

# visions of the future



7 awards  
isle of man  
festival  
2017

**lift not the  
painted veil**

by julie lerpiniere & nigel harvey

**frankenstein**

by mary shelley (adapted by svenja baumann)

**23 june**

**lemons lemons  
lemons lemons  
lemons**

by sam steiner

**flowers for algernon**

by daniel keyes (adapted by david heuberg)

**17 | 18 | 22 | 24 | 25 | 26 june**

7.30 pm

**mut-theater**

amandastraße 58

20357 hamburg



tickets  
» an allen vvk-stellen  
» muttheater.de



# Inhalt

## Redaktionelles

*Editorial* 3

## Lift Not the Painted Veil / Frankenstein

*Lift Not the Painted Veil / Frankenstein - Stücke und Autoren*  
Svenja Baumann 4

*Ein selbstbestimmtes Leben - Mary Shelley*

Brigitte Wulf 7

*Abby Normals Gehirn - oder von Menschen und Menschen*

Rebekka Rohleder 11

*Der künstliche Mensch - Wunschtraum und Horrorvision*

Svenja Baumann 14

## Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons

*Lemons, Lemons, Lemons, Lemons, Lemons - Stück und Autor*  
Svenja Baumann 17

*Ein innovativer Vorschlag - Initiative für eine Reform der deutschen Sprache*

Günter Daubenmerkl 19

## Flowers for Algernon

*Flowers for Algernon - Stück und Autor*  
David Heuberg 22

*Bleak New World - Zukunftsträume und Zukunftsängste*

Leonhard C. Guenter 24

*Cast and Staff* 28



# Editorial

Liebe Freundinnen und Freunde der UNIVERSITY PLAYERS,

nachdem die UNIVERSITY PLAYERS auf dem letztjährigen FEATS (Festival of European Anglophone Theatrical Societies) in Brüssel und auf dem British All Winners Festival in Hertford, England, Preise für ihre Produktionen gewonnen hatten, nahmen wir in den Osterferien am diesjährigen Manx Festival of Plays auf der Isle of Man teil. Die UNIVERSITY PLAYERS wurden hier für ihre Produktion mit nicht weniger als sieben Preisen ausgezeichnet (Beste Produktion, Beste Regie, Beste Kostüme, Bestes Ensemble, Bester Dramatischer Moment, Publikumspreis, Backstage Preis). Ein wirklich überwältigender Erfolg für die UPs und eine hervorragende Werbung für das englische Seminar der Universität Hamburg.

Die preisgekrönte Produktion, *Lift Not the Painted Veil / Frankenstein* (Autoren: Julie Lerpiniere/Nigel Harvey und Mary Shelley/Svenja Baumann), ist (leider nur) an einem Abend, dem 23. Juni zu sehen. An den anderen Abenden unserer diesjährigen Sommerproduktion *Visions of the Future* zeigen wir die Einakter *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* von Sam Steiner und *Flowers for Algernon* von Daniel Keyes/David Heuberg.

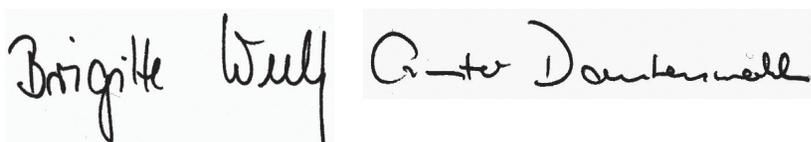
Alle Stücke beschäftigen sich mit einer Zukunft, in der der Mensch zum Manipulationsobjekt degradiert wird. Er verliert seine Individualität, seine Authentizität und die Entscheidungsfreiheit über sein eigenes Schicksal, Eigenschaften, die seit der Zeit des Humanismus als grundlegende menschliche Qualitäten anerkannt waren. Er wird stattdessen in einer inhumanen Welt von Institutionen und Autoritäten manipuliert, deren Ziele Effizienz und Macht sind.

Die UNIVERSITY PLAYERS haben damit einmal mehr ein Thema angesprochen, das in unserer Zeit, wo egomanische Machthaber unter dem Deckmantel der Volksnähe ihren eigenen Vorteil suchen und soziale Netzwerke unter dem Vorwand der Informationsfreiheit ihre User zu entmündigen versuchen, jeden etwas angeht.

Zu guter Letzt möchten wir unserem treuen Publikum danken, das den ungewohnten Weg zum MUT! Theater in der Schanze gefunden hat. Unser gewohnter Spielort, das Audimax, steht uns in diesem Sommer aus terminlichen Gründen (Klausuren und Veranstaltungen) leider nicht zur Verfügung.

Viel Vergnügen bei der Aufführung wünschen Ihnen

Brigitte Wulf und Günter Daubenmerkl



Brigitte Wulf Günter Daubenmerkl

# Lift Not the Painted Veil / Frankenstein

## Stücke und Autoren

Svenja Baumann

*Lift Not the Painted Veil* ist ein gemeinsam von Julie Lerpiniere und Nigel Harvey geschriebener Einakter über das Leben und Sterben der berühmten Autorin Mary Shelley. Es gewann beim FEATS Festival in Den Haag 2001 Preise für die beste Produktion und das beste Bühnenbild.

Der Einakter *Frankenstein* erzählt in Mary Shelleys ursprünglichen Worten die Geschichte der Kreatur aus ihrer eigenen Perspektive. Als zusammengesetzte Produktion gewannen die Stücke im April 2017 sieben Preise beim Isle of Man Festival: Beste Produktion, Bester Regisseur, Beste Kostüme, Bestes Ensemble, Bester Dramatischer Moment, Publikumspreis, Backstage Preis.

### ***Lift Not the painted Veil* von Julie Lerpiniere und Nigel Harvey**

Mary Shelley in ihren letzten Stunden: Sie ist von jahrelanger Krankheit gezeichnet, alt und verbittert. Ihre Einsamkeit, ihre lebhaft und fast schreckliche Phantasie und vermutlich auch der wachsende Tumor in ihrem Gehirn lassen die Geister ihrer Vergangenheit wieder auferstehen. Es ist vor allem die Kreatur, Frankensteins Monster, die sie heimsucht und zur Rede stellt. Warum hat sie überhaupt ein

solches Monster erschaffen, eine solch furchterregende Geschichte geschrieben? Widerwillig erzählt Mary ihrer Kreatur die Entstehungsgeschichte des berühmten Romans *Frankenstein*.

