

Lykaon, der Wolfsmann, und Mary Shelleys *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*

Zwei Supplemente zu Michel Foucaults *Les anormaux*

Thomas Emmrich 

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Deutschland

Correspondence

Thomas Emmrich, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Deutschland.
Email: Emmrich@em.uni-frankfurt.de

Viele der rezenten Studien zur Ästhetik des Monströsen nehmen auf Michel Foucaults Vorlesungsreihe *Les anormaux* Bezug, in der er u. a. der diskursiven Transformation des Monsters von einem somatischen hin zu einem moralischen Abweichungsphänomen nachgeht. Dass Foucaults Ausführungen mitunter nur unzureichend differenziert sind, soll der vorliegende Beitrag nachweisen. Auch wenn die Literatur in *Les anormaux* eine untergeordnete Rolle spielt, eher als peripheres Beleg- oder Anschauungsmaterial dient denn als Gegenstand einer eigenen Untersuchung, ist gerade sie es, die Foucaults genealogische Analyse der notwendigen Komplexitätssteigerung zuführen und ihre Leerstellen ausfüllen kann. Zu diesem Zweck werden exemplarisch Ovids Lykaon-Mythos aus dem ersten Buch der *Metamorphosen* sowie Mary Shelleys Roman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* herangezogen. Neben der gebotenen Korrektur von *Les anormaux* vermögen beide Texte Foucaults Befund von der diskursiven Produktivität des Monströsen zu bestätigen und anzureichern: Sowohl Ovid als auch Shelley dokumentieren eine Wertschätzung und Wertschöpfung des Monströsen und stehen damit quer zu konventionellen Narrativen, die das Monster als etwas rein Destruktives und Dämonisches oder als das radikal Andere des Menschen in Szene setzen, ohne auf die kulturellen Profite und anthropologischen Einsichten zu reflektieren, die sich aus jenem gewinnen lassen.

This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

© 2021 The Authors. *Orbis Litterarum* published by John Wiley & Sons Ltd.

STICHWÖRTER

Anthropologie, Französische Revolution, Kultur, *Metamorphosen*, Monstrosität

1 | EINLEITUNG: MIT FOUCAULT GEGEN FOUCAULT

Bei seiner „analyse de ce domaine de l'anomalie tel qu'il fonctionne au XIX^e siècle“ (Foucault, 1999, 51) widmet sich Michel Foucault in seiner Vorlesungsreihe mit dem Titel *Les anormaux* einem skandalösen Grenzgänger: dem „monstre humain“ (S. 51) bzw. „moral“ (S. 75). Von Relevanz für Foucaults „généalogie de l'anomalie“ (S. 53) ist das Sitten- und Verhaltensmonster insofern, als es neben dem Masturbator und dem Insassen der Besserungsanstalt eine der drei Figuren darstellt, aus deren Amalgamierung die „anomalie tel qu'il fonctionne au XIX^e siècle“ (S. 51) hervorgegangen ist: „Ces trois éléments sont au fond trois figures ou, si vous voulez, trois cercles, à l'intérieur desquels, petit à petit, le problème de l'anomalie va se poser“ (S. 51). Foucaults zwischen dem 22. Januar und dem 5. Februar 1975 rekonstruierte Historie der diskursiven Produktion des Monströsen verteilt zwei in der Geistes- und Kulturgeschichte teils autonome, teils akzidentiell oder substanzial verschaltete Modelle auf einer Zeitachse. Die konzeptionelle Suprematie von der Antike über das Mittelalter und die Renaissance bis in das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hinein übernimmt, Foucault zufolge, das Körpermonster, d. h. eine somatische Abweichung, eine Affäre der Anatomie. Demgegenüber trete mit dem Übergang zum neunzehnten Jahrhundert das Sitten- oder Verhaltensmonster seine diskursive Herrschaft an, das in den voraufgegangenen Epochen ignoriert worden sei: „Vous voyez apparaître, par exemple, cette figure qui était, au fond, ignorée aux époques précédentes“ (S. 56).¹ Am Ende der Vorlesung vom 22. Januar hält Foucault weiterhin fest: „En tout cas [...] vous voyez bien que s'esquisse un changement, qui est en quelque sorte l'autonomisation d'une monstruosité morale, d'une monstruosité de comportement qui transpose la vieille catégorie du monstre, du domaine du bouleversement somatique et naturel au domaine de la criminalité pure et simple“ (S. 68–69). Als Stammvater des moralisch codierten Monstergeschlechts bestimmt Foucault den „roi tyrannique“ (S. 87), für ihn paradigmatisch verkörpert durch Ludwig XVI.: „Tous les monstres humains sont les descendants de Louis XVI“ (S. 87).

Bei all diesen Aussagen handelt es sich um Zuspitzungen und Verkürzungen, die der Vorlesungssituation geschuldet sein mögen. Ein Festhalten an den Vorgaben und Resultaten von *Les anormaux* macht es jedenfalls erforderlich, jene zu revidieren, wenigstens zu verfeinern oder zu ergänzen: Mit Foucault gegen Foucault—dieser Devise muss sich eine Ästhetik des Monströsen verpflichten, die sich an Foucault zu orientieren trachtet. Im Folgenden werden dementsprechend drei Punkte erörtert: Erstens soll anhand der Lykaon-Episode (1.209–239) in Ovids *Metamorphosen* exemplarisch gezeigt werden, dass die Antike, die ja zu den „époques précédentes“ (Foucault, 1999, 56) gehört, keineswegs das Konzept der Sittenmonstrosität außer Acht gelassen hat, wie Foucault postuliert. Dieses mag im Vor- und Umfeld der Französischen Revolution eine Konjunktur erfahren haben, ein Novum oder Monopol der Epochenschwelle um 1800 ist es jedoch keineswegs. Zweitens soll auf der Grundlage von Mary Shelleys Roman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* dargelegt werden, dass die Sittenmonstrosität kein privilegiertes Modell des Monströsen um 1800 ist; dass die Kontroverse über die Französische Revolution gleichfalls Körpermonster hervorgebracht hat, die das Verhältnis zur moralischen Monstrosität problematisieren. Der Beitrag beabsichtigt mithin eine literaturwissenschaftliche Überprüfung von Foucaults Analysen und Thesen, auch wenn die Literatur in *Les anormaux* eine untergeordnete Rolle spielt. Der Fokus der Vorlesungsreihe liegt auf der Rekonstruktion einer rechts- und wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung—gegen die allerdings die Literatur Einspruch erheben kann.² Und drittens gilt es, Möglichkeiten einer alternativen Monsterästhetik zu sondieren, die ihren Gegenstand nicht oder zumindest nicht ausschließlich als dämonisch und destruktiv oder als das radikale Andere des Menschen und seiner Kultur imaginiert. Dass das Monströse über eine diskursive Produktivität und Werthaltigkeit verfügt, konstruktiv sein kann, zeigt Foucault auf, indem er das inzestuöse und das kannibalische „monstre moral“ (S. 75) als „intelligibilité“ (S. 96), d. h. als Erkenntnisraster, und als

Matrix der Ethnologie sowie der Psychoanalyse identifiziert: „Les deux grands monstres qui veillent sur le domaine de l'anomalie et qui ne sont pas encore endormis—l'ethnologie et la psychanalyse en font foi—sont les deux grands sujets de la consommation interdite : le roi incestueux et le peuple cannibale“ (S. 97). Die Psychoanalyse gründet allerdings nicht nur auf dem Monströsen. Sie stellt zugleich u. a. mit Sigmund Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“ aus dem Jahre 1919 ein mögliches Erklärungsmodell für dessen Konstitution und wirkungsästhetische Signatur zur Verfügung. In der Forschungsliteratur findet sich zuweilen die Annahme vertreten, dass das Monströse, sei dieses nun ein physisches oder ein psychisches Phänomen, eine Figuration des radikal Anderen, den entferntesten Punkt zum Eigenen darstellt: „Monsters seem to represent the most extreme personified point of unfamiliarity“ (Asma, 2009, 26), hält Stephen T. Asma fest. Mit Freud lässt sich das Monströse im Gegenteil über eine allzu große Nähe des Eigenen zum Anderen, zur „unfamiliarity“ bestimmen: Gerade weil es insgeheim das Eigene ist, wirkt das vermeintlich radikal Andere unheimlich. „Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich“ (Freud, 2000b, 250), konstatiert Freud, nachdem er u. a. im Rückgriff auf Friedrich Wilhelm Joseph Schelling³ die zweifache Bedeutung von „heimlich“ im Sinne von „verborgen“, „versteckt“ einerseits und „dem eigenen Heim zugehörig“, „nicht fremd“ andererseits herausgestellt hat: „Wir werden überhaupt daran gemahnt, daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen“ (S. 248). Im weiteren Verlauf seiner Argumentation erläutert Freud, dass im Hinblick auf das Unheimliche das Verborgene das ontogenetisch Verdrängte sowie das phylogenetisch Überwundene ist; und aus der reaktivierenden Konfrontation mit dem Verdrängten oder Überwundenen resultiere schließlich das Gefühl des Unheimlichen. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Monströse, vergleichbar mit der Figur des Doppelgängers,⁴ als Externalisierung oder entäußernde Projektion verworfener Partial-Ichs, unterdrückter Ängste oder Wünsche, die, sobald sie verdrängt wurden, angstbesetzt sind, interpretieren. Über den psychoanalytischen Beitrag zur Ästhetik des Monströsen notiert Daniela Carpi zusammenfassend: „The psychoanalytical approach situates the power of horror in its evoking of something familiar that has been repressed: in Freudian terms, the uncanny. The feeling of the uncanny occurs when either infantile complexes or primitive beliefs are revived through the encounter with monsters“ (Carpi, 2019, 3). Andernorts fügt sie hinzu: „The monster is the dialectical Other, it is the Outward projection of the Inside, of what exceeds normality: it is the Beyond“ (S. 9).⁵

Die Psychoanalyse bezeugt mithin nicht nur die diskursive Produktivität des Monströsen, wie sie von Foucault in *Les anormaux* herausgearbeitet wurde. Sie erschüttert zudem die binäre Opposition von Mensch und Monster. Dieser subversive Impuls gegen die monsterphobe Tradition zeigt sich gleichfalls bei Ovid und Shelley: Die *Metamorphosen* dokumentieren eine kulturelle Wertschöpfung des Monströsen, während Shelley in ihrem Roman dem Leser eine Etüde in Toleranz aufgibt, die sich nicht allein auf Frankensteins Monster beschränkt, sondern sich auf jedwede Form von Alterität ausweiten lässt. Gemeinsam ist beiden, dass sie die Grenze zwischen den Kategorien „Mensch“ und „Monster“, dem Eigenen und dem abjekten Anderen als passierbar ausweisen.

2 | ZUR SITTENMONSTROSITÄT IN DER ANTIKE

Mit dem Verweis auf die juristische Unterscheidung zwischen dem *monstrum* einerseits und dem *portentum* bzw. *ostentum* andererseits⁶ findet sich ein Reflex der in *Les anormaux* ansonsten weitestgehend ausgeklammerten Antike. Foucaults Referenz hierbei sind die *Digesta* des Justinian, in denen das *portentum* bzw. *ostentum* als eine Missbildung innerhalb der Ordnung der Natur und das *monstrum* als eine *widernatürliche* Erscheinung, die über keine menschliche Gestalt verfügt: *contra formam humani generis* (Foucault, 1999, 58, Anm. 4),⁷ bestimmt werden.⁸ Mit Justinian besitzt die antike Tradition indes eine reichlich spärliche, zudem noch wenig repräsentative Vertretung. Kaum aussagekräftig sind die *Digesta*, da zum einen das römische Recht nur ein Diskurs unter vielen ist, der sich mit dem Monströsen beschäftigt.⁹ Daneben gibt es u. a. den philosophischen und den literarischen Diskurs,¹⁰ innerhalb dessen die Monstrosität des Menschen durchaus als ein psychisch-moralisches Phänomen verhandelt wird, ohne dass dabei notwendigerweise rechtswissenschaftliche Fragestellungen tangiert werden. Zum anderen gestaltet sich die zeitliche Begrenzung, die sich

aus dem Rückgang auf Justinian ergibt, als ein nicht unerhebliches Problem: Die *Digesta* wurden zwischen 528 und 534 n. Chr. verfasst, sind somit ein Erzeugnis der Spätantike, die aufgrund einschneidender kultureller Wandlungen lediglich einen geringen Repräsentationswert für die vorchristliche griechische wie römische Antike hat.

