso belebend. „Heureka! Was mich erschreckte, wird andere erschrecken, und ich muss lediglich den Geist beschreiben, der mein mittenächtliches Ruhekitzen heimgesucht hat!“ Am nächsten Morgen verkündete ich, dass ich mir eine Geschichte ausgedacht hatte. Am selben Tage begann ich mit den Worten: „in einer tristen November-Nacht“, wobei ich nur die grauisigen Schrecken meines Wachtraums wiederholte. Zunächst dachte ich nur an wenige Seiten – eine Kurzgeschichte, doch Shelley drängte mich, die Idee ausführlicher zu entwickeln. Ich verdanke meinem Ehemann bestimmt nicht den Vorschlag einer Handlungsszene und auch kaum eine Gefühlsbeschreibung, und doch hätte sie ohne seinen Ansporn niemals die Form angenommen, in der sie der Welt präsentiert wurde.

Zitat von Thomas Pynchon: „Seit langem ist die Allgemeinheit in zwei Teile gespalten: in jenen, der glaubt, dass die Wissenschaft alles erreichen kann, und jenen, der genau das fürchtet.“

Bildunterschrift: Schwarzer Raum mit drei quadratischen weißen Lichtelementen, Alexander Khuon, Maren Eggert und Felix stehen frontal vor je einem Lichtelement als Silhouetten.

Text von Barbara Johnson aus dem Jahr 1982: Mein Monster mein selbst
Frankenstein weist in dem Monster eine Ähnlichkeit zurück, die er nicht anerkennen will. Der Erzähler spricht in allen Fällen in einen Spiegel seiner eigenen Überschreitung hinein. Die Erzählung ist darauf zugeschnitten, die Ähnlichkeit zwischen Erzähler und Zuhörer so zu verstärken, dass die Überschreitung auf irgendeine Weise aufgehoben werden kann. Doch der Wunsch nach Ähnlichkeit, der Wunsch, ein Wesen zu schaffen, das so ist wie man selbst – und das ist der auto-biographische Wunsch par excellence –, ist auch die zentrale Überschreitung in Mary Shelleys Roman. In Frankensteins Betreiben einer gotteslästerlichen Schöpfung geht es gerade um die Möglichkeit, nach dem eigenen Bild Leben zu schaffen: Frankensteins Monster kann also als Figur für die Autobiographie als solche angesehen werden. Viktor Frankenstein hat demnach den Impuls, ein Bild seiner selbst zu konstruieren, zweimal nachgegeben: zuerst erschafft er ein Monster, und dann sucht er Walton (Anmerkung: einem Polarforscher in der Rahmen-handlung des Romans) die Ursachen und die Folgen von ersterem zu erklären. Mit Frankenstein kann die Geschichte der Autobiographie als eine Geschichte der versuchten Neutralisierung der Monstrosität von Autobiographie gelesen werden. Gleichzeitig Enthüllung und Verdeckung, sieht es so aus, als sei Autobiographie selbst in gewisser Weise Unterdrückung von Autobiographie. Die Vorstellung, Frankenstein könnte in irgendeiner Weise als die Autobiographie einer Frau gelesen werden, scheint auf den ersten Blick absurd. Der Roman präsentiert nämlich nicht eine, sondern drei Autobiographien von Männern.

„Als der Verleger der Standard Novels *Frankenstein* für eine ihrer Reihen auswählten, traten sie mit der Bitte an mich heran, eine kurze Darstellung des Ursprungs der Geschichte beizusteuern. Ich bin dazu umso eher bereit, als ich damit ein für allemal Antwort auf die Frage geben kann, die mir so oft gestellt wird – wie ich als noch junges Mädchen auf einen so abscheulichen Gedanken verfallen und mich darüber so ausführlich auslassen konnte.“

Wie diese Passage deutlich macht, müssen Leser von Mary Shelleys Roman häufig das Empfinden zum Ausdruck gebracht haben, daß die Faszination eines jungen Mädchens durch die Idee der Monstrosität selbst etwas irgendwie Monströses sei. Wenn Mary ihre Einleitung zur Neuauflage ihres Romans mit den Worten beschließt, „und nun bitte ich meinen abscheulichen Sprößling noch einmal in die Welt zu gehen und zu gedeihen“, so drängt sich

dem Leser doch allmählich der Verdacht auf, daß es aufschlussreiche Parallelen zwischen Viktors Erschaffung seines Monsters und Marys Erschaffung ihres Buches geben könnte.