Als Tochter der bekannten Autorin, Menschenrechtlerin und Feministin Mary Wollstonecraft Godwin passt sich Mary Shelley bereits als junges Mädchen nicht an die Erwartungen der Gesellschaft an. Sie kann, im Gegensatz zu vielen ihrer Zeitgenossinnen, lesen und schreiben, ist gebildet und hat ihren eigenen Kopf. Als sie im Alter von 16 Jahren eine Affäre mit einem verheirateten Mann anfängt und mit diesem durchbrennt, wird sie von ihrem eigenen Vater verstoßen.

### **„passt sich [...] nicht an die Erwartungen der Gesellschaft an“**

Ihr Geliebter ist Percy Bysshe Shelley, ein romantischer Dichter und Freigeist. Gemeinsam mit Marys Stiefschwester Jane Clairmont reisen sie durch Europa; doch wohin sie auch gehen, das Unglück scheint sie zu verfolgen. Mary wird unehelich schwanger, alle außer Percy und Jane wenden sich



von ihr ab. Das Kind wird zu früh geboren und stirbt. Percy lässt die trauernde Mutter in ihrem Kummer allein. Sie hat Visionen, wie sie ihr totes Kind wieder zum Leben erweckt: ein Wunschtraum, der später in *Frankenstein* einfließen wird.

Im Jahre 1816 reisen Percy, Mary und Jane zum Genfer See, um dort den Sommer mit dem Dichter Lord Byron zu verbringen. Dessen Leibarzt, Giovanni Polidori, stößt dort zur Gruppe. Gemeinsam entscheiden sie an einem langweiligen, verregneten Abend, dass jeder von ihnen eine Gruselgeschichte schreiben solle. Kurze Zeit später wird Mary von furchtbaren Alpträumen geplagt, in denen Tote zum Leben erweckt werden. Am nächsten Morgen beginnt sie sofort, die Geschichte von *Frankenstein* aufzuschreiben. Mit Hilfe von Shelley wird der Roman im Jahre 1818 anonym veröffentlicht.

Von da an beginnt die schmerzhafteste Geschichte einer Science-Fiction Autorin mit noch nie gesehenen Zukunftsvisionen, die leider in der falschen Zeit lebt. Es ist eine Zeit, in der Frauen nicht schreiben oder veröffentlichen, ja nicht einmal eigene Ideen äußern dürfen. Als bekannt wird, dass der Erfolgsroman *Frankenstein* aus ihrer Feder stammt, werfen ihr die Literaturkritiker vor, ein „verdorbenes Herz“ zu haben.

Marys Leben wird weiterhin von Unglücken überschattet: Ihre Halbschwester nimmt sich das Leben, ebenso wie Shelleys erste Ehefrau. Dies ermöglicht zwar die Heirat von Mary und Percy, dieser verliert jedoch das Ansehen und die finanzielle Unterstützung seiner Familie. Sie leben in Armut, verlieren zwei weitere Kinder und entfremden sich über Marys Depressionen. Schließlich stirbt auch Percy bei einem Bootsunfall auf See. Das Schreiben ist das einzige, was ihr noch bleibt. Sie veröffentlicht zahlreiche weitere Werke und editiert unermüdlich die Gedichte ihres Mannes.

Am Ende ihres Lebens kommt sie zu dem Schluss: Das Monster in ihrer Geschichte war die ganze Zeit ein Teil von ihr – ihre Kreativität, die auf ihr Umfeld so schrecklich wirkte, dass sie Mary selbst zur Ausgestoßenen, zum Monster machte.

### **Frankenstein von Mary Shelley in einer Adaption von Svenja Baumann**

Die Kreatur, nun selbst am Ende ihres Lebens angekommen, blättert noch einmal durch den Roman



### **„Seine Einsamkeit wird größer“**

*Frankenstein* und lässt die Geschichte vor unseren Augen wiederauferstehen. Als unbeschriebenes Blatt kommt die junge Kreatur auf die Welt, eine neugeborene Seele im Körper eines ausgewachsenen Mannes. Dieser wird von seinem Schöpfer allein gelassen. Ohne die geringste Ahnung von der Welt zieht er los, um diese zu entdecken. Doch ihm begegnen nur Ablehnung und Hass seitens anderer Menschen. Sie fürchten sich vor ihm um stoßen ihn von sich.

Er zieht sich daraufhin aufs Land zurück und trifft dort auf Menschen, die ebenfalls von der Gesellschaft verstoßen wurden: Die DeLaceys waren eine wohlhabende Familie in Paris, bis sich Sohn Felix in Staatsangelegenheiten einmischte. Ein türkischer Händler wurde allein aufgrund seiner Religion und seines Reichtums zum Tode verurteilt. Felix verhalf ihm und dessen Tochter Safie zur Flucht und wird daraufhin mitsamt seiner Schwester Agatha und seinem Vater selbst als Verbrecher verfolgt.

Safie verliebt sich in Felix, doch ihr Vater verbietet ihr, einen Christen zu heiraten. Er möchte sie zurück nach Konstantinopel schicken. Es graut ihr vor einer Rückkehr. Sie träumt von einer Gesellschaft, in der Frauen einen besseren Stand in der Gesellschaft haben. Sie verlässt ihren Vater und reitet durch halb Europa, um Felix zu finden. Die DeLaceys empfangen sie herzlich und beginnen sofort, ihr ihre Sprache und das Lesen zu lehren. Die Kreatur lauscht heimlich und lernt mit: über die Gesellschaft, Politik, Geschichte, Kriege, aber vor allem die menschliche Natur. Geschichten über Liebe, Familie und Freundschaft führen ihm schmerzlicher denn je seine Einsamkeit vor Augen.

Beim Versuch der Kreatur, mit dem alten, blinden und daher unvoreingenommenen DeLacey Kontakt aufzunehmen, reagieren seine Kinder jedoch mit Angst und Gewalt. Aus Schmerz und Rache steckt

die Kreatur das Haus der Familie in Brand und flieht. Seine Einsamkeit wird größer, seine Annäherungsversuche verzweifelter. Er rettet ein Mädchen vor dem Ertrinken, doch seine Wiederbelebungsversuche werden

von ihrem Vater fehlinterpretiert: Er

sticht mit einem Messer auf ihn ein. Ein letztes Mal gibt die Kreatur den Menschen eine Chance: Er nähert sich einem Kind, einer vermeintlich unvoreingenommenen Seele. Doch der Junge fängt an, ihn aufgrund seines Aussehens heftig zu beleidigen. Es ist William Frankenstein.