Es ist Foucault selbst, der einen Hinweis darauf bietet, wie seine Antikerezeption in *Les anormaux* einer Komplexitätssteigerung zugeführt werden kann: „Inceste : crime des rois, crime du trop de pouvoir, crime d'Œdipe et de sa famille“ (Foucault, 1999, 96), heißt es in dem Abschnitt, in dem die pamphletisch-karikaturistischen Porträts des „premier grand monstre juridique“ (S. 89), nämlich des „roi tyrannique“ (S. 87), nachgezeichnet werden. Explizit mit dem Attribut des Monströsen versehen wird die Figur des Ödipus in „La vérité et les formes juridiques“, einer Vortragsreihe, die Foucault 1973, also rund zwei Jahre vor *Les anormaux*, an der Katholischen Universität in Rio de Janeiro gehalten hat: „Dans les deux fragments ajustés, l'image d'Œdipe est devenue monstrueuse“ (Foucault, 1994, 568). Was Foucault in „La vérité et les formes juridiques“ vor dem Hintergrund seiner Sophokles-Lektüre interessiert, ist eine Genealogie der Praktiken der Wahrheitsermittlung sowie deren Verhältnis zur Macht. In dezidiert Abgrenzung zu Freud, der im *König Ödipus* ein ahistorisches, konstantes Triebchicksal in Szene gesetzt findet,¹¹ markiert Sophokles' Tragödie für Foucault einen Paradigmenwechsel: den Übergang von der rituellen und religiösen Praxis der Probe hin zur juristischen Praxis der *enquête*, d. h. der Untersuchung und Nachforschung, was sich im *Ödipus* strukturell darin niederschlägt, dass es sich bei ihm um ein analytisches Drama handelt. Wenngleich das Adjektiv „monstrueuse“ (S. 568) im vorliegenden Kontext in das Register der Metasprache fällt—und kein objektsprachlicher Diskursbegriff ist wie in *Les anormaux*—, bestätigt seine Verwendung, dass sich eine Geschichte des „monstre moral“ (Foucault, 1999, 75) durchaus auf die Antike stützen und aus ihr hergeleitet werden kann.

Verfolgt man den Antikesplitter „Œdipe et de sa famille“ (Foucault, 1999, 96) bis zu seinem mythologischen Ursprung, gelangt man zu Ovids *Metamorphosen* und dem Tyrannen Lykaon, dem prototypischen und damit legitimen Stammvater aller Sitten- und Verhaltensmonster. Als exponiert darf die Erzählung von Lykaon gelten, da sie in Ovids metamorphotischem Textuniversum musterbildend ist: Nach diversen Modalitäten der Verwandlung und des Wandels etwa in der gattungspoetischen Transformation von einem Elegien- hin zu einem hexametrisch komponierenden Eposdichter im Proömium (1.1–4),¹² dem Übergang vom Chaos zum Kosmos (1.5–31), dem Weltaltersukzessionsmythos (1.89–150) sowie der Gigantenblutanthropogenie (1.151–162) führt die Lykaon-Episode die erste Metamorphose in einem strengen Sinne vor, und zwar eine aitiologisch funktionalisierte, d. h. eine Ursprungssage, die auf einer Metamorphose basiert. Das griechische Substantiv μεταμόρφωσις leitet sich von dem Verb μεταμορφόω: „verwandeln“ ab. Eine Bedeutungs- bzw. Funktionskomponente des Präfixes μετα- ist die Veränderung, die in Raum und Zeit verändernde Bewegung. Das Simplex μορφόω: „formen“, „gestalten“ trägt die μορφή, die „Form“ oder „Gestalt“ in sich. Das Wort „Metamorphose“ macht folglich transparent, dass es sich bei ihr um eine morphologische Umgestaltung oder Neuorganisation handelt.¹³

Am Ende von Ovids Erzählung über den Ablauf der vier Weltzeitalter (1.89–150), in der „eisernen Epoche“ also: *de duro est ultima ferro* (1.127),¹⁴ ist die Menschheit moralisch degeneriert: *protinus inrupit venae peioris in aevum / omne nefas* (1.128–129; „Als bald brach in das Zeitalter des schlechteren Metalls alle Sünde ein“). Auf die Kunde von der Verderbtheit des Menschengeschlechts fährt Jupiter in der Gestalt eines Sterblichen auf die Erde nieder, um sich selbst ein Bild von der *infamia temporis* (1.211): „dem üblen Ruf der Zeit“ zu machen, und stößt dabei auf den *tyranni* (1.218) Lykaon. Über diese Begegnung berichtet Jupiter den übrigen Göttern Folgendes:

signa dedi venisse deum, vulgusque precari / coeperat; inridet primo pia vota Lycaon, / mox ait,
experiat deus hic discrimine aperto / an sit mortalis, nec erit dubitabile verum. (1.220–223)

(Ich gab Zeichen, daß ein Gott gekommen sei, und das Volk hatte begonnen, zu beten. Zuerst verspottet Lykaon die frommen Gelübde, dann sagt er: „Ich will herausfinden, ob dies ein Gott oder ein Sterblicher ist, und zwar durch eine eindeutige Prüfung“.)

Lykaons Wahrheitsprobe besteht zunächst in dem Versuch, Jupiter in der Nacht heimtückisch zu ermorden: *perdere morte / me parat* (1.224–225). Als dies aus Gründen, über die Jupiter keine Auskunft erteilt, misslingt, bereitet ihm Lykaon ein kannibalisches Mahl zu:

missi de gente Molossa / obsidis unius iugulum mucrone resolvit / atque ita semineces partim fermentibus artus / mollit aquis, partim subiecto torruit igni. (1.226–229)

(Einer Geisel vom Molosserstamm öffnet er mit einem Dolch die Kehle; teils kocht er die erst halbtoten Glieder in siedendem Wasser, teils hat er sie auf dem Feuer geröstet.)

Doch auch diese Probe schlägt fehl. Jupiter gibt sich daraufhin zu erkennen, und Lykaon ereilt eine punitive Metamorphose in einen Wolf: *fit lupus* (1.237).

Neben der inhaltlichen Ebene des Textes dokumentiert die Sittenmonstrosität Lykaons auch das verwendete Sprachmaterial, konkret: die Promiskuität der Zeichen, rhetorisch umgesetzt in der Sonderform eines Polypotons, nämlich durch eine etymologisierende Stammwiederholung.¹⁵ Das Adjektiv *ferus*, -a, -um: „wild“, „grausam“, „ungeschlacht“ und dessen substantivisches Derivat *fera*, -ae: das „Tier“, das „wilde Tier“, die „Bestie“ sowie das Abstraktum *feritas*, -atis: „Wildheit“, „Rohheit“, „Grausamkeit“ beziehen sich unverbindlich bald auf die Tiere, bald auf den Menschen:¹⁶ So ist im Vers 1.75 von *feras*, von „Tieren“ die Rede, die dem Menschen gegenübergestellt werden: *Sanctius his animal mentisque capacius altae / deerat* (1.76–77; „Noch fehlte ein Lebewesen, heiliger als diese, fähiger, den hohen Geist aufzunehmen“). Im Vers 1.216 berichtet Jupiter von seiner Wanderung über die Maenalushöhen und den dort hausenden *ferarum*, den „wilden Tieren“: *Maenala transieram latebris horrenda ferarum* („Ich hatte die Maenalushöhen überschritten; sie sind schaurig, weil dort wilde Tiere hausen“). Ferner wird Lykaon im Vers 1.198 als *notus feritate*, als für seine „Grausamkeit bekannt“ charakterisiert. Und im Vers 1.239 wird die *feritas*, die „Wildheit“ nach der Metamorphose Lykaons in einen Wolf als *Tertium comparationis* bemüht, um die Kontinuität zwischen dem Menschen und dem Wolf „Lykaon“ zu markieren, hervorgehoben durch das Identitätspronomen *eadem*: *eadem feritatis imago est* („[g]eblieben ist das Bild der Wildheit“).

Bereitet der für seine Grausamkeit berüchtigte Lykaon Jupiter ein anthropophages Mahl zu, indem er eine Geisel tötet und die halbtoten Glieder teils kocht, teils brät, beschwört er den depravierten Doppelgänger des im Vergleich zu den übrigen Lebewesen heiligeren und vernunftbegabteren Menschen herauf (vgl. *Sanctius his animal mentisque capacius altae* [1.75]). Die akzentuiert den ersten Daktylus des Verses 1.237 füllende Strafverwandlung: *fit lupus* materialisiert und phänomenalisiert lediglich Lykaons inneres „wölfisches“ Wesen. Die erste und einzige Handlung des Wolfes „Lykaon“, über die der Text unterrichtet, besteht darin, die bereits für das menschliche Sittenmonster „Lykaon“ habituelle Blut- und Mordgier zu stillen: *solitaeque cupidine caedis / vertitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet* (1.234–235; „Seine gewohnte Mordlust läßt er am Kleinvieh aus und freut sich auch jetzt noch am Blutvergießen“). Die *feras* (1.75), die ehemals in der paganen Genesis der *Metamorphosen* ausgeschlossen wurden, kehren in der *feritas* (vgl. 1.198), der „Wildheit“ und „Grausamkeit“ des Tyrannen Lykaon zurück und erweisen sich damit als eine subkutane Konstituente des Menschen.

Sowohl auf der motivisch-thematischen Ebene als auch auf derjenigen der Signifikanten zeigt sich, dass Lykaon ein Monster ist, lange bevor er als ein solches körperlich sichtbar wird. Sämtliche Menschenmonster sind Abkömmlinge von Lykaon—so ließe sich in Variation zu Foucaults bündigem Fazit festhalten. Selbst Ludwig XVI. und Marie-Antoinette sind nur späte Deszendenten des von dem archetypischen Wolfsmann begründeten moralischen Monstergeschlechts.

3 | DAS KÖRPERMONSTER UM 1800

3.1 | Zur Politik des Monströsen in der „littérature [...] anglaise“

Mittels der propagandistischen Strategien der Monstrifizierung werden nicht nur die Vertreter des *Ancien Régime* diffamiert. Auf die Ikonographie und den metaphorischen Fundus des Monströsen samt seinen assoziativen Einschreibungen wie dem Inzest und dem Kannibalismus¹⁷ greift gleichfalls die restaurative Gegenseite zurück: „la littérature monarchiste, catholique, etc., anglaise aussi“ (Foucault, 1999, 91). Mit dem Verweis auf die „littérature

[...] anglaise“ ist—wiederum von Foucault selbst—eine Spur ausgelegt, wie seine Diskursgeschichte des Monströsen nuanciert werden kann. Anreichern ließe sie sich u. a. um die Tradition des politischen Revolutionsdiskurses in England, z. B. um die scharfen Invektiven und Diatriben Edmund Burkes, der die Revolutionäre, ein ödipales Drama alludierend, als „miscreant parricides“ (Burke, 1968, 67) und das neue Frankreich als „monster of a state“ (Burke, 1907, 95) verächtlich macht; als „mother of monsters“ (S. 127), „cannibalic republic“ (S. 188) sowie als „monstrous compound“ (S. 161), gegründet auf einem „monster of a constitution“ (Burke, 1968, 313), die eine „species of political monster“ (S. 333) hervorbringe. Um die Benennungs- und Deutungshegemonie über die Metaphorik des Monströsen ringen nicht weniger vehement als Burke die englischen Befürworter bzw. Sympathisanten der Französischen Revolution, etwa Thomas Paine sowie die Eltern von Mary Shelley, William Godwin und Mary Wollstonecraft, die die Ausschreitungen der revolutionären Masse als Talion für die Ungerechtigkeit des monströsen feudalen Regimes rechtfertigen oder zumindest erklären.¹⁸