Bildunterschrift: Im Hintergrund schwarz-blaue abstrakte Videoprojektion, auf der rechten Bildseite Felix Goeser in hellgelbem Anzug mit Erde verschmiert, er geht nach links und schaut mit einer Grimasse zurück.

Zitat von Donna Haraway: Irgendwo gibt es eine breite Straße durch eine ansonsten unwegsame Landschaft. Es braucht keinen Befehl oder auch nur Rat, die Straße zur Fortbewegung zu nutzen. Man tut es. Leute, die abseits gehen, fordern heraus. Noch ist unklar, wen und was. (...) Die alten Grenzen brechen zusammen, neue werden gezogen. Dieser Prozess ist zugleich einer der Befreiung wie einer äußersten Gefährdung. In den alten Grenzziehungen war Herrschaft geschützt und befestigt, insbesondere über Frauen und „andere Fremde“. Im Moment der Verunsicherung werden Monster geboren, die Freiheit versprechen; nicht alle ihre Versprechen sind Lügen. Bei dieser Aufstellung der neuen Gottheiten mische ich mich ein.

Bildunterschrift: Schwarzer Hintergrund, Maren Eggert zieht eine Ritterrüstung an.

Biografie Mary Shelley

Die heute als Mary Shelley und Autorin des Romans *Frankenstein* bekannte Mary Godwin wird im Jahr 1797 in London als zweites Kind der bekannten Frauenrechtlerin und Schriftstellerin Mary Wollstonecraft und erstes Kind des Sozialphilosophen und Verlegers William Godwin geboren. Kurz nach Marys Geburt stirbt ihre Mutter am Kindbettfieber. Der aufgrund seiner früheren Veröffentlichung *Enquiry Concerning Political Justice* heute oft als Begründer der politischen Anarchie bezeichnete William Godwin findet seinerzeit zwar Anhänger, ist aber oft in Geldnot. So ergibt es sich, dass Percy Shelley, ein Verehrer von Godwins politischen Ideen, diesen kontaktiert und seine finanzielle Hilfe anbietet. Mary Godwin lernt den Adligen Percy Shelley kennen, als sie sechzehn ist, und die beiden beginnen – gegen den Willen des Vaters und obwohl Percy Shelley zu diesem Zeitpunkt bereits verheiratet ist – eine Liebesbeziehung. Heimlich treffen sie sich am Grab von Marys Mutter, lesen sich Gedichte vor. Im Juli 1814 reißen Mary und Percy, begleitet von Marys Stiefschwester Claire Clairmont, aus und reisen sechs Wochen durch Frankreich, die Schweiz, Deutschland und Holland. Mary ist schwanger. Im Herbst 1814 kehren sie mittellos nach England zurück, teilen sich zu dritt eine Wohnung. Marys Vater hat den Kontakt abgebrochen, Percys Vater seine Zahlungen an den Sohn eingestellt. 1815 wird die Tochter Clara geboren, sie kommt zwei Monate zu früh zur Welt und stirbt. Mary stürzt in eine depressive Phase. Percy Shelley muss untertauchen, da er so verschuldet ist, dass er fürchtet, wegen unbezahlter Rechnungen verhaftet zu werden; außerdem ist auch seine Ehefrau Harriet schwanger. 1816 wird Marys zweites Kind