Die Kreatur erkennt den Namen ihres Schöpfers und tötet den Jungen im Affekt. Erfüllt von Rachedgedanken erkennt die Kreatur dann, einen Weg gefunden zu haben, Frankenstein zu schaden und legt das Amulett des getöteten Jungen zu einem schlafenden Mädchen, um es dafür zu bestrafen, selbst nie die Liebe einer Frau erfahren zu können. Zufällig handelt es sich bei dem Mädchen um Justine, einen Schützling der Frankenstein Familie. Justine wird, weil das bei ihr gefundene Amulett des Jungen auf sie als Mörderin weist, zum Tode verurteilt. Victor Frankenstein verliert mit einem Schlag zwei geliebte Menschen und schwört der Kreatur Rache.

Die Kreatur schafft es jedoch, Victor Frankenstein zu einer Abmachung zu überreden: Er soll ihm eine weibliche Kreatur als Begleiterin erschaffen. Im Gegenzug verspricht die Kreatur, sich für den Rest ihres Lebens von Menschen fern zu halten. Victor stimmt zu, verschiebt seine Hochzeit und macht sich an die Arbeit. Doch es plagt ihn Gewissensbisse: Wie kann er es verantworten, noch mehr Monster zu erschaffen? Was, wenn sie sich vermehren und eine Horde von Monstern auf die

Welt bringen? Er reagiert schnell und zerstört die weibliche Kreatur und damit jede Hoffnung für seine Schöpfung, jemals geliebt zu werden. Die Kreatur ist niedergeschmettert und beschließt, ihm fortan das Leben zur Hölle machen.

Frankenstein eilt zurück zu seiner Familie, doch es scheint alles in Ordnung zu sein. Hastig stimmt er einer Hochzeit mit seiner Jugendliebe Elizabeth zu. Er wagt jedoch nicht, seinem Glück zu trauen und stößt seine Familie immer stärker von sich. Dadurch schafft es die Kreatur, Elizabeth in der Hochzeitsnacht alleine vorzufinden. Elizabeth ist der erste Mensch, der Mitleid für die Kreatur empfindet, ein kleines Licht der Hoffnung. Für einen kurzen Moment öffnet er sich ihr gegenüber. Doch es ist bereits zu spät – die Kreatur tötet Elizabeth. Es folgt ein Kampf zwischen Schöpfer und Geschöpf, den beide nur verlieren können. Als Frankenstein schließlich stirbt, entscheidet sich die Kreatur dazu, sich ebenfalls das Leben zu nehmen.

Die Stücke *Lift Not the Painted Veil* und *Frankenstein* sind nicht nur durch das Leben Mary Shelleys verbunden. Beide Geschichten erzählen von Monstern in der Gesellschaft, die viele verschiedene Formen annehmen können. Sei es das Geschlecht, die Religion, die Herkunft oder das Aussehen, es gibt in jeder Gesellschaft Ausgestoßene und Alleingelassene. Wenn dann Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit in Aggression und Rachedgefühle umschlagen, steht eine Frage im Raum: Ist es die Schuld

der Kreatur oder die des Schöpfers, des Werkes oder des Autors? Werden Verbrecher als solche geboren oder erst zu Verbrechern gemacht? Letztlich war Mary Shelley wie ihre Kreatur ein „Monster“ in der Gesellschaft ihrer Zeit. In dieser Produktion erwecken wir beide erneut zum Leben, um genau diese Fragen zu stellen. ■

„der erste Mensch, der Mitleid für die Kreatur empfindet“





## Ein selbstbestimmtes Leben

Mary Shelley

Brigitte Wulf

Mary Wollstonecraft Shelley wurde am 30. August 1797 geboren. Ihr Vater, der Philosoph und Autor William Godwin (1756-1836) hielt dieses Ereignis in seinem Tagebuch wie folgt fest: „Geburt Marys, 20 Minuten nach 11 Uhr abends“.

Elf Tage später starb ihre Mutter, die Philosophin und Schriftstellerin Mary Wollstonecraft Godwin am Wochenbettfieber.

Nach dem Tod seiner Frau musste sich William Godwin um zwei Töchter kümmern,

Mary und deren Schwester Fanny, der unehelichen Tochter Mary Wollstonecraft Godwins, die er an Kindesstatt angenommen hatte. Er hatte seine ganz eigene Vorstellung von Erziehung, beeinflusst von seiner Frau Mary Wollstonecraft Godwin, die sich in ihrem Werk *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792) für die Bildung und Rechte der Frauen eingesetzt hatte. Sie vertrat die zu ihrer Zeit radikale Ansicht, dass Frauen unabhängig und selbstbestimmt sein sollten.

Mary hatte eine ungewöhnliche Kindheit zwischen Politik, Schreiben und Familie. Sie besuchte nur kurze Zeit öffentliche Schulen und wurde stattdessen von Kindermädchen, Gouvernanten, privaten Tutoren und von Freunden und Verwandten erzogen. Ihr Vater heiratete, als Mary Shelley vier Jahre alt war, Mary Jane Clairmont, die selbst zwei uneheliche Kinder mit in die Ehe brachte. Mary Shelley mochte ihre Stiefmutter nicht, aber sie verehrte ihren Vater. Ihr Vater legte großen Wert auf einen

hohen intellektuellen Standard für alle Kinder des Haushalts, besonders hoch aber waren seine Erwartungen an Mary. Von ihr wurde auf Grund ihrer Abstammung und ihrer Frühreife erwartet, dass sie kreativ schreiben könne. Sie selbst bezieht sich in ihrem Vorwort zu *Frankenstein* darauf, dass sie sich als Tochter zweier literarischer Berühmtheiten bereits in frühen Jahren zum Schreiben hingezogen gefühlt habe. Schon als Kind schrieb sie in ihrer Freizeit Geschichten und hing Wachträumen nach, in denen sie Fantasiegeschichten und fantastische Begebenheiten erfand.

Sie wuchs in einer Welt der Bücher auf. Als sie zehn Jahre alt war, gründete Godwin einen Verlag/Buchhandel für Kinderbücher und schrieb selbst einige erfolgreiche Kinderbücher unter einem Pseudonym. Mit elf Jahren unterstützte Mary bereits ihren Vater dabei.