Darüber hinaus lassen sich die Ränder von Foucaults *Les anormaux* insofern fortschreiben, als gerade im Rückgriff auf die englische Literatur in der Sattelzeit um 1800¹⁹ exemplarisch veranschaulicht werden kann, dass der Komplex der Sittenmonstrosität als kaum zu überbietende Diskriminierungsformel politischer Alterität mit einem deutlich weiter gefassten Spektrum von Themen und Motiven assoziiert ist als nur den „deux grandes consommations interdites“ (Foucault, 1999, 91), d. h. „le couplage anthropophagie-inceste“ (S. 91), der im Zentrum von Foucaults Untersuchung steht. So kolportiert Burke ein regelrechtes Sammelsurium an Sujets: Grabräuberei; obskure wissenschaftliche Experimente, durchgeführt von düsteren Aspiranten der Alchimie; Nekromantie und die Wiederauferstehung der Toten; ferner die von Abbé Barruel in Umlauf gebrachte Verschwörungstheorie, der in Ingolstadt gegründete Geheimorden der Illuminaten sei für die Französischen Revolution verantwortlich.²⁰ All das sind Themen und Motive, die über ein unverkennbares Fiktionalisierungs- und Narrativierungspotenzial verfügen. Dementsprechend leitet Foucault die Emergenz der *Gothic novel* oder, wie es in *Les anormaux* heißt: der „littérature de terreur“ (S. 92) von der Hochkonjunktur des Monströsen als eines figurativen Kampfmittels in der politischen Debatte über die Französische Revolution ab.²¹ Beide Spezies des politischen „monstre moral“ (S. 75): das tyrannische Monster, das mit dem Gesellschaftsvertrag „d'en haut“ (S. 91) bricht, sowie das plebejische, das ihn „par en bas“ (S. 91) aufkündigt, finden ein „écho d'une très grande ampleur dans toute la littérature de l'époque, et la littérature au sens plus traditionnel du terme, en tout cas la littérature de terreur. [...] Ce sont ces figures-là que vous trouvez dans les romans, par exemple, d'Ann Radcliffe“ (92).²²

3.2 | *Frankenstein, or, The Modern Prometheus: Mary Shelleys Körpermonster*

Dennoch soll Mary Shelley, die von Foucault an keiner Stelle seiner Vorlesungsreihe Erwähnung findet, und nicht Ann Radcliffe herangezogen werden, um *Les anormaux* zu ergänzen. Prädestiniert ist Shelley zum einen, da sie sich als „daughter of two persons of distinguished literary celebrity“ (Shelley, 2003, 5)²³, d. h. als Tochter von William Godwin und Mary Wollstonecraft, im Epizentrum der von Foucault nur beiläufig erwähnten „littérature [...] anglaise“ (Foucault, 1999, 91) befindet, die den diskursiven Komplex um das „monstre moral“ (S. 75) politisch instrumentalisiert. Zum anderen verhandelt sie in ihrem erstmals 1818 erschienenen Roman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* den Zusammenhang beider Monsterkonzepte: der „monstruosité de comportement“ (S. 68–69) sowie der „vieille catégorie du monstre“ (S. 69) im Sinne eines somatischen Evidenzphänomens, von dem Foucault behauptet, es sei an der Schwelle zum neunzehnten Jahrhundert ins diskursive Hintertreffen geraten.²⁴

Beredt ist die Konfusion der Namen von Frankenstein, dem Schöpfer, und seinem bei Shelley namenlosen Geschöpf im Laufe der Rezeptionsgeschichte: „‘Frankenstein,’ to most of us, is the name of a monster rather than of a monster's creator, for the common reader and the common viewer have worked together, in their apparent confusion, to create a myth soundly based on a central duality in Mary Shelley's novel“ (Bloom, 1987, 1–2), kommentiert Harold Bloom.²⁵ Die unheimliche Nähe der beiden Figuren verrät sich indes auch im Roman selbst, wenn Frankenstein seine Kreatur als „Image“ (Shelley, 2003, 187) bezeichnet, d. h. als Spiegel- oder Abbild,²⁶ und ihr

damit indirekt den Status eines Doppelgängers bzw. eines *Alter Ego* zuschreibt. Ist das Monster nur ein Abbild von Victor, ist dieser selbst ein Monster; oder umgekehrt: Ist das Geschöpf ein Abbild des Menschen Victor, ist es nur vermeintlich ein Monster, im Grunde aber ein Mensch. Wie auch immer man das Imago-Verhältnis auslegen mag: Die zuverlässig gewährte Distinktion zwischen Mensch und Monster wird fragil. Stefan Neuhaus verweist daher zu Recht in seinem Aufsatz „Von Monstern und Menschen. Figurationen des radikal Anderen in Literatur und Film“ neben dem Paradebeispiel *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson auf Shelleys *Frankenstein*. Untersucht werden von Neuhaus Figuren, „in denen das Monströse Bestandteil des Menschlichen ist und nicht etwas Un-Menschliches. Mir geht es im Folgenden um das radikal Andere im Menschen selbst und dabei zunächst um die Archäologie des Monsters aus dem Menschen“ (Neuhaus, 2011, 157). Weiterhin heißt es im Einklang mit dem psychoanalytischen Zugang zur Ästhetik des Monströsen: „Ich werde versuchen zu zeigen, wie Monster entstehen, wenn das Fremde im Eigenen nach außen projiziert wird, um es zu bannen. Die Projektion bleibt, wie ein Schatten, mit dem Menschen verbunden und ist auch bereit, ihm zu folgen, sollte er meinen, vor ihr flüchten zu können“ (S. 157–158). Trotz aller Abwehrversuche verfolgt auch Frankensteins Kreatur ihren Schöpfer wie ein Schatten; und ist jene nur eine Projektion oder ein Außendepot des Verdrängten, betreibt sie insgeheim in Stellvertretung dessen Geschäft. Dementsprechend resümiert Susan Onega: „In other words, as the *Doppelgänger* materialisation of Dr. Frankenstein’s unconscious, the Creature’s murderous actions realise Victor Frankenstein’s most strongly repressed desire, which is the destruction of the family“ (Onega, 2019, 124).²⁷

Das horrible Geschöpf, das Victor Frankenstein während seiner Studienzeit in Ingolstadt erschaffen hat, ist eine Kreuzung disparater Elemente. Es mag sich zu der Ganzheit der menschlichen Anatomie zusammenfügen; allerdings bildet es, da lediglich aus *Fremdkörpern*, aus einander fremden Körperteilen konstruiert, keine organische und konsistente Einheit aus. Während sich z. B. Pygmalions künstliche Idealfrau durch übernatürliche Schönheit auszeichnet, trägt Victors Homunculus in Shelleys homosozialer Umschrift des antiken Künstlermythos das Stigma *widernatürlicher Hässlichkeit*,²⁸ obwohl bei seiner chirurgischen Montage „beautiful limbs“ (Shelley, 2003, 58) ausgewählt und harmonisch proportioniert wurden: „His limbs were in proportion, and I had selected his features beautiful“ (S. 58), lautet Victors implizites Bekenntnis zum klassizistischen Kunstideal. Trotz aller ästhetischen Umsicht ist „its gigantic stature, and the deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity“ (S. 77). Darin, dass Victor das Substantiv *humanity* verwendet, nicht etwa *humans* oder *human beings*, ist die Engführung von Moral und Ästhetik und infolgedessen von Sitten- und Körpermonstrosität angelegt. *Expressis verbis* zum Ausdruck gelangt diese Verschränkung z. B. in Victors Warnung an den Kapitän Walton vor den rhetorischen Fertigkeiten des Monsters: „But trust him not. His soul is as hellish as his form“ (S. 212). *Humanity* meint mehr als das *genus humanum*, mehr als die „Menschheit“. Das Bedeutungsspektrum von *humanity* enthält ferner die Bedeutung „Menschlichkeit“, „Mitmenschlichkeit“²⁹: Ist das Monster, Victor zufolge, aufgrund seines ästhetischen Profils mit der Kategorie der *humanity* inkompatibel, fällt es sowohl aus der *biologischen Ordnung* des Menschen als auch aus der *moralischen Ordnung* der Humanität heraus. Wenn Victor dem „daemon“ (S. 102) zudem „unearthly ugliness [...] almost too horrible for human eyes“ (S. 102) bescheinigt, stellt er ihn zum einen erneut in Opposition zu den anthropologischen Standards: „too horrible for human eyes“.³⁰ Zum anderen radikalisiert er die ästhetische Stigmatisierung, indem er das Monster aus dem Erdkreis, d. h. aus dem Kreis *aller Lebewesen*, nicht nur aus dem der Menschen verstößt: „unearthly“. Mit „unearthly“ erhält Frankensteins Produkt einer Verwandlung des Todes in Leben ein Prädikat, das durch das privative Präfix *un-* eine Negation der Darstellung und Darstellbarkeit bezeichnet.

Die Anatomie des Monsters übersteigt gleichfalls die Repräsentationsfähigkeit der menschlichen Sprache: „I cannot find words to describe“ (Shelley, 2003, 221), kapituliert Walton. In Anbetracht der *monströsen*, da *unmenschlichen*, gar *extraterrestrischen* Hässlichkeit, von der sich der *menschliche Blick* abwenden muss, weil ihm der *Anblick* unerträglich ist, gerät die *menschliche Sprache* in Verlegenheit. Die „deformity“ meint daher nicht nur „Missbildung“, „Ungeschlachtheit“ oder „Entstellung“.³¹ Durch das aus dem Lateinischen stammende Präfix *de-*³² erklingt in den Schwingungsräumen der Semantik eine *Ablenkung von*, ein *Vorbeigehen an* der „Form“; ein Jenseits der Repräsentation, in das weder die menschliche Sprache noch der menschliche Blick adäquat vorzudringen vermögen.³³

Frankensteins Geschöpf mag von dem Anthropinon des Schönen, der „superior beauty of man“ (Shelley, 2003, 170) ausgeschlossen und deswegen als Monster definiert sein. Es ist jedoch in Shelleys Roman nicht ohne ästhetische Komplizenschaft. Im Erhabenen findet es sein autochthones Refugium: einen Lebens- und zugleich einen Resonanzraum, in dem seine Stimme hörbar wird.³⁴ Dies zeigt sich in der Verbindung von heterotopen³⁵ Geographien einerseits, die von den Figuren selbst mit einer einschlägigen Lexik des Erhabenen wie den Adjektiven „sublime“ (S. 97), „supreme“ (S. 98) und „majestic“ (S. 100) ausgezeichnet werden, und der Epiphanie des Monsters und seiner Eloquenz andererseits. Die Sprachfähigkeit von Frankensteins Geschöpf offenbart sich ausgerechnet in für Menschen unwirtlichen, gar lebensfeindlichen Regionen und deckt sein menschliches Inneres, die Zugehörigkeit zur „humanity“ (S. 77) auf. Das Verhältnis, das das Monströse und das Erhabene ausbilden, stellt dabei kein kontingentes Nebeneinander dar: Bei Shelley ist das Monströse ein latenter Teil des Erhabenen. Auf der Ebene der Signifikanten zeigt sich dieses Einschlussverhältnis in der „terrific guise“ (S. 97) des Montblanc-Massivs. Das Panorama ist, in Victors Worten, zudem nicht nur „majestic“, sondern auch „awful“. Wird die Majestät des kaum zugänglichen Hochgebirges als „awful“ bezeichnet, d. h. als „schrecklich“, „furchteinflößend“, „terroristisch“, eben „terrific“, umfasst es genau dasjenige wirkungsästhetische Segment, in dem auch das Monströse verortet werden muss.³⁶ Aufspüren lässt sich die Nähe zwischen dem Monströsen und dem Erhabenen gleichfalls auf der metaphorischen Ebene des Romans. In Victors Ekphrasis der Alpenlandschaft heißt es: „But it was augmented and rendered sublime by the mighty Alps, whose white and shining pyramids and domes towered above all, as belonging to another earth, the habitations of another race of beings“ (S. 97). Die fremdartige und im vorliegenden Kontext positiv konnotierte „another race of beings“ findet bei Shelley ein negatives Double, das die schmale Grenze des Staunens und (Be)Wunderns zum Entsetzen überschreitet. „Bewohnt“ wird die sublime Architektur der Pyramiden³⁷ für gewöhnlich von mumifizierten Mitgliedern der pharaonischen Herrscherdynastien. Wenn Victor und Walton unabhängig voneinander das Ungeheuer mit einer „mummy“ (S. 59, 221) vergleichen, eröffnet der Text die Möglichkeit, die „another race of beings“ (S. 97) mit einer Gemeinschaft teratologischer Wesen zu identifizieren. Und wie die Mumie in den Grabkammern des Pyramideninneren, so hat bei Shelley das Monströse seine Ruhestätte und Residenz *im Erhabenen*, das ihm zugleich das Recht der Rede einräumt.