geboren, ihr Sohn William. Mit William und Claire Clairmont reisen Mary und Percy im Juni des Jahres 1816, dem „Jahr ohne Sommer“, an den Genfer See, wo Mary im Zuge des berühmten Treffens mit Lord Byron und John Polidori nach einem Traum die Idee zu *Frankenstein* niederschreiben wird. Im selben Jahr sterben Marys Halbschwester und Percys Ehefrau, beide begehen Selbstmord. Am 30. Dezember 1816 heiraten Percy und Mary, entgegen ihrer beider Überzeugung von freier Liebe, und versöhnen sich mit Marys Vater. 1817 bringt Mary ein drittes Kind zur Welt, eine Tochter, die sie wieder Clara nennt. Am 1. Januar 1818 erscheint *Frankenstein*, anonym und mit einem Vorwort von Percy Shelley – daher wird der Roman in erster Zeit ihm zugeschrieben. Das Buch ist Marys Vater, William Godwin, gewidmet. Auf einer Reise nach Italien sterben beide Kinder Marys – Clara 1818 in Venedig, William 1819 in Rom. Mary Shelley leidet erneut unter Depressionen und schreibt den Roman *Matilda*, der zu ihren Lebzeiten nicht veröffentlicht wird. Im November 1819 wird Sohn Percy Florence in Florenz geboren. 1822 erleidet Mary eine Fehlgeburt, bei der sie selbst fast stirbt. Percy Shelley stirbt bei einem Bootsunfall im Golf von Spezia. Die 26-jährige Mary Shelley kehrt 1823 nach Jahren der Reise, drei Kindstoden und dem Verlust ihres Ehemanns zu ihrem Vater nach England zurück. 1824 stirbt ihr Freund Lord Byron. Percys Vater gesteht ihr eine kleine Witwenrente zu und sie arbeitet von da an als Schriftstellerin und Verlegerin. Sie heiratet nie wieder, veröffentlicht aber *Frankenstein* unter ihrem eigenen Namen (1823) und mit eigenem Vorwort (1831), verfasst einige weitere Werke wie *Lodore* (1835), in dem sie ihre Liebes-Beziehung zu Percy verarbeitet, *Perkin Warbeck* (1830) und *Falkner* (1837). Ihre literarische Tätigkeit umfasst neben Romanen u.a. Kurzgeschichten, Reisebeschreibungen, Buchrezensionen und einige enzyklopädische Werke. Sie arbeitet außerdem an der Herausgabe eines Gesamtwerkes Percy Shelleys. Ab 1848 lebt sie bei ihrem Sohn Percy Florence und dessen Frau. Bereits seit 1839 leidet sie unter Kopfschmerzen und Lähmungen, die ihre letzten Jahre zeichnen. Sie stirbt 1851, im Alter von dreiundfünfzig Jahren, vermutlich an einem Hirntumor. Sie wird auf einem Friedhof in Bournemouth bestattet, zwischen den Gräbern ihrer Eltern William Godwin und Mary Wollstonecraft.

Bildunterschrift: Maren Eggert sitzt in einem hellvioletten Kunststoff-Kleid an einem Flügel, auf dem Notenblätter stehen. Mit der rechten Hand berührt sie eine Taste, ihren Kopf stützt sie auf die linke Hand.

Impressum

Spielzeit 21/22

Programmheft Nr. 150

Herausgeber: Deutsches Theater Berlin, Schumannstr. 13a, 10117 Berlin

Intendanz: Ulrich Khuon

Geschäftsführender Direktor: Klaus Steppat

Redaktion: Anika Steinhoff, Sonnia Lönne

Gestaltung: Julia Kuon, Sabine Meyer

Probenfotos: Arno Declair

Druck und Herstellung: ELBE-DRUCKEREI WITTENBERG GmbH

Textnachweise

Drittheit! Nicht Triade. ist ein Originalbeitrag von Georg Dickmann für dieses Programmheft.

Brittnacher, Hans Richard: *Monster im Packeis* (Auszug) in: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen.* Herausgegeben von Achim Geisenhanslüke, Georg Mein. 2009, transcript Verlag, Bielefeld.

Klappert, Annina: *Monster machen* (Auszug). In: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen.* Herausgegeben von Achim Geisenhanslüke, Georg Mein. 2009, transcript Verlag, Bielefeld.

Technologie und Zärtlichkeit (Auszug) in: Seyda Kurt: *Radikale Zärtlichkeit. Warum Liebe politisch ist.* Harper Collins, Hamburg, 2021.

Auszug aus Mary Shelleys Einleitung zur überarbeiteten Ausgabe von *Frankenstein* (1831).

Johnson, Barbara: *Mein Monster, mein Selbst.* In: *Dekonstruktiver Feminismus.* Literaturwissenschaft in Amerika. Hrsg. von Barbara Vinken. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992.

Zitat von Mary McLane: Oft verlasse ich am frühen Morgen mein Bett und kleide mich an und gehe hinaus in den Morgengrauen. Es ist am Morgengrauen etwas, das mich wünschen lässt, dass die Welt anhalten würde, dass die Sonne es nicht über den Rand schaffen würde, dass mein Leben im Morgengrauen ewig, ewig weitergehen und zur Ruhe kommen würde.

Bildunterschrift: Schwarzer Hintergrund, Felix Goeser liegt in einem hellgelben Kostüm mit Erde beschmiert auf dem Boden und hält sich die Ohren zu, auf der rechten Bildseite Alexander Khuon in einem blauen Kunststoff-Anzug, er beugt sich in einer schnellen Bewegung in Richtung Felix Goeser.