So erhielt Mary Shelley zwar keine formelle Schulbildung, konnte für ihre Ausbildung aber auf vier Quellen zurückgreifen:

- die enorme Bibliothek ihres Vaters;
- Vorträge, Theateraufführungen und ähnliche Veranstaltungen der Erwachsenen, zu denen die Kinder ihre Eltern begleiteten;
- berühmte Gäste ihrer Eltern, wie Samuel Taylor Colridge oder Charles und Mary Lamb. Dabei wurde von den Kindern erwartet, dass sie selbst Aufführungen vorbereiteten und vorführten;
- selbständige Reisen, wie 1809 nach Ramsgate und 1812 nach Schottland zur Familie von William Baxter, dem Godwin erklärte, dass sie

zum Philosophen, fast zum Zyniker erzogen werden sollte. Mary fühlte sich wohl im Haushalt der Baxters mit dessen vier Töchtern und verbrachte 1813 weitere zehn Monate dort. In diesem Alter wurde sie als unerschrocken, lebhaft und teilweise herrisch beschrieben.

Ab wann sie die Schriften ihrer Mutter gelesen hat, ist nicht bekannt. Die *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman* (1798), die ihr Vater ein Jahr nach dem Tod seiner Frau herausbrachte, hatten jedoch starken Einfluss auf sie und ihr späteres Werk. Da ihr Vater und seine Freunde Mary Wollstonecraft verehrten, übernahm sie diese Verehrung schon früh.

Zwischen ihren beiden Besuchen in Schottland lernte sie Percy Bysshe Shelley in London kennen,

„... reisten heimlich  
[...] auf den Kontinent“

einen glühenden Verehrer ihres Vaters und seiner politisch-philosophischen Schriften, in denen er radikale Reformen forderte. 1814 begegnete sie dem inzwischen von seiner Frau getrennt lebenden Shelley wieder, der sich in Mary verliebte. Sie



sah in ihm die Personifizierung der reformistischen Ideale ihrer Eltern. Godwin versuchte die Verbindung zu verhindern. Doch die beiden reisten heimlich, zusammen mit Marys Stiefschwester Claire Clairmont, auf den Kontinent. So wiederholte sich in ihrer Verbindung die Geschichte ihrer Eltern. Mary war schwanger, beide schrieben weiter auf ihrer Reise, beide verbanden ihre Passion füreinander mit ihrer Passion für das Schreiben. Wie ihre Eltern führten sie ein gemeinsames Tagebuch.

Sechs Wochen lang reisten sie durch Frankreich, die Schweiz, Deutschland und Holland. Geldmangel zwang sie letztlich zur Rückkehr. In London hatten sie zwar die Ablehnung durch Percys Vater Sir Timothy erwartet, jedoch nicht die ihres Vaters und die seiner und ihrer Freunde. Nur Percys Freunde hielten zu ihnen. Mary freundete sich mit Thomas Jefferson Hoog an.

Ihre erste Tochter wurde 1815 geboren und starb bereits zwei Wochen später. Mary Shelley bekam Depressionen, aber eine erneute Schwangerschaft half ihr über diese schwere Zeit hinweg. Durch den Tod von Percys Großvater verbesserte sich auch ihre finanzielle Situation, und sie konnten ein Cottage am Rande von Windsor Great Park mieten. 1816 kam dort ihr Sohn William zur Welt. Für Mary war es eine glückliche Zeit.

„aus einer Wette heraus“

1816 reisten die Shelleys mit ihrem Sohn William und Marys Stiefschwester Claire Claimont nach Genf, um sich mit Lord Byron, der die Villa Diodati gemietet hatte, zu treffen. Dort entstand aus einer Wette heraus, wer die beste Geisterstory schreiben könne, ihr Roman *Frankenstein: or The Modern Prometheus*. Zunächst hatte Mary keine Idee für den Plot gehabt, doch in einem ihrer Wachträume (oder Alpträume) sah sie einen Studenten, der versuchte, Knochenteilen, die er zusammen fügte, mit Hilfe elektrischen Stroms Leben einzuhauchen. Danach schrieb sie zunächst eine Kurzgeschichte, die sie auf Anraten Percys zu



einem Roman erweiterte, der aber erst 1818 anonym veröffentlicht wurde.

Zurück in England zogen die Shelleys mit Claire nach Bath. Doch auch dort fanden sie keine Ruhe. Durch den Selbstmord ihrer Schwester Fanny wurde Mary tief erschüttert, zumal kurz darauf sich auch Percys Frau Harriet das Leben

nahm. Um das Sorgerecht für seine beiden Kinder zu bekommen, folgte Percy dem Rat seines Anwalts und heiratete 1816 Mary, die wieder schwanger war. Ihre Tochter Clara kam 1817 in Marlow zur Welt. Percy hatte zudem wieder Schulden, was endlich zu Entschluss führte, zusammen mit Claire in Italien zu leben. Sie führten dort ein unstetes Leben, ausgefüllt mit Schreiben, Lesen, Sightseeing und der Pflege von Kontakten. Diese beschwingte Zeit fand durch den Tod ihrer beiden Kinder, Clara und William, 1818 und 1819, ein plötzliches Ende. Mary verfiel in eine tiefe Depression, die sie von Percy isolierte. Trost fand sie nur im Schreiben. Erst die Geburt ihres vierten Kindes, Percy Florence, Ende 1819 gab ihr den Lebensmut zurück, obwohl sie Zeit ihres Lebens die Erinnerung an ihre verlorenen Kinder pflegte.

In Italien fanden die Shelleys, Lord Byron und andere Exilanten eine politische Freiheit, die zu Hause nicht möglich war. So blieb für Mary Italien ein Land, das sie in ihrer Erinnerung als ein Paradies empfand. Für beide war dies eine Zeit der intellektuellen und kreativen Aktivität. Mary schrieb zwei Romane und zwei Theaterstücke und konnte dadurch ihren Vater finanziell unterstützen. Sie war jedoch des Öfteren krank und auch depressiv. Percys Interesse an anderen Frauen machte ihr zu schaffen, auch wenn sie versuchte, ihre eigenen Kontakte zu knüpfen. 1818 reisten sie nach Neapel, dann 1822 zusammen mit Edward und Jane Williams in die Bucht von Lerici, wo sie im Juni eine Fehlgeburt

hatte und nur knapp dem Tod durch Verbluten entging.