Die Transgression der Grenze zwischen Mensch und Monster markiert auf der sprachlichen Ebene das Personalpronomen „I“ (Shelley, 2003, 102), das Schibboleth des seiner selbst bewussten Subjekts. „Beginnen monströse Wesen in literarischen Texten selbst zu sprechen“, notiert Monika Schmitz-Emans, „dann geschieht Subversives: Der anthropologischen Kernthese, dass man Menschen an ihrer Sprachfähigkeit erkennen könne, wird widersprochen“ (Schmitz-Emans, 2009, 529). Aus dem Umstand, dass Monster u. a. in literarischen Texten zu sprechen beginnen, lässt sich eine alternative Schlussfolgerung ableiten, die nicht weniger „Subversives“ aufzudecken vermag. Die Alternative zu Schmitz-Emans Konklusion hat dabei den Vorzug, die von Aristoteles traditionsbildend in die abendländische Episteme eingespeiste These, der Mensch sei ein ζῷον λόγον ἔχον (vgl. Aristoteles, 1962, 1098a), d. h. ein vernunft- und sprachbegabtes Lebewesen, nicht verabschieden zu müssen. Wenn das Monster spricht und die Sprache als ein bzw. das menschliche Proprium gilt, dann ist das Monster nur *prima specie* ein solches, eigentlich aber ein Mensch. Auf der narrativen Ebene signalisiert der Vokal „I“ außerdem, dass die Fokalisierungslizenz der monströsen Kreatur in der Innenperspektive einer Ich-Erzählung besteht, womit es Shelley erzähltechnisch gelingt, Sympathie und Parteinahme für das Monster zu mobilisieren.

Nicht nur die Vernunft- und Sprachfähigkeit von Frankensteins Kreatur lässt deren Status als Monster revisionsbedürftig werden, sondern gleichfalls ihr ursprünglich benevolentes, feinfühlerndes und friedfertiges Wesen. Durch dieses wird das Geschöpf zunächst als eine Gegenfigur zu seinem unbarmherzigen Schöpfer in Szene gesetzt, der sich am Paradigma der kühl kalkulierenden, instrumentellen Vernunft orientiert und sich somit der stereotypen Rolle eines *Gothic villain* annähert.³⁸ Mit der figürlichen Kontrastbildung gehen die Kategorien von Mensch und Monster in die Brüche. Onega betont im Anschluss an David Punters Monographie *The Literature of Terror* (vgl. Punter, 1980, 61), dass die politischen, kulturellen und wissenschaftlichen Umbrüche und Transformationen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine kollektive Stimmungslage der Unsicherheit und Irritation hervorgerufen haben. Auf dieses Unbehagen führt Onega—in ähnlicher Weise wie Foucault—die Emergenz der *Gothic novel* und

die Konjunktur dreier literarischer Figuren von beunruhigender Alterität zurück: „In the mid-1790s, these bug-bears materialised in three principal symbolic figures that would further develop along the 19th century: the wanderer, the vampire, and the seeker after forbidden knowledge“ (Onega, 2019, 115–116). Frankensteins Exzess des Wissens und der instrumentellen Vernunft besteht in seiner Manipulation der Schöpfungsordnung; in dem hybriden Anspruch, unter Umgehung weiblicher Zeugung aus toter Materie Leben entstehen zu lassen, was ihn in den thematisch-motivischen Umkreis der Nekromantie und Resurrektion rückt. Dämonisiert wird Frankenstein zudem durch die Faszination, die in seinen Jugendjahren die Alchimie auf ihn ausgeübt hat (vgl. Shelley, 2003, 42). Die Anmaßung göttlicher Allmacht evoziert bereits der Titel des Romans mit seinem Verweis auf den antiken Mythos von Prometheus: *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. Die prometheische Rebellion der Vernunft gegen die göttliche Ordnung mag Monster gebären; zuvörderst jedoch ist sie es selbst, die als monströs zu gelten hat. „The wanderer, the vampire and the seeker after forbidden knowledge are monsters in the sense that their existence defies the rules of nature“, vermerkt Onega (2019, 119).³⁹

Während Victor als sinisterer „seeker after forbidden knowledge“ (Shelley, 2003, 117) eine der drei „symbolic figure[s] of otherness“ (S. 117) ist, die im Genre der *Gothic novel* ihr literarisches Habitat haben, partizipiert seine Kreatur in ihrer Anlage an den anthropologischen Konzepten des Sentimentalismus.⁴⁰ Bei allen Differenzen im Detail gehen diese in Opposition zu einer pessimistischen Ethik des *homo homini lupus* von der natürlichen, intuitiven Tugendhaftigkeit des Menschen aus. Korruptiert werde die angeborene Moralität erst durch Erziehung und sozialisatorische Zurichtungen, so lautet die kulturkritische Diagnose von Jean-Jacques Rousseau, einer der wichtigsten Referenzen des Sentimentalismus.⁴¹ Das moralphilosophische Fundament dieser Strömung innerhalb der Aufklärung legte in England die *moral sense*-Theorie, die u. a. von Anthony Ashley Cooper, earl of Shaftesbury, Francis Hutcheson, David Hume und Adam Smith ausgearbeitet wurde.⁴² Nach den staatstheoretischen Entwürfen und der empirischen Erkenntnistheorie z. B. von Thomas Hobbes oder John Locke kündigt sich mit dem Werk von Shaftesbury eine philosophiegeschichtliche Wende an, im Zuge derer die Ethik einen neuen Stellenwert erhielt. Klaus P. Hansen fasst in Abgrenzung zum Rationalismus die Grundposition der *moral sense*-Philosophie folgendermaßen zusammen: „Eine metaphysikfreie und von der Religion unabhängige Moral, die im Menschen selbst angesiedelt sein muß, kann auf zwei Fundamenten ruhen, auf Vernunft oder auf Emotionalität, und entsprechend ist man in zwei Schulen gespalten, in die rationalistische und die empfindsame der *moral-sense* Philosophie“ (Hansen, 1990, 46). Die Verschränkung von Moral und Gefühl sowie die Annahme, dass der Mensch im Naturzustand gut sei, dokumentiert z. B. Smiths *Theory of Moral Sentiments* aus dem Jahre 1759. Programmatisch lässt Smith seine Abhandlung mit einer Bestimmung der *sympathy* beginnen:

How selfish soever man may be supposed, there are evidently some principles in his nature, which interest him in the fortune of others, and render their happiness necessary to him, though he derives nothing from it except the pleasure of seeing it. Of this kind is pity or compassion, the emotion which we feel for the misery of others, when we either see it, or are made to conceive it in a very lively manner. (Smith, 1976, 9)⁴³

Literarische Anschaulichkeit gewinnt das positive Menschenbild der *moral sense*-Philosophie im sentimentalischen Roman des achtzehnten Jahrhunderts, der in England paradigmatisch vertreten wird etwa durch Samuel Richardsons *Pamela, or, Virtue Rewarded*, die „Keimzelle literarischer Sentimentalität“ (Hansen, 1990, 54), Laurence Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* oder Fanny Burneys *Evelina, or, the History of a Young Lady's Entrance into the World*.⁴⁴ Geprägt ist diese Romantradition durch eine Reihe standardisierter Merkmale. So folgen die Heldinnen und Helden einem festgelegten Tugendsystem, zu dessen Repertoire Eigenschaften wie *benevolence*, *compassion*, *innocence*, *pity*, *self-denial*, *sensibility* und *sympathy* gehören. Ein wiederkehrendes Element sind fernerhin Lektüreszenen: Bücher ermöglichen nicht nur eine Selbsterkundung und -erkenntnis, sie sind zugleich ein Mittel der Herzensbildung und wirken als Therapeutikum gegen die Ungerechtigkeiten und Unbilden, die den Protagonisten widerfahren. Bei der Charakterisierung von Frankensteins Geschöpf greift Shelley unverkennbar auf die genannten Konstituenten zurück.

Dass das Monster über die sentimental Kardinaltugenden von *compassion*, *pity* und *sympathy* verfügt, zeigt sich exemplarisch in der Hilfe, die es heimlich der bedürftigen Familie De Lacey zukommen lässt (vgl. Shelley, 2003, 117); des Weiteren in der Rettung eines Mädchens vor dem Ertrinken (vgl. S. 142–143), obwohl Frankensteins Kreatur zu diesem Zeitpunkt bereits leidvoll erfahren hat, dass es für sie keinen Platz in der menschlichen Gesellschaft gibt. Nicht nur auf der Ebene intuitiver Handlung wird deutlich, dass das Geschöpf nach dem Vorbild eines sentimental Ethos modelliert ist, sondern ebenfalls auf derjenigen bewusster Reflexion, wenn es in einer Selbstanalyse auf die einschlägigen Werte von *benevolence*, *love* und *humanity* rekurriert: „I was benevolent and good; misery made me a fiend. [...] I was benevolent; my soul glowed with love and humanity“ (S. 103).⁴⁵

Überdies findet der Topos empfindsamer Lektüre Eingang in Shelleys Roman. Trost, die Möglichkeit zur Selbsterkenntnis sowie Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster bieten dem Monster insbesondere Plutarchs *Vitae parallelae*, John Miltons *Paradise Lost* und Johann Wolfgang Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*, der sich als Manifest des sentimental Natur-, Gefühls- und Subjektkults von gesamteuropäischer Strahlkraft etabliert hat (vgl. Shelley, 2003, 130–133).⁴⁶ Plutarchs Doppelbiographien, Miltons episches Gedicht und Goethes Roman stellen einerseits einen Querschnitt des abendländischen Traditions- und Bildungsarchivs von der Antike über die Frühe Neuzeit bis hin zur Subjektivität der Moderne dar. Andererseits führen sie drei unterschiedliche Relationierungen des Individuums vor: das politische Verhältnis des Einzelnen zum Kollektiv bzw. zum Staat auf der horizontalen Achse des sozialen Makrokosmos (Plutarch), das religiös-spirituelle Verhältnis des Einzelnen zu einer vertikalen Achse der Transzendenz (Milton) sowie das intime Verhältnis des Einzelnen zu einem anderen Individuum in Form der Freundschaft und der Liebe auf der horizontalen Achse des sozialen Mikrokosmos (Goethe). Aus allen drei Bezugssystemen ist und bleibt die Kreatur ausgeschlossen.

In ihrem Porträt von Frankensteins Homunculus adaptiert Shelley mithin Konventionen des empfindsamen Romans, versetzt aber—wie in einer experimentellen Versuchsanordnung—die Figur in eine Welt, die dem sentimental Code nicht länger verpflichtet ist: Daraus, dass der empfindsamer Protagonist mit einer Gesellschaft konfrontiert ist, für die die Regeln der Empfindsamkeit keine Gültigkeit oder zumindest keine Verbindlichkeit mehr besitzen, speist sich die destruktive Dynamik von *Frankenstein*.⁴⁷ Die autobiographische Psychopatho-Anamnese der Kreatur im Zentrum des Romans verdeutlicht, dass ihre Verhaltensmonstrosität kein angeborenes Charakteristikum ist, das substanzial mit der anatomischen Monstrosität korrespondieren würde. Die Verhaltensmonstrosität ist ein sozialer Effekt, das Produkt eines Vorurteils, einer Vor-Verurteilung, hervorgerufen durch die Verhaltensmonstrosität der anderen: durch das erbarmungslose „Nein des Vaters“ sowie durch das aggressive und apotropäische Verhalten, mit dem die menschlichen intrafiktionale Rezipienten reagieren. Am Ende ist Frankensteins Geschöpf Opfer und Täter zugleich. Diese paradoxe Doppelrolle schlägt sich in der semantischen Polyvalenz des Substantivs „wretch“ (vgl. z. B. Shelley, 2003, 59) nieder, das sowohl den „Schurken“ als auch das „bemitleidenswerte Wesen“ meint.⁴⁸

Das in der Konsequenz monsterphobe Axiom von der Einheit des Guten und Schönen⁴⁹ hebt die implizite Lehre des Romans dadurch auf, dass sich—wie in Ovids Lykaon-Sage—die Äquivalenz von Innen und Außen erst nachträglich herstellt. Frankensteins Kreatur unterläuft die zementiert geglaubte Unterscheidung zwischen Mensch und Monster, indem sie sich als ein von Geburt an empathiefähiges und sympathisches, liebevolles und liebebedürftiges Wesen erweist. Trotz der horriblen körperlichen Devianz, die es aus der *biologischen Gruppe* der „humanity“ (Shelley, 2003, 77) ausschließen mag, ist es der *humanity* im Sinne der *moralischen Qualität* durchaus zugehörig. Und umgekehrt erodiert die *Humanität* derer, die an der *humanity* in der Bedeutung des *genus humanum* partizipieren, womit wiederum—nur diesmal von den Menschen ausgehend—die Distinktion zwischen Mensch und Monster in Schwingung gerät.