Percy verbrachte jetzt mehr Zeit mit Jane Williams als mit seiner depressiven Frau. Auf einer Segeltour geriet er zusammen mit Edward in einen Sturm und

beide ertranken. Nach Percys Tod lebte Mary Shelley noch ein Jahr mit Leigh Hunt

und seiner Familie in Genua, wo sie Byrons Gedichte übertrug. Sie entschied sich nun, ausschließlich von ihrem Schreiben und für ihren Sohn Percy Florence zu leben. In diesem Entschluss wurde sie von ihrem Vater unterstützt, der ihr eine großartige Zukunft als Autor voraussagte. Ihre finanzielle Situation war jedoch

sehr angespannt, und so kehrte sie nach London zurück, um bei ihrem Vater und ihrer Stiefmutter zu leben.



*„ein unstetes Leben, ausgefüllt mit Schreiben, Lesen, Sightseeing und der Pflege von Kontakten“*

*„... von ihrem Schreiben und für ihren Sohn Percy Florence zu leben“*

Obwohl Marys Schwiegervater, Sir Timothy, seinen Enkel zuerst nur dann unterstützen wollte, wenn er einem Vormund übergeben werde (was Mary verweigerte), gelang es ihr, von ihm eine beschränkte jährliche Unterstützung zu bekommen. Er lehnte aber bis zu seinem Tode ein Treffen mit ihr ab. Sie edierte die Gedichte ihres Mannes, konnte aber keine Biographie über ihn schreiben, da Sir Timothy damit drohte, dann sofort seine finanzielle Unterstützung zu stoppen. Nach dem Tode seines Halbbruders 1826 ernannte er aber trotzdem Marys Sohn zum rechtmäßigen Erben des Shelley Estates und erhöhte seine Unterstützung. Er blieb aber ihr gegenüber ablehnend.

Mary zog 1824 nach Kentish Town in Nord London, um Jane Williams nahe zu sein. Sie unterstützte einige Freunde in ihrem Bemühen, Percy Shelleys Memoiren zu schreiben, um ihn unsterblich zu machen. Als der amerikanische Schauspieler John Howard

Payne um ihre Hand anhielt, lehnte sie ihn mit der Begründung ab, dass sie mit einem Genie verheiratet gewesen sei und nur ein anderes Genie heiraten könne.

Nach einer Pocken-Erkrankung widmete sie sich, in engem Kontakt mit ihrem Vater, verstärkt ihrer Arbeit als Autorin und Herausgeberin. Nach dem Tod des Vaters 1836 begann sie an einer Sammlung seiner Briefe und an seinen Memoiren zu schreiben, worum er in seinem Testament gebeten hatte. Sie gab das Projekt aber nach zwei Jahren auf. Percy Shelleys Dichtung war immer noch ihr Hauptanliegen. 1837 wurde sein Werk endlich breiter bekannt, und er wurde jetzt bewundert. 1838 erhielt Mary das Angebot von Edward Maxon, Percys gesammelte Werke zu editieren.



scheinungen, die sie teilweise sehr einschränkten. Sie starb 1851 im Alter von 53 Jahren, wahrscheinlich an einem Gehirntumor.

Sie hatte darum gebeten, neben ihren Eltern beerdigt zu werden, und Percy Florence und Jane erfüllten ihren Wunsch. Allerdings exhumierten sie die Särge von William Godwin und Mary Wollstonecraft und beerdigten alle gemeinsam in Bornemouth. Ein Jahr nach ihrem Tod öffneten sie ihren Schreibtisch und fanden darin die Locken ihrer toten Kinder, ein Notizbuch, dass sie gemeinsam mit Percy Shelley geführt hatte, eine Kopie seines Gedichtes *Adonais* und ein seidenes Päckchen mit etwas Asche und Überresten seines Herzens. ■

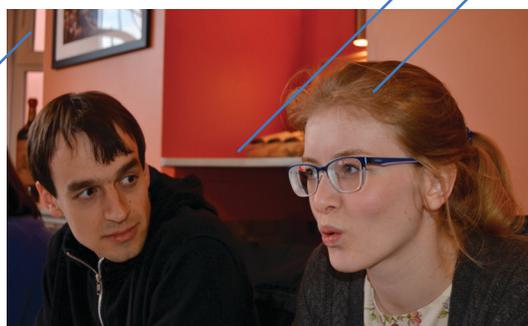
### „Percy Shelleys Dichtung war ihr Hauptanliegen“

Trotz vieler Verehrer ging Mary Shelley keine neue Verbindung

mehr ein, sondern widmete sich neben ihrer Arbeit nur der Erziehung ihres Sohnes Percy Florence, der seine Mutter verehrte. Sie reiste 1840 und 1842 zusammen mit ihm auf den Kontinent. 1844 starb Sir Timothy Shelley, und sie und ihr Sohn waren zum ersten Mal finanziell unabhängig.

1848 heiratete ihr Sohn Jane Gibson St. John, die Mary sehr gerne hatte. Mary lebte daraufhin zusammen mit ihnen in Sussex, dem Stammhaus der Shelleys, und im Londoner Haus am Chester Square, und sie begleitete sie auf ihren Reisen.

Seit 1839 litt Mary Shelley jedoch unter Kopfschmerzen und partiellen Lähmungser-



# Abby Normals Gehirn

## oder

# Von Menschen und Monstern

Rebekka Rohleder

Frankensteins monströses Geschöpf und der literarische Vampir sind gewissermaßen Cousins. Nicht unbedingt solche, die sich im Falle eines Familientreffens besonders viel zu sagen hätten. Aber sie entstammen beide dem selben Gruselgeschichten-Schreibwettbewerb.

### Vampire und weitere Schurken

Im Sommer 1816 hatte sich nämlich eine ganz illustre Runde am Genfer See versammelt: die Dichter Lord Byron und Percy Bysshe Shelley neben Mary Godwin (der späteren Mary Shelley), deren Stiefschwester Claire Clairmont und Byrons Arzt John William Polidori, und auch letztere mit literarischen Ambitionen. Das Wetter war äußerst ungemütlich, und man unterhielt sich mit der Lektüre von Gespenstergeschichten. Bis, laut Mary Shelleys späterem Bericht, Lord Byron den Vorschlag machte, man könnte doch zur Abwechslung selbst welche schreiben. Aus dieser Idee gingen am Ende mehrere veröffentlichte Texte hervor. Mary Shelleys Roman *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) ist einer davon. Ein weiterer war Polidoris *The Vampyre* (1819), eine Erzählung, die zuerst unter dem Namen Byrons veröffentlicht wurde. Der war tief beleidigt und auch einigermaßen besorgt, dass die literarische Öffentlichkeit ernsthaft meinen könnte, das Machwerk wäre von ihm, und er publizierte zur Klarstellung sein eigenes Fragment einer Erzählung.