Vollkommen ist die Verwirrung der Kategorien in der Verbindung der Menschen mit dem Zeichen „Monster“. Das im gesamten Roman zu beobachtende referenzielle Flottieren der Signifikanten findet seinen Höhepunkt, wenn Elizabeth das Substantiv *monster* auf die Menschen bezieht, dessen ursprünglichen Referenten diese zu eliminieren trachten, da er den kulturellen, biologischen wie ontologischen Normen auf eine Weise resistriert, die keinen Kompromiss, keine Verständigung mehr duldet. Vor dem Hintergrund von Justines deplorablem Schicksal

äußert Elizabeth gegenüber Victor: „[B]ut now misery has come home, and men appear to me as monsters thirsting for each other's blood“ (Shelley, 2003, 95). Und Justine, zu Unrecht der Ermordung von Victors jüngerem Bruder William beschuldigt, wird von ihrem Beichtvater zu einem Geständnis gedrängt und klagt: „I did confess; [...] he threatened and menaced, until I almost began to think that I was the monster that he said I was“ (S. 88).

4 | SCHLUSS: ZUR WERTSCHÄTZUNG UND WERTSCHÖPFUNG DES MONSTRÖSEN

Das Monster ist den Menschen und die Menschen sind dem Monster vertrauter als es konventionelle Monsternarrative zu begreifen vermögen. In deren Schema ist der Tod das Schicksal des Monsters.⁵⁰ Spuren oder Reste der monströsen Existenz finden sich höchstens transitorisch unmittelbar nach dem Sieg der menschlichen Helden über ihre Widersacher in den Rudimenten von deren defigurierten Körpern. So werden monströse Wesen transkulturell in zahlreichen Mythen und Sagen zum Zwecke der heroischen Profilbildung abgeschlachtet. Vampire werden mit Kruzifixen, ätzendem Weihwasser und Knoblauch malträtirt, gepfählt oder dem versengenden Sonnenlicht ausgesetzt. Zombies wird der nur noch triebhaft aktive Hirnstamm mit Munition zerschossen; sie werden unter den Reifen von Fahrzeugen zerquetscht, mit Macheten oder Schwertern penetriert, mit Benzin übergossen und am „lebendigen“ Leib bzw. Leichnam verbrannt. Dasselbe oder ein ähnliches Schicksal ereilt auch die Aliens aus dem Genre des *Science Fiction*-Horror sowie die mutierten Kreaturen der *Beast-Movies*. Ein kulturelles Residuum, eine *diskursiv oder ästhetisch produktive Hinterlassenschaft* ist dem Monster in der Regel nicht beschieden, auch bei Shelley nicht.

Der Innovationsgehalt von Shelleys Roman liegt darin begründet, dass erstens die Dichotomie von „gut“ und „böse“ sowie die Gegenüberstellung von Mensch und Monster kollabiert, infolgedessen *in nuce* ein Plädoyer für einen inklusiven und toleranten Umgang mit dem Anderen formuliert wird, dessen phantasmatische Makroaufnahme das Monster ist.⁵¹ Zweitens erfolgt eine ästhetische Nobilitierung des Monströsen durch die Verschränkung mit dem Erhabenen. Und drittens wird die für das Monster tödliche Dynamik herkömmlicher narrativer Codes ausgesetzt: Der Roman endet nicht mit der Vernichtung des monströsen Antagonisten, sondern lediglich mit dessen *Versprechen*, sich selbst zu exekutieren: „I shall ascend my funeral pile triumphantly, and exult in the agony of the torturing flames. The light of that conflagration will fade away; my ashes will be swept into the sea by the winds. My spirit will sleep in peace“ (Shelley, 2003, 224–225). Da keine auktoriale Erzählerinstanz im Text installiert ist, kann es keine Gewissheit über das weitere Schicksal von Frankensteins Kreatur geben. Dieses verschwindet am (Text)Horizont, „in darkness and distance“ (S. 225). Was jenseits des Horizonts liegt oder geschieht, bleibt ein Enigma. Die Geschichte von Frankensteins Homunculus schließt somit, wie sie begonnen hat: als Grenzgang zwischen Leben und Tod.

Verschwindet Frankensteins Monster am Horizont der Moderne, ohne kulturell verstoffwechselt zu werden, ist es gerade die Kultur, die sich am Horizont des aitiologischen Metamorphosendiskurses der Antike erhebt.⁵² Wie Shelleys Monster, so verunsichert auch Lykaons Verwandlung in einen Wolf die stabil gewohnte Differenz zwischen Mensch und Monster. Doch im Mythos bei Ovid prolongiert etwas kulturell Werthaltiges und Ertragreiches. Wie bei Foucault, der die Ethnologie und die Psychoanalyse in der Falllinie der politischen und moralischen Diskursivierung des Monströsen an der Epochenchwelle um 1800 sieht, reüssiert dieses auch in den *Metamorphosen* zu einem Operator oder Aktanten innerhalb der symbolischen Ordnung. Lykaons Verwandlung ist nicht einfach nur ein Schöpfungsakt unter vielen in der zoologischen Kolonialisierung der Welt. Nicht nur ein „wilder Räuber, der den Menschen bedroht“, wie Achim Geisenhanslüke in *Wolfsmänner* festhält (Geisenhanslüke, 2018, 9), ist der Wolf. Er ist auch ein hinsichtlich kulturgeschichtlicher, kulturtheoretischer, psychologischer und politischer Diskurse ungemein produktives Geschöpf. Mit der Entstehung des Wolfes ruft Ovid zugleich die Entstehung des *Imperium Romanum* und damit letztlich die der europäischen Kultur auf, an deren Ursprung die kapitolinische Wölfin steht, die Romulus und Remus, die beiden sagenhaften Gründer Roms, genährt hat. Der Wolf

arriviert des Weiteren zu einer Denkfigur, die z. B. für Jacques Derridas (vgl. Derrida, 2008, 2010) und Giorgio Agambens (vgl. Agambens, 2005, 116–123) macht- und politiktheoretische Erwägungen bedeutsam ist. Und schließlich reichert Lykaons Metamorphose die symbolische Ordnung an, indem sie die Urszene und Evolution einer Trope ausstellt—je nach Verwendung eines Vergleichs oder einer Metapher: „Ovid erzählt seine Geschichten aitiologisch, und ihr Resultat, die neue Gestalt als Metapher, soll neben seiner metaphorischen Bedeutung gerade auch sein Aition vermitteln“, kommentiert Ernst A. Schmidt (Schmidt, 1991, 66). Das ästhetische Recycling des Monströsen in Ovids Lykaon-Episode ist ein rhetorisches. Es besteht in der Genese eines prominenten Topos und bereitet eine Sentenz vor, die seit Plautus' *Asinaria*⁵³ literarisch überliefert ist und z. B. in Hobbes' *De cive*⁵⁴ und Freuds *Das Unbehagen in der Kultur*⁵⁵ multidisziplinär Eingang gefunden hat: *homo homini lupus*.

ORCID

Thomas Emmrich  <https://orcid.org/0000-0002-2271-4608>

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. zudem: „La figure du criminel monstrueux, la figure du monstre moral, va brusquement apparaître, et avec une exubérance très vive, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle“ (Foucault, 1999, 69). Ferner: „Je vais aujourd'hui vous parler de l'apparition, au seuil du XIX^e siècle, de ce personnage qui aura un destin si important jusqu'à la fin du XIX^e—début XX^e siècle, et qui est le monstre moral“ (S. 75).
- ² Noch in den 1960er Jahren schrieb Foucault der Literatur der Moderne den privilegierten Status eines Gegendiskurses zu. Diese Position wich einer zunehmenden Skepsis gegenüber literarischen und führte zu einer verstärkten Hinwendung zu historischen Dokumenten. Die Zäsur in Foucaults Bewertung des literarischen Diskurses manifestiert sich z. B. in dem Interview *Foucault, passe-frontières de la philosophie*. Am 20. Juni 1975 von Roger-Pol Droit nach der Bedeutung der Literatur für sein Denken befragt, entgegnet Foucault relativierend: „Dans *l'Histoire de la folie*, dans *les Mots et les Choses*, je les indiquais seulement, je les pointais comme en passant [...]. Mais je ne leur faisais jouer aucun rôle dans l'économie même du processus. Pour moi, la littérature était à chaque fois l'objet d'un constat, pas celui d'une analyse ni d'une réduction ni d'une intégration au champ même de l'analyse. C'était le repos, la halte, le blason, le drapeau“ (Foucault, 1986, 12). Zu Foucaults Theorie des Gegendiskurses vgl. Geisenhanslüke, 2008. Darüber hinaus Stingelin, 2003.
- ³ Seine lexikalische Begründung des Unheimlichen (vgl. Freud, 2000b, 244–259) stützt Freud insbesondere auf folgenden Passus aus Schellings *Philosophie der Mythologie*: „Gerade darum hat Griechenland einen Homer, weil es Mysterien hat, d. h. weil es ihm gelungen ist, jenes Princip der Vergangenheit, das in den orientalischen Systemen noch herrschend und äußerlich war, völlig zu besiegen und ins Innere, d. h. ins Geheimniß, ins Mysterium (aus dem es ja ursprünglich hervorgetreten war) zurückzusetzen. Der reine Himmel, der über den homerischen Gedichten schwebt, konnte sich erst über Griechenland ausspannen, nachdem die dunkle und verdunkelnde Gewalt jenes unheimlichen Princip (unheimlich nennt man alles, was im Geheimniß, im Verborgnen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist)—jener Aether, der über Homeros Welt sich wölbt, konnte erst sich ausspannen, nachdem die Gewalt jenes unheimlichen Princip, das in den früheren Religionen herrschte, in dem Mysterium niedergeschlagen war“ (Schelling, 1966, 649).
- ⁴ Die Figur des Doppelgängers diskutiert Freud selbst im Zusammenhang mit E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (vgl. Freud, 2000b, 257–259).
- ⁵ Zu Freuds Theorie des Unheimlichen und dem aus ihr ableitbaren Appell zu einem liberalen Umgang mit Fremdheit und Alterität, folglich auch mit dem Monströsen als einer hyperbolischen Form von Alterität vgl. Kristeva, 1988, 283–284: „L'étranger est en nous. Et lorsque nous fuyons ou combattons l'étrangers, nous luttons contre notre inconscient—cet 'impropre' de notre 'propre' impossible. Délicatement, analytiquement, Freud ne parle pas des étrangers : il nous apprend à détecter l'étrangeté en nous. C'est peut-être la seule manière de ne pas la traquer dehors. [...] En fait, cette distraction ou cette discrétion freudienne à l'égard du 'problème des étrangers'—lequel n'apparaît qu'en éclipse ou, si l'on préfère, en symptôme, par le rappel du terme grec *xenoi*—pourrait être interprétée comme une invitation (utopique ou très moderne ?) à ne pas réifier l'étranger, à ne pas le fixer comme tel, à ne pas nous fixer comme tels. Mais à l'analyser en nous analysant. A découvrir notre troublante altérité, car c'est bien elle qui fait irruption face à ce 'démon', à cette menace, à cette inquiétude qu'engendre l'apparition projective de l'autre au sein de ce que nous persistons à maintenir comme un 'nous' propre et solide. A reconnaître *notre* inquiétante étrangeté, nous n'en souffrirons ni n'en jouirons de dehors. L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers. Aussi Freud n'en parle-t-il pas. L'éthique de la psychanalyse implique une politique : il s'agirait d'un cosmopolitisme de type