Tatsächlich ist Polidoris *Vampyre* auch kein Text, mit dem man sich als Autor hätte schmücken können. Leseprobe: „The guardians hastened to protect Miss Aubrey; but when they arrived, it was too late. Lord Ruthven had disappeared, and Aubrey’s sister had glutted the thirst of a VAMPYRE!“ Aber die Erzählung war mit dem berühmt-berüchtigten Lord Byron in Verbindung gebracht worden, und nicht zuletzt deshalb erwies sich *The Vampyre* als außerordentlich einflussreich, ja, stilprägend für die literarische Figur des Vampir. Und das auch nicht nur, weil Byron einen Moment lang als Autor der Erzäh-

lung galt. Er gibt ganz offensichtlich selbst auch das Vorbild für den „Vampyr“ in der Geschichte ab, den aristokratischen Verführer.

Trotzdem bleibt der Vampir in *The Vampyre* ein eindimensionaler Schauergeschichten-Schurke. Er ist böse, weil er böse ist. Er hat da genauso wenig eine Wahl wie die Gespenster in den Erzählungen, die die dichtende Versammlung am Genfer See vor dem Schreiben ihrer jeweiligen Gruselgeschichten gelesen hatte: Gespenster, die in alten Häusern herumspuken und gelegentlich schöne Mädchen mit herunterfallenden Gemälden erschlagen, weil man es von ihnen erwartet. Denn so sieht es in der *gothic novel*, im Schauerroman um 1800, für gewöhnlich aus: Die Unschuld ist äußerst unschuldig; die Schurken sind äußerst schurkisch und werden am Ende nicht selten vom Teufel geholt. Alle sind von Anfang an bereits sehr gut oder sehr böse. Die Figuren

„man unterhielt sich mit der  
Lektüre von Gespenstergeschichten“

in diesen Ge-  
schichten  
verhalten  
sich grund-  
sätzlich ent-

sprechend ihrem jeweiligen Charakter, und der steht von vornherein fest.

### Der Schauerroman als Bildungsroman

Nicht so in *Frankenstein*. Denn das Bemerkenswerte an diesem Schauerroman ist, dass sich darin eine Art Bildungsroman – oder Anti-Bildungsroman – versteckt. Victor, Frankensteins Geschöpf nämlich, sein „Monster“, verhält sich keineswegs von Anfang an wie ein Monster, auch wenn es immer schon so aussieht wie eins. Es erweist sich dagegen bei seinem ersten Auftritt im Roman, einige Jahre nach seiner „Belebung“, als ein vernunftbegabtes Wesen mit klaren moralischen Maßstäben, wenn es Frankenstein die Geschichte seiner ersten Lebensjahre erzählt: wie es aus Frankensteins Labor in den nächstgelegenen Wald gerät; wie es seine zunächst es nur verwirrende Umwelt langsam zu verstehen beginnt; wie es durch bloße Beobachtung sprechen und lesen lernt; wie es mehrere Bücher findet und

liest – Goethes *Werther*, Miltons *Paradise Lost*, einen Band Plutarch – aus denen es sich zusammereimt, wie die Welt funktioniert und was sein eigener Platz darin sein könne. Beziehungsweise, dass es in der menschlichen Gesellschaft, der es sich zunächst zugehörig fühlt, eben keinen Platz finden wird. Denn es kann noch so tugendsam, hilfsbereit und friedlich sein – es stößt allenthalben auf Ablehnung.

Wenn das Geschöpf den anderen Figuren im Roman als ein Wesen von derart unirdischer Hässlichkeit unvorbereitet über den Weg läuft, fragen sie nicht lange nach, ob es eigentlich nur mit ihnen über Milton reden will. Sie halten es von vornherein für ein bösariges Monster und versuchen für gewöhnlich, es umzubringen. Die Folge davon ist, dass Frankensteins Geschöpf den Menschen gegenüber nicht friedlich und wohlwollend bleibt, sondern aller Welt und

Frankenstein im Besonderen Rache schwört, um kurz vor dem Ende einigermaßen erschrocken feststellen zu müssen, dass es tatsächlich zu dem Monster geworden ist, für das der Rest der Welt es immer schon gehalten hat: „When I run over the frightful catalogue of my sins, I cannot believe that I am the same creature whose thoughts were once filled with sublime and transcendent visions of the beauty and the majesty of goodness.“ Dieses Geschöpf ist keineswegs von Anfang an böseartig; es wird aber zunehmend böseartiger, je klarer ihm wird, dass es nirgends zugehörig ist.

„Treat a person ill, and he will become wicked“: Auf diese einfache Aussage hat Percy Bysshe Shelley in einer Rezension den Kerngedanken von Mary

„... in der menschlichen Gesellschaft [...] keinen Platz“



„keineswegs von Anfang an böseartig“

Shelleys Roman festgeschrieben. Um gleich darauf festzustellen, dass die Grundidee des Romans allerdings auch gar nichts anderes zulässt, als dass das monströs anmutende Geschöpf behandelt wird wie ein Monster und sich folglich dementsprechend entwickelt.

Im Roman selbst sehen Frankenstein und sein Geschöpf es genauso. Beide sind felsenfest davon überzeugt, dass sie im Grunde nur Opfer ihrer Erziehung sind. Frankenstein selbst denkt, dass er nie auf die Idee gekommen wäre, das Geschöpf zu schaffen, wenn sein Vater ihm in der Kindheit schon erklärt hätte, dass Alchemie nicht funktionieren könne. Das Geschöpf wiederum hält sich für völlig berechtigt, Unbeteiligte zu ermorden,

um sich an Frankenstein dafür zu rächen, dass niemand etwas mit ihm zu tun haben möchte. Und es betont immer wieder, dass es von Natur aus wohlwollend und friedlich gewesen sei. Erst nach vielen Zurückweisungen habe es sich verändert: „The mildness of my nature had fled, and all within me was turned to gall and bitterness.“