- nouveau qui, transversal aux gouvernements, aux économies et aux marchés, œuvre pour une humanité dont la solidarité est fondée sur la conscience de son inconscient—désirant, destructeur, peureux, vide, impossible.“ Allgemein zur Ästhetik des Unheimlichen z. B. Eco, 2016, 310–332.
- ⁶ Vgl. Foucault, 1999, 58: „Dans le droit romain, qui sert évidemment d'arrière-plan à toute cette problématique du monstre, on distinguait avec soin, sinon en toute clarté, deux catégories : la catégorie de la difformité, de l'infirmité, de la déféctuosité (le difforme, l'infirme, le défectueux, c'est ce qu'on appelait le *portentum* ou l'*ostentum*), et puis le monstre, le monstre proprement dit.“
- ⁷ Vgl. Justinian, 1870, I.5.14.
- ⁸ Festgehalten werden muss, dass sich eine strikte und generelle Unterscheidung z. B. zwischen *portentum* und *monstrum* durch die lateinische Lexik nicht stützen lässt. In der Bedeutung einer Überschreitung des ontologischen Systems sowie als figurative Bezeichnung für moralische Devianz wurde *portentum* weitestgehend synonym zu *monstrum* verwendet. Zum semantischen Spektrum von *portentum* vgl. Glare, 1982, 1407: „1 An abnormal phenomenon, usu. regarded as foreshadowing some momentous event, a portent. [...] 2 (without ref. to future) Something unnatural or extraordinary, a prodigy; (esp.) a strange or abnormal creature, monster; also, an abnormal growth, monstrosity. b (applied to persons) a monster of wickedness, vice, or sim. [...] quae virgineo ~a sub inguine latrant (i. e. *Scylla's dogs*) [...] 3 Something perversely imagined or devised, an extravagant or monstrous practice, act, invention, etc.“
- ⁹ Zur Diskursivierung der Sittenmonstrosität im römischen Recht, Pelloso, 2019.
- ¹⁰ Als Beispiel für die philosophische Diskursivierung der Sittenmonstrosität in der griechischen Kultur sei Platons *Politeia* genannt. Das Ungleichgewicht der Seeleninstanzen, das im tyrannischen Herrscher eskaliert, verbindet Platon allegorisch mit den monströsen Kreaturen des Mythos: Τῶν τοιοῦτων τινά, ἦν δ' ἐγώ, οἵα μυθολογοῦνται παλαιαί γενέσθαι φύσεις, ἢ τε Χιμαίρας καὶ Ἡ Σκύλλης καὶ Κερβέρου, καὶ ἄλλαι τινές συχναὶ λέγονται συμπεφυκυῖαι ἰδέαι πολλαὶ εἰς ἓν γενέσθαι (Platon, 1971, 588c; „Von der Art eines, sprach ich, wie die Fabel lehrt, daß es vor Zeiten Naturen gegeben habe; die der Chimaira und der Skylla und des Kerberos und verschiedene andere werden ja beschrieben, daß sie viele Gestalten in eines zusammengewachsen gewesen seien“).
- ¹¹ Vgl.: „Sein [d. h. Ödipus'] Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Hass und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit“ (Freud, 2000a, 267).
- ¹² Den im daktylischen Hexameter abgefassten *Metamorphosen* gehen ausschließlich Werke im elegischen Distichon voraus, vgl.: *Amores, Epistulae Heroidum, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Für eine Gesamtdarstellung von Ovids Werk vgl. von Albrecht, 2009.
- ¹³ Zudem Holzberg, 2005, 39: „Von einer mythischen Metamorphose im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs ist nur dann die Rede, wenn der vom Dichter dargestellte Wandel, der sich bei einer morphê (Gestalt) in körperlich-dinglicher Hinsicht vollzieht, irreversibel ist.“
- ¹⁴ Verwendet wird hier wie im weiteren Verlauf die textkritische Ausgabe von Ovid (2004); die Übersetzung folgt von Albrecht, 2003.
- ¹⁵ Vgl. Lausberg, 1960, 325, 329.
- ¹⁶ Zu *ferus*, -a, -um vgl. Glare, 1982, 693: „1 (of animals, birds) Undomesticated, not tame, wild. [...] 2 (of persons) Uncivilized, barbarous, rude, rough. [...] 3 (poet.) Of or for wild animals; also, of barbarians. [...] 5 (of persons) Aggressive, fierce, ferocious, warlike; (of wild animals) savage. [...] 6 (of persons) Cruel, ruthless, inhuman.“ Zu *fera*, -ae ebd., S. 685: „1 A wild or undomesticated animal. [...] 2 A beast (as opp. to a human being.“ Zu *feritas*, -atis ebd., S. 687: „1 (of animals) Untamed quality or state, wildness. b (of men) barbaric or savage state. [...] 2 a (of animals) Fierceness, ferocity. b (of men) brutality, savagery, inhumanity“.
- ¹⁷ Vgl.: „Le couplage anthropophagie-inceste, les deux grandes consommations interdites, me paraît caractéristique de cette première présentation du monstre sur l'horizon de la pratique, de la pensée et de l'imagination juridique de la fin du XVIII^e siècle“ (Foucault, 1999, 91).
- ¹⁸ Zur politischen Instrumentalisierung des Monströsen im Rahmen der Französischen Revolution und zu den Spuren, die jene in Shelleys *Frankenstein* hinterlassen hat, vgl. Baldick, 1987, 10–30; Botting, 1991, 139–163; Craciun, 2016; Sterrenburg, 1982. Zum politischen Substrat der Schauerliteratur um 1800 im Allgemeinen vgl.: „Les romans de terreur doivent être lus comme des romans politiques“ (Foucault, 1999, 93).
- ¹⁹ Zum Begriff der Sattelzeit vgl. Koselleck, 1972, XV.
- ²⁰ Zu dieser von den restaurativen Kräften lancierten Verschwörungstheorie vgl. Roberts, 1972, 146–203.

- ²¹ Zur Gattung der *Gothic novel* exemplarisch Davison, 2009; Hogle, 2002.
- ²² Auch das literarische Werk des Marquis de Sade leitet Foucault genealogisch von der politischen Diskursivierung der Verhaltens- und Sittenmonstrosität in der Sattelzeit um 1800 ab: „Le monstre moral éclate, dans la littérature, avec le roman gothique, à la fin du XVIII^e siècle. Il éclate avec Sade“ (Foucault, 1999, 69). Ferner: „C'est également ces deux formes de monstres, bien sûr, que vous trouvez chez Sade“ (S. 93).
- ²³ Verwendet wird die Ausgabe von Maurice Hindle, die auf der dritten Auflage von 1831 basiert.
- ²⁴ Als Produkt eines medizinischen Experiments steht Shelleys (Körper)Monster im Kontext der zeitgenössischen Teratologie. Mit der Etablierung der modernen Naturwissenschaften um 1800 wurden aus den phantastischen Transgressionen der natürlichen Ordnung—wie den Ungeheuern der Sagenwelt—(vermeintlich) beherrschbare Objekte medizinisch-teratologischen Wissens. Zur Medikalisation des Monströsen vgl. Zürcher, 2004.
- ²⁵ Ebenso Twitchell, 1985, 165.
- ²⁶ Zur Bedeutung von *image* vgl. Simpson & Weiner, 1989c, 665–667.
- ²⁷ Hierzu auch Twitchell, 1985, 168: „[T]he monster is fulfilling the desires of his creator.“ Einen Absolutheitsanspruch darf diese Lesart indes nicht erheben. Wenngleich sie mit der Bezeichnung des Monsters als „Image“ (Shelley, 2003, 187) eine Stütze in Shelleys Roman hat, vermag sie den sozialisatorisch bedingten Depravationsprozess, dem Frankensteins Geschöpf unterzogen ist, interpretatorisch nicht einzuholen.
- ²⁸ Zum Konnex von Ovids Pygmalion-Sage in den *Metamorphosen* (10.243–297) und Shelleys *Frankenstein* vgl. Salzman-Mitchell, 2008, 308: „When working the ivory, the artist does not uncover a complete body that was already inside the stone as a unity (with its perfections and imperfections), but rather carefully chooses different pieces of ivory and organizes them to his own taste and for his own pleasure. Pygmalion's maiden is thus a sort of female Frankenstein, but pretty, an android constructed out of pieces, not a whole.“ Motivische und strukturelle Analogien zwischen Ovids Pygmalion und Shelleys Roman untersucht Anthony Stephens und interpretiert dabei Shelleys *Frankenstein*—wie Patricia Salzman-Mitchell—als Kontrafaktur der Pygmalion-Sage: „Wenn im Folgenden der *Frankenstein*-Roman als eine Umwandlung des Pygmalion-Mythos ins Zerstörerische gelesen wird, so beansprucht diese Lektüre nicht mehr als nur eine Schneise durch den dichten Wald dieses Romantexts zu schlagen. Wohl gemerkt: *Frankenstein* ist nicht etwa eine parodistische Nachahmung des Pygmalion-Mythos, sondern Mary Shelleys Text negiert konsequent die Prämissen der antiken Vorlage. Die Macht des Erotischen ist hier gebrochen. Schöpfer und Geschöpf sind gegen Ende des Werkes in gleichem Maße von Rache und Zerstörungswut besessen. Keine lebensbejahende Macht [...] interveniert, um den tragischen Knoten zu lösen. [...] Während der antike Mythos in der Zelebrierung des Lebens gipfelt, liegt der wahre Horror des *Frankenstein*-Romans in einem öden Solipsismus, der nicht zufälligerweise sich das Eismeer des Nordpols als letzte Szenerie erwählt“ (Stephens, 1997, 532).
- ²⁹ Zur Bedeutung von *humanity* vgl. Simpson & Weiner, 1989c, 476: „1. The quality or condition of human being, manhood; the human faculties or attributes collectively; human nature; man in the abstract. [...] 2. The human race; mankind; human beings collectively. [...] II. Connected with *humane*. 3. The character or quality of being humane; behaviour or disposition toward others such as befits a human being. a. Civility, courtesy, politeness, good behavior; kindness as shown in courteous or friendly acts, obligingness. [...] b. Disposition to treat human beings and animals with consideration and compassion.“
- ³⁰ Die Kursivierung wurde vom Verfasser des Beitrags vorgenommen.
- ³¹ Hierzu Simpson & Weiner, 1989b, 391.
- ³² Zum lateinischen Präfix *de-* vgl. Glare, 1982, 486: „*de-* combines with verbs, etc., adding one or other of the following senses: motion down from or away [...], removal [...]; w. substantives it has a privative force“.
- ³³ Zur Entzugsdynamik des Erhabenen vgl. Lyotard, 1988, 25–26: „Le sublime est un autre sentiment. Il a lieu quand au contraire l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept. Nous avons l'idée du monde (la totalité de ce qui est), mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. [...] Nous pouvons concevoir l'absolument grand, l'absolument puissant, mais toute présentation d'un objet destinée à 'faire voir' cette grandeur ou cette puissance absolues nous apparaît comme douloureusement insuffisante. Ce sont là des Idées dont il n'y a pas de présentation possible [...] Kant lui-même indique la direction à suivre en nommant l'*in-forme*, l'*absence de forme*, un index possible de l'imprésentable.“
- ³⁴ Zur Allianz des Monströsen mit dem Erhabenen in Shelleys *Frankenstein* ebenso Fredricks, 1996.
- ³⁵ Zum Konzept der Heterotopie vgl. Foucault, 2013, 9–22, 39–52. Zur Verschränkung des Monströsen mit heterotopen Räumen Brittnacher, 2009.
- ³⁶ Zur Bedeutung von *awful* vgl. Simpson & Weiner, 1989a, 833: „1. Causing dread; terrible, dreadful, appalling. [...] 2. Worthy of, or commanding, profound respect or reverential fear.“

- ³⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel z. B. zählt die Pyramiden zu der symbolischen Kunstform, die er mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in Verbindung bringt: „Fragen wir weiter nach einer *symbolischen* Kunstgestalt für diese Vorstellung, so haben wir dieselbe in Hauptgebilden der ägyptischen Baukunst zu suchen. [...] In dieser Weise stellen uns die Pyramiden das einfache Bild der symbolischen Kunst selber vor Augen [...]“ (Hegel, 2017, 459). Zum Konnex zwischen der symbolischen Kunstform und dem Erhabenen S. 108.
- ³⁸ Hierzu Bloom, 1965, 613: „The greatest paradox, and most astonishing achievement, of Mary Shelley’s novel is that the monster is *more human than his creator*.“
- ³⁹ Eine weitere literarische Wissenschaftlerfigur, die mit ihren chirurgischen Experimenten die Grenze zwischen Mensch und Monster transgrediert, ist Dr. Moreau aus H. G. Wells’ Roman *The Island of Dr. Moreau*. Gerade dadurch, dass Moreau monströse Hybridwesen aus Mensch und Tier erzeugt und dies nicht zu einem höheren wissenschaftlichen Zweck betreibt, sondern aus reiner *curiositas* und der Lust an der Selbstermächtigung, wird er zu einem Monster, wie Heinz Antor hervorhebt: „This element of the novel takes up the contemporary debate on vivisection, but the doctor’s experiments could not even be approved of by the defenders of this practice because they do not serve the solution of a scientific problem but only the satisfaction of Moreau’s curiosity and his will to see how far he can go and what he can achieve. There is no moral or scientific justification, then, for the suffering he causes, and the doctor yet again takes on a somewhat monstrous quality himself“ (Antor, 2019, 99). Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes vergleicht Antor selbst Dr. Moreau mit Shelleys Frankenstein: „As the initiator of a generic border-crossing that results in the creation of hybrid in-between beings that to Prendick seem to be grotesque and monstrous, Moreau again displays his monstrous quality and appears like the late Victorian Frankenstein of the artificial acceleration of evolution“ (S. 103). Vgl. auch Soccio, 2019, 133.
- ⁴⁰ Zum Sentimentalismus bzw. zur Empfindsamkeit, dem deutschen Pendant der englischen *sensibility* im Sinne des kultur-, mentalitäts- und stilgeschichtlichen Phänomens, vgl. z. B. Sauder, 2015; Todd, 1986.
- ⁴¹ Vgl. Rousseau, 1954. Ein weiterer Konnex zwischen Rousseau und Shelleys Roman besteht darin, dass Genf, Rousseaus Geburtsstadt, der Familiensitz der Frankensteins ist. Zum Einfluss Rousseaus auf den Sentimentalismus vgl. Dédéyan, 1966; Krüger, 1972, 39–41.
- ⁴² Im achtzehnten Jahrhundert wurde die Verhaltens- und Sittenmonstrosität nicht nur im politischen Kontext der Französischen Revolution, sondern auch im moralphilosophischen der *moral sense*-Theorie diskutiert, vgl. hierzu Steintrager, 2004. Im Rückgriff auf Shaftesbury bestimmt James A. Steintrager den *moral sense* wie folgt: „Shaftesbury had claimed that all humans have innate feelings of an ethical nature. The faculty corresponding to these feelings would come to be called ‘moral sense’“ (Steintrager, 2004, 3). Kurz darauf heißt es über das moralisch semantisierte Monster: „The moral monster is in a sense marginal, yet it is also ubiquitous. It inhabits, one could say, the blind spot of the ethics of sentimentality“ (S. 4). Zur *moral sense*-Philosophie exemplarisch Schrader, 1984, 1990.
- ⁴³ Hansen sieht in der Annahme, *sympathy* sei die Möglichkeitsbedingung von Moralität, das Ergebnis eines Transformationsprozesses innerhalb der *moral sense*-Philosophie. Seine Binnendifferenzierung lautet: „Nachdem Shaftesbury [...] durch die Idee des ‘moral-sense’ eine religionsunabhängige, nicht allein an die Vernunft gebundene Moral begründet hatte, versuchen seine Nachfolger Francis Hutcheson, David Hume und Adam Smith die emotionale Grundlage dieser Moral zu systematisieren. [...] Nach dem Übergangsstadium ‘benevolence’ werden Hume und Smith die Idee des Moraltriebs durch das Konzept ‘sympathy’ ablösen“ (Hansen, 1990, 47).
- ⁴⁴ Zum sentimental Roman z. B. Herrlinger, 1987; Jäger, 1969. Zur Beschreibung dieser literarischen Tradition legt Bernd Lenz ein idealtypisches Entwicklungsmodell vor: „Der empfindsame Roman in England läßt sich [...] mit einem dreistufigen Evolutionsmodell—Prototyp, Popularisierung, Wandlung—erfassen. Als Prototyp fungiert dabei Richardsons *Pamela* [...]. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist geprägt von einer Popularisierung der Empfindsamkeit, die sich—neben den bekannten Werken Sternes und Mackenzies—in einer Fülle weiterer Romane niederschlägt“ (Lenz, 1990, 63). Zur Phase der Popularisierung zählt Lenz auch Burney. Die letzte Periode, die sich durch eine subversive Auseinandersetzung mit der Empfindsamkeit auszeichnet, sieht Lenz mit dem Ende der achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts angebrochen. Die Demontage kulminiert schließlich, so Lenz, in der *Jacobin novel* (vgl. S. 65), also genau in demjenigen literarischen Kontext, zu dem auch Shelleys *Frankenstein* gehört.
- ⁴⁵ Mit der *humanity* schreibt sich das Monster selbst eine Eigenschaft zu, die ihm von seinem Schöpfer in Abrede gestellt wird, vgl.: „[I]ts gigantic stature, and the deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity, instantly informed me that it was the wretch, the filthy daemon to whom I had given life“ (Shelley, 2003, 77).
- ⁴⁶ Zu Shelleys intertextueller Bezugnahme auf Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* vgl. Burwick, 1993.
- ⁴⁷ Der Umstand, dass Shelley zum einen in affirmativer Weise Elemente des sentimental Romans des achtzehnten Jahrhunderts aufruft, andererseits, gemäß den Tendenzen des Romans des ausgehenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, das optimistische Menschen- und Weltbild des Sentimentalismus in seiner Brüchigkeit und Bedrohtheit ausstellt, verortet sie im Postsentimentalismus, um einen Terminus Wolfgang Herrlingers

- (1987) zu bemühen. Vgl. hierzu auch das dreistufige Evolutionsmodell von Lenz (1990). Sentimentalismus und Postsentimentalismus dürfen allerdings nicht als streng voneinander geschiedene Phasen verstanden werden, wie Herrlinger selbst hervorhebt, da „[d]er sentimentale Roman [...] stets anti-sentimentale Elemente in sich geborgen [hat]“ (Herrlinger, 1987, 16, Anm. 13). Lenz zeigt, dass sich bereits Mary Shelleys Mutter, Mary Wollstonecraft, kritisch mit der Tradition der Empfindsamkeit auseinandergesetzt hat, so z. B. in ihrem Roman *Maria, or, The Wrongs of Woman* (vgl. Lenz, 1990, 72–74).
- ⁴⁸ Zur Bedeutung von *wretch* vgl. Simpson & Weiner, 1989d, 625: „2. One who is sunk in deep distress, sorrow, misfortune, or poverty; a miserable, unhappy, or unfortunate person; a poor or hapless being. [...] 3. A vile, sorry, or despicable person; one of opprobrious or reprehensible character; a mean or contemptible creature.“
- ⁴⁹ Aktualisiert findet sich die von Platon z. B. in seinem Dialog *Phaidros* entwickelte Vorstellung von der Einheit des Guten und Schönen bei Shaftesbury, 1900, 141: „My inclinations lead me strongly this way, for I am ready enough to yield there is no real good beside the enjoyment of beauty. And I am as ready [...] to yield there is no real enjoyment of beauty beside what is good.“ Shelleys Roman ist folglich nicht nur als ein kritischer Kommentar zur Tradition des sentimental Romans zu lesen, sondern zugleich als Destruktion des in der *moral sense*-Philosophie verbreiteten Konzepts der Kalokagathia. Zur Theorie der Korrespondenz zwischen der inneren moralischen Qualität und der äußeren Gestalt Herrmann, 2009; Kohns, 2009.
- ⁵⁰ Zur eliminatorischen Dynamik traditioneller Monsternarrative Brittnacher, 2011.
- ⁵¹ Vgl. Cohen, 1996, 7: „Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual.“ Zudem Breitenfellner & Kohn-Ley, 1998.
- ⁵² In seiner *Storia della bruttezza* betont Umberto Eco, dass das Mittelalter sowie insbesondere die Frühe Neuzeit dem Monströsen gegenüber durchaus gastfreundlich gesinnt waren, was z. B. François Rabelais' schwankhafter Romanzyklus *Gargantua et Pantagruel* bestätigt. Dies änderte sich jedoch mit dem Logozentrismus der Aufklärung (vgl. Eco, 2016, 125–129, 142–151). Im Hinblick auf die Disziplinierung des Menschen durch das aufklärerische Rationalitätsdogma und den damit einhergehenden Funktionswandel des Monströsen vermerkt Sabine Kyora: „Gleichzeitig werden damit irrationale und emotionale Anteile ebenso vernachlässigt wie das sexuell Triebhafte. Die Monster verkörpern dagegen genau das, was durch die Definition des Menschen als Vernunftwesen ausgeschlossen wurde. Sie sind keine Vernunftwesen, verhalten sich irrational oder sexuell triebhaft und werden deswegen auch als unmoralisch verurteilt. So stehen Monster häufig für das Andere der Vernunft und für die Nachtseite des Menschen. [...] Die Faszination lässt sich wiederum so erklären, dass das Andere auch reizvoll sein kann, weil es gegen den Zwang zur Vernunft rebelliert und gleichwohl Teile des menschlichen Wesens zum Ausdruck bringt“ (Kyora, 2013, 27).
- ⁵³ Vgl. Plautus, 2004, 495: *lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit* („Ein Wolf ist der Mensch dem Menschen, kein Mensch, wenn er nicht weiß, welcher Art der andere ist“). Die Übersetzung stammt vom Verfasser des Beitrags.
- ⁵⁴ Vgl. Hobbes, 2017, 6–7: „*Profecto utrumque vere dictum est, Homo homini Deus, & Homo homini Lupus*“ („Gewiss ist jedes von beiden wahr gesprochen: Der Mensch ist dem Menschen ein Gott und Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf“).
- ⁵⁵ Vgl. Freud, 2000c, 240: „Infolgedessen ist ihm der Nächste nicht nur möglicher Helfer und Sexualobjekt, sondern auch eine Versuchung, seine Aggression an ihm zu befriedigen, seine Arbeitskraft ohne Entschädigung auszunützen, ihn ohne seine Einwilligung sexuell zu gebrauchen, sich in den Besitz seiner Habe zu setzen, ihn zu demütigen, ihm Schmerzen zu bereiten, zu martern und zu töten. *Homo homini lupus*.“

LITERATURVERZEICHNIS

- Agamben, G. (2005). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (2. Aufl.). Einaudi.
- Albrecht, M. von (2003). *Ovid. Eine Einführung*. Reclam.
- Antor, H. (2019). Monstrosity and alterity in H. G. Wells' *The Island of Dr. Moreau*. In D. Carpi (Hrsg.), *Monsters and monstrosity. From the canon to the anti-canon: Literary and juridical subversions* (S. 91–113). De Gruyter.
- Aristoteles (1962). *Ethica Nicomachea* (I. Bywater, Hrsg.). Clarendon Press.
- Asma, S. T. (2009). *On monsters: An unnatural history of our worst fears*. Oxford University Press.
- Baldick, Ch. (1987). In *Frankenstein's shadow. Myth, monstrosity, and nineteenth-century writing*. Clarendon Press.
- Bloom, H. (1965). An excerpt from a study of *Frankenstein: or, The new Prometheus*. *Partisan Review*, 32, 611–618.
- Bloom, H. (1987). Introduction. In H. Bloom (Hrsg.), *Mary Shelley's Frankenstein* (S. 1–11). Chelsea House Publishers.
- Botting, F. (1991). *Making monstrous. Frankenstein, criticism, theory*. Manchester University Press.
- Breitenfellner, K., & Kohn-Ley, Ch. (Hrsg.). (1998). *Wie ein Monster entsteht. Zur Konstruktion des anderen in Rassismus und Antisemitismus*. Philo.