Nun treten grundsätzliche Schwierigkeiten auf, wenn ein derart zusammengesetztes Geschöpf beginnt, von seiner „Natur“ zu sprechen. Noch komplizierter wird die Sache in der überarbeiteten zweiten Fassung des Romans (1831), denn da steht den beiden Hauptfiguren mit ihrer felsenfesten Überzeugung, dass sie einzig und allein das Produkt ihrer Erziehung seien, eine Episode gegenüber, die in eine vollkommen andere Richtung geht. Die kleine Elizabeth Lavenza, Tochter eines italienischen Adligen, wächst zwar unter Bauern auf, wird aber trotzdem niemals zum Bauernkind. Für jeden zufällig vorbeikommenden Beobachter ist es offensichtlich, dass dieses Mädchen nicht in das bäuerliche Milieu gehört: „She appeared of a different stock“, sogar „of a distinct species“, so Frankenstein über seinen ersten

Eindruck von seiner späteren Verlobten. Wie weit je-

mandes Persönlichkeit hier wirklich ausschließlich das Ergebnis seiner oder ihrer jeweiligen Erziehung sein könne, bleibt an dieser Stelle aber fraglich: Der Roman legt sich nicht fest.

### Gehirne

Dagegen scheint sich auf den ersten Blick die klassische Verfilmung des *Frankenstein*-Stoffs festzulegen: Das Monster ist ein Monster ist ein Monster. War im Roman noch die Pointe, dass Frankensteins Geschöpf sich zumindest anfangs überhaupt nicht so monströs verhält wie es aussieht, kann es im *Frankenstein*-Film von 1931 mit Boris Karloff offensichtlich überhaupt nicht anders. Da bekommt es nämlich, weil Frankensteins Assistent sich erstaunlich dumm anstellt, das falsche Gehirn eingepflanzt: ein Verbrecherhirn. Und damit scheint es sich doch noch seinem entfernten Cousin, dem Vampir anzunähern: Der wird in Bram Stokers Roman *Dracula* (1897) ebenfalls zum geborenen Verbrecher umgedeutet, dem man, wie Professor van Helsing wortreich erläutert, mit kriminalistischen Methoden beikommen müsse, denn er sei als Verbrecher schließlich von Natur aus „of imperfectly formed mind.“

Frankensteins Monster jedoch ist selbst noch als sprachloses, ungeschlachtetes Wesen mit Nähten im Gesicht und mit dem falschen Gehirn nicht ganz so eindeutig per se ein Monster. Nur, weil im Film Frankenstein und seine Mitarbeiter von vornherein wissen, dass das Geschöpf ein Verbrecherhirn hat, wird es nach seiner Belebung zuerst eingesperrt und geschlagen; später will man es bei lebendigem Leib sezieren: Dass es sich dagegen mit Gewalt zur Wehr

„die Grenzen zwischen ihm und der menschlichen Gesellschaft [...] überwindbar“

setzt, ist nicht unbedingt als Ausdruck eines von vornherein monströsen Naturells zu lesen, sondern wirkt menschlich nachvollziehbar.

Während Mary Shelley in ihrem Roman die abgrundtiefe Hässlichkeit des Geschöpfes nicht näher beschreibt, sondern es dem Leser überlässt, es sich

hässlicher vorzustellen als alles ihm bisher Bekannte, ist dieses Vorgehen filmisch nicht umsetzbar. Man muss das Geschöpf schließlich auf der Leinwand zeigen. Aber egal, wie man es auch anstellt, man kann es nie so schrecklich darstellen, dass die Grenzen zwischen ihm und der menschlichen Gesellschaft nicht doch noch überwindbar scheinen. Das eingepflanzte Verbrecherhirn hingegen ist dann der entscheidende Grund, weshalb das Geschöpf auf keinen Fall ein Teil der menschlichen Gesellschaft werden kann.

Wenn es anders wäre, hätte das weitere Leben des Geschöpfes ein komödienreifes *happy ending* wie in Mel Brooks' großartiger Parodie, dem Film *Young Frankenstein*. Da wird dem Geschöpf zwar ebenfalls ein Gehirn eingepflanzt, das der unfähige Assistent einer Person namens „Abby Normal“

zuschreibt – das also wieder einmal aus einem mit „abnormal“ beschrifteten Glas kommt. Aber wenn die Wissenschaft ein solches Wesen schon beleben kann, dann kann sie auch sein Gehirn nachträglich umpolen, und aus dem Monster wird noch ein einigermaßen durchschnittlicher Mensch mit einer bürgerlichen Existenz und einer Ehefrau – praktisch genau das, was es schon in Mary Shelleys Roman gerne gewesen wäre: ein äußerst menschliches Monster. ■



# Der künstliche Mensch

## Wunschtraum und Horrorvision

Svenja Baumann



Seit Menschengedenken sind Forscher, Philosophen und Künstler von der Vorstellung, einen künstlichen Menschen zu schaffen, fasziniert. Diese Idee ist bereits in antiken, mythischen Figuren wie Prometheus, Pygmalion und dem Golem vorhanden. Über das Mittelalter hinaus war das Erschaffen eines Menschen jedoch untrennbar mit Göttern, Zauberei und Hexenwerk verbunden. Erst die Erkenntnisse der Anatomie im 18. Jahrhundert enträtselten den menschlichen Körper als eine Art Maschine aus verschiedenen zusammen wirkenden Teilen. Der Mensch schien nun weniger ein göttliches, sondern eher ein mechanisches Rätsel zu sein.

### Faszination Maschine

Das Verhältnis von Mensch und Maschine ist seit der industriellen Revolution ein Thema, das die Geister spaltet. Die technischen Neuerungen des 18. Jahrhunderts erleichterten viele Arbeitsprozesse erheblich. Gleichzeitig hatten Arbeiter jedoch die begründete Angst, arbeitslos zu werden, denn die Maschinen erledigten ihre Arbeit schneller und effizienter. Hervorgerufen durch die technisch immer raffinierter werdenden Automaten stellte sich sogar die Angst ein, dass Roboter gegen Menschen rebellieren und die Macht ergreifen könnten.

Die Bezeichnung „Roboter“ wurde durch das 1921 uraufgeführte Theaterstück *RUR - Rossumovi Univerzální Roboti* von Karel Čapek eingeführt. Im

Stück heißen so die mechanischen Arbeitskräfte, die gegen ihre menschlichen Schöpfer rebellieren. Das Wort leitet sich vom tschechischen „robotá“ ab, das in etwa „Fronarbeit“ bedeutet. Ausgehend von seiner ursprünglichen Rolle bei Čapek wird der Maschinenmensch auch in späteren Erscheinungen häufig in Verbindung zu unterdrückten und rebellierenden Arbeitskräften gesetzt. Einen der ersten Filmauftritte hatte er im Jahre 1927 als Ebenbild von Maria, der Erlöserin der leidenden Arbeiter, in Fritz Langs „Metropolis“.

### „menschlichen Körper als eine Art Maschine“

### Anthropomorphe Maschine

Schon die ersten Vorstellungen von Maschinenmenschen nahmen menschenähnliche Formen an. Die mechanische Puppe Olympia in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* aus dem Jahre 1816 ist so lebensecht, dass sich der Protagonist in sie verliebt und darüber den Verstand verliert. Nathanael nutzt die seelenlose und nahezu stumme Holzpuppe als Projektionsfläche für seine eigenen narzisstischen Vorstellungen.

Die Tendenz, Maschinen menschliche Attribute zu geben, wird allgemein auf den Narzissmus der Menschen zurückgeführt. So, wie er sich schon in zahlreichen Schöpfungsmythen als Ebenbild seines allmächtigen Schöpfers sah, schafft er nun auch sein eigenes Geschöpf nach seinem Vorbild, um sich in ihm wiederzuerkennen und besser verstehen

können. Aus diesem Drang heraus gaben schon die Bildhauer der Antike ihren Göttern in Statuen eine Menschenform und dichteten ihnen menschliche Eigenschaften wie Liebe, Eifersucht, Furcht und Zorn an. Davon ausgehend bezeichnen wir noch heute die Tendenz, nicht-menschlichen Wesen oder Kunstprodukten eine Menschenform oder menschliche Eigenschaften zu geben, als „Anthropomorphismus“.

### *„... dass Roboter gegen Menschen rebellieren“*

Anthropomorphe, also menschenförmige Maschinen werden als „Androide“ bezeichnet. Dies leitet sich aus den griechischen Wörtern „andrós“ und „eĩdos“ ab und kann als „mannförmig“ übersetzt werden. Bei weiblichen Androiden wie Olimpia wählt man entsprechend die Bezeichnung „Gynoid“. In der Realität werden Maschinen aber eher selten menschenähnlich dargestellt. Ein Grund dafür ist das vom Robotik-Ingenieur Masahiro Mori aufgedeckte Phänomen des „uncanny valley“. Dieser Begriff beschreibt einen rapiden Abfall der positiven Wahrnehmung von Menschenähnlichkeit. Je menschenähnlicher eine Maschine wirkt, desto positiver sind normalerweise die Reaktionen des Nutzers. Ab einem bestimmten Punkt ist die Ähnlichkeit dann jedoch so groß, dass die kleinen verbliebenen Unterschiede stärker hervorstechen und die Maschine insgesamt befremdlich und unheimlich wirkt und negative Reaktionen hervorruft.

#### **Technomorpher Mensch**

Egal wie nahe sie der äußeren Form eines Menschen kommen, Roboter sind grundsätzlich aus künstlichem Material geschaffen und haben keine biologischen Elemente. Mischformen aus Technik und Organismus hingegen nennt man „Cyborg“, eine Kurzform für „cybernetic orga-

nism“. Theoretisch könnte man schon Menschen mit Herzschrittmachern oder Hörgeräten als Cyborgs bezeichnen. Auch die Einbindung des Menschen in ein Informations- und Kommunikationssystem kann mit diesem Begriff belegt sein, zum Beispiel virtuelle Identitäten oder persönliche Profile in sozialen Netzwerken im Internet. In diesen Fällen ist nicht immer erkennbar, wo der Mensch aufhört und die Technik beginnt.

Eine weitere Frage im Verhältnis von Mensch und Maschine ist also, wie viele Teile des Menschen durch mechanische und technische Prothesen ersetzt werden können, bis er nicht mehr als Mensch, sondern als Maschine definiert werden muss. Dabei ist vor allem der Bereich des zentralen Nervensystems problematisch, da das Gehirn als Sitz des menschlichen Geistes gilt. Durch das Ersetzen einzelner Teile könnte dieser entweder verlorengehen oder aber auf die Maschine übertragen werden, welches wahrscheinlich für die meisten Menschen der unheimlichere von beiden Gedanken ist. Damit wäre die Seele auf eine logisch und technisch erklärbare Instanz reduziert, die man dann beliebig nachbauen und vervielfältigen könnte, was den Menschen aber seiner einzigartigen Stellung in der Natur enthöhe.

#### **Eingrenzung der Menschlichkeit**

Die Erfindung und rapide Weiterentwicklung des Computers im 20. Jahrhundert erweiterte die Vorstellung vom künstlichen Menschen als belebtem Automaten um die Möglichkeit einer künstlichen Intelligenz. Mit dieser folgen Phantasien von denkenden und fühlenden Maschinen mit freiem

Willen, Selbstbewusstsein, Moralvorstellungen und emotionalen Empfindungen.

### *„die Seele auf eine logisch und technisch erklärbare Instanz reduziert“*



**„nicht mehr als Mensch,  
sondern als Maschine  
definiert“**



Diese Entwicklung verschob auch die Bedrohlichkeit der Maschinen von ihrer überlegenen Kraft hin zu ihrer überlegenen Intelligenz. Ganz deutlich zeigte sich dies in den berühmten Duellen des IBM-Schachcomputers „Deep Thought“, 1993 in „Deep Blue“ umbenannt, und dem langjährigen Schach-Weltmeister Garry Kasparov. Es ging in diesen Duellen weniger um den besseren Spieler als um das Kräftemessen von Mensch und Maschine. Kasparov selbst soll vor einem Match gesagt haben: „To some extent this is a defence of the whole human race.“ Letztendlich hat es „Deep Blue“ jedoch geschafft, zu gewinnen und wurde im Februar 1996 zur ersten Maschine, die einen Schachweltmeister in einem Spiel geschlagen hat, und schon ein Jahr später sogar in einem ganzen Turnier. Das *Time*-Magazine beschrieb dieses Ereignis für die menschliche Art als „species-defining“.

Der Tradition der Aufklärung entsprechend wurde Menschlichkeit lange Zeit durch Vernunft und Rationalität charakterisiert, vor allem im Hinblick auf die Unterscheidung des Menschen vom Tier. Als das Zusammenleben mit der Maschine jedoch an Bedeutung