- Brittnacher, H. R. (2009). Monster im Packeis. In A. Geisenhanslüke & G. Mein (Hrsg.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (S. 103–123). Transcript.
- Brittnacher, H. R. (2011). „Den Katzenartigen wollten wir verbrennen“ oder: How to kill a monster. In S. Kyora & U. Schwagmeier (Hrsg.), *How to make a monster. Konstruktionen des Monströsen* (S. 267–278). Königshausen & Neumann.
- Burke, E. (1907). *The works of the Right Honourable Edmund Burke: Volume 6* (H. Frowde, Hrsg.). Oxford University Press.
- Burke, E. (1968). *Reflections on the revolution in France, and on the proceedings in certain societies in London relative to that event* (C. C. O'Brien, Hrsg.). Penguin Books.
- Burwick, R. (1993). Goethe's *Werther* and Mary Shelley's *Frankenstein*. *The Wordsworth Circle*, 24, 47–52.
- Carpi, D. (2019). Introduction: What is a monster? In D. Carpi (Hrsg.), *Monsters and monstrosity. From the canon to the anti-canon: Literary and juridical subversions* (S. 1–15). De Gruyter.
- Cohen, J. J. (1996). Monster culture (seven theses). In J. J. Cohen (Hrsg.), *Monster theory. Reading culture* (S. 3–25). University of Minnesota Press.
- Craciun, A. (2016). Frankenstein's politics. In A. Smith (Hrsg.), *The Cambridge companion to Frankenstein* (S. 84–97). Cambridge University Press.
- Davison, C. M. (Hrsg.). (2009). *History of the Gothic. Gothic literature 1764–1824*. University of Wales Press.
- Dédéyan, Ch. (1966). *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIIIe siècle*. Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Derrida, J. (2008). *Séminaire. La bête et le souverain. Tome 1 (2001–2002)* (M. Lisse, M.-L. Mallet & G. Michaud, Hrsg.). Galilée.
- Derrida, J. (2010). *Séminaire. La bête et le souverain. Tome 2 (2002–2003)* (M. Lisse, M.-L. Mallet & G. Michaud, Hrsg.). Galilée.
- Eco, U. (2016). *Die Geschichte der Hässlichkeit* (2. Aufl., F. Hausmann, P. Kaiser & S. Vagt, Übers.). Carl Hanser.
- Foucault, M. (6. September 1986). Foucault, passe-frontières de la philosophie. *Le Monde*, 12.
- Foucault, M. (1994). La vérité et les formes juridiques. In D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange (Hrsg.), *Dits et écrits (1954–1988), tome 2 (1970–1975)* (S. 538–646). Gallimard.
- Foucault, M. (1999). *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974–1975)* (F. Ewald & A. Fontana, Hrsg.). Gallimard.
- Foucault, M. (2013). *Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique. Zwei Radiovorträge* (Zweisprachige Ausg., M. Bischoff, Übers.). Suhrkamp.
- Fredricks, N. (1996). On the sublime and beautiful in Shelley's *Frankenstein*. *Essays in Literature*, 23, 178–189.
- Freud, S. (2000a). *Die Traumdeutung. Studienausgabe, Bd. II* (A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey, Hrsg.). S. Fischer.
- Freud, S. (2000b). Das Unheimliche. In A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Hrsg.), *Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften* (S. 241–274). S. Fischer.
- Freud, S. (2000c). Das Unbehagen in der Kultur. In A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Hrsg.), *Studienausgabe, Bd. IX: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion* (S. 191–270). S. Fischer.
- Geisenhanslüke, A. (2008). *Gegendiskurse. Literatur und Diskursanalyse bei Michel Foucault*. Synchron.
- Geisenhanslüke, A. (2018). *Wolfsmänner. Zur Geschichte einer schwierigen Figur*. Transcript.
- Glare, P. G. W. (Hrsg.). (1982). *Oxford Latin dictionary*. Clarendon Press.
- Hansen, K. P. (1990). Bürgerliche und unbürgerliche Empfindsamkeit in England. In K. P. Hansen (Hrsg.), *Empfindsamkeiten* (S. 43–62). Richard Rothe.
- Hegel, G. W. F. (2017). *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke, Bd. 13* (14. Aufl., E. Moldenhauer & K. M. Michel, Hrsg.). Suhrkamp.
- Herrlinger, W. (1987). *Sentimentalismus und Postsentimentalismus. Studien zum englischen Roman bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Max Niemeyer.
- Herrmann, B. (2009). Körper/formen: Die Schönen, die Monster und die Kunst. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Biopolitik und Ästhetik in Klassizismus und Romantik. In R. Borgards, Ch. Holm & G. Oesterle (Hrsg.), *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (S. 169–190). Königshausen & Neumann.
- Hobbes, Th. (2017). *De cive/Vom Bürger. Lateinisch/Deutsch* (A. Hahmann & D. Hüning, Hrsg., A. Hahmann, Übers.). Reclam.
- Hogle, J. E. (Hrsg.). (2002). *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge University Press.
- Holzberg, N. (2005). Formen des Wandels in Ovids *Metamorphosen*. In H. Gottwald & H. Klein (Hrsg.), *Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften* (S. 37–50).
- Jäger, G. (1969). *Empfindsamkeit und Roman*. Kohlhammer.
- Justinian. (1870). *Digesta Iustiniani Augusti* (Th. Mommsen, Hrsg.). Weidmann.
- Kohns, O. (2009). Die Anästhetik des Monsters. Das Schöne und das Monströse in Eichendorffs *Das Marmorbild* und Shelleys *Frankenstein*. In A. Geisenhanslüke & G. Mein (Hrsg.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (S. 337–362). Transcript.
- Koselleck, R. (1972). Einleitung. In R. Koselleck, W. Conze & O. Brunner, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 1* (S. XIII–XXVII). Klett-Cotta.

- Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard.
- Krüger, R. (1972). *Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Anton Schroll.
- Kyora, S. (2013). „Die ganz scheußliche Kreatur“. *Monster in der modernen Literatur und im Film. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 52, 26–33.
- Lausberg, H. (1960). *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Hueber.
- Lenz, B. (1990). Popularisierung und Wandlung der Empfindsamkeit im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. In K. P. Hansen (Hrsg.), *Empfindsamkeiten* (S. 63–75). Richard Rothe.
- Lyotard, J.-F. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–1985*. Gallée.
- Neuhaus, S. (2011). Von Monstern und Menschen. Figurationen des radikal Anderen in Literatur und Film. In S. Kyora & U. Schwagmeier (Hrsg.), *How to make a monster. Konstruktionen des Monströsen* (S. 157–171). Königshausen & Neumann.
- Omega, S. (2019). Patriarchal law and the ethics and aesthetics of monstrosity in Mary Shelley's *Frankenstein*. In D. Carpi (Hrsg.), *Monsters and monstrosity. From the canon to the anti-canon: Literary and juridical subversions* (S. 115–130). De Gruyter.
- Ovid. (2003). *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch* (M. von Albrecht, Hrsg. & Übers.). Reclam.
- Ovid. (2004). *Metamorphoses* (R. J. Tarrant, Hrsg.). Oxford University Press.
- Pellosso, C. (2019). Sew it up in the sack and merge it into running waters! *Parricidium* and monstrosity in Roman law. In D. Carpi (Hrsg.), *Monsters and monstrosity. From the canon to the anti-canon: Literary and juridical subversions* (S. 45–75). De Gruyter.
- Platon (1971). *Der Staat. Werke in acht Bänden, Bd. 4. Griechisch/Deutsch* (G. Eigler, Hrsg., F. Schleiermacher, Übers.). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Plautus (2004). *Asinaria* (R. M. Danese, Hrsg.). QuattroVenti.
- Punter, D. (1980). *The literature of terror. A history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. Longman.
- Roberts, J. M. (1972). *The mythology of the secret societies*. Secker & Warburg.
- Rousseau, J.-J. (1954). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (J.-L. Lecercle, Hrsg.). Éditions sociales.
- Salzman-Mitchell, P. (2008). A whole out of pieces: Pygmalion's ivory statue in Ovid's *Metamorphoses*. *Arethusa*, 41, 291–311.
- Sauder, G. (2015). Empfindsamkeit. In H. Thoma (Hrsg.), *Handbuch europäische Aufklärung. Begriffe—Konzepte—Wirkung* (S. 132–139). Metzler.
- Schelling, F. W. J. (1966). *Philosophie der Mythologie, Bd. 2*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schmidt, E. A. (1991). *Ovids poetische Menschenwelt. Die „Metamorphosen“ als Metapher und Symphonie*. Winter.
- Schmitz-Emans, M. (2009). Monstren aus der Innenperspektive. Minotaurus-Figuren in der modernen Literatur. In A. Geisenhanslüke & G. Mein (Hrsg.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (S. 523–549). Transcript.
- Schrader, W. H. (1984). *Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-Theorie von Shaftesbury bis Hume*. Felix Meiner.
- Schrader, W. H. (1990). Sympathy und Sentiment. In K. P. Hansen (Hrsg.), *Empfindsamkeiten* (S. 33–42). Richard Rothe.
- Shaftesbury, A. A., Cooper, Earl of. (1900). *Characteristics of men, manners, opinions, times, etc.: Volume II* (J. M. Robertson, Hrsg.). Grant Richards.
- Shelley, M. (2003). *Frankenstein, or, The modern Prometheus* (M. Hindle, Hrsg.). Penguin Books.
- Simpson, J. A., & Weiner, E. S. C. (Hrsg.). (1989a). *The Oxford English dictionary, Volume I (A–Bazouki)* (2. Aufl.). Clarendon Press.
- Simpson, J. A., & Weiner, E. S. C. (Hrsg.). (1989b). *The Oxford English dictionary, Volume IV (Creel–Duzepere)* (2. Aufl.). Clarendon Press.
- Simpson, J. A., & Weiner, E. S. C. (Hrsg.). (1989c). *The Oxford English dictionary, Volume VII (Hat–Intervacuum)* (2. Aufl.). Clarendon Press.
- Simpson, J. A., & Weiner, E. S. C. (Hrsg.). (1989d). *The Oxford English dictionary, Volume XX (Wave–Zyxt)* (2. Aufl.). Clarendon Press.
- Smith, A. (1976). *The theory of moral sentiments* (D. D. Raphael & A. L. Macfie, Hrsg.). Clarendon Press.
- Soccio, A. E. (2019). Victorian Frankenstein: From fiction to science. In D. Carpi (Hrsg.), *Monsters and monstrosity. From the canon to the anti-canon: Literary and juridical subversions* (S. 131–139). De Gruyter.
- Steintrager, J. A. (2004). *Cruel delight: Enlightenment culture and the inhuman*. Indiana University Press.
- Stephens, A. (1997). Frankenstein und Pygmalion. In M. Mayer & G. Neumann (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur* (S. 531–553). Rombach.
- Sterrenburg, L. (1982). Mary Shelley's monster: Politics and psyche in *Frankenstein*. In G. Levine & U. C. Knoepfelmacher (Hrsg.), *The endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley's novel* (S. 143–171). University of California Press.

- Stingelin, M. (2003). Nachwort. Foucault-Lektüren. Die Literatur im Denkraum der drei Dimensionen Wissen, Macht und Selbstverhältnis. In M. Foucault, *Schriften zur Literatur* (D. Defert & F. Ewald, Hrsg., M. Bischoff, H.-D. Gondek & H. Kocyba, Übers., S. 371–400). Suhrkamp.
- Todd, J. (1986). *Sensibility: An introduction*. Methuen.
- Twitchell, J. B. (1985). *Dreadful pleasures: An anatomy of modern horror*. Oxford University Press.
- Zürcher, U. (2004). *Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von den Missbildungen 1780–1914*. Campus.

AUTHOR BIOGRAPHY

Thomas Emmrich (Emmrich@em.uni-frankfurt.de), Studium der Klassischen Philologie, Germanistik und Philosophie an der Universität Regensburg; Promotion in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main; 2012 bis 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Klassische Philologie an der Universität Heidelberg; seit 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Frankfurt am Main; daneben Dozenturen an den Instituten für Germanistik der Universität Bern und der Université du Luxembourg.

How to cite this article: Emmrich T. Lykaon, der Wolfsmann, und Mary Shelleys *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. *Orbis Litterarum*. 2021;76:67–85. <https://doi.org/10.1111/oli.12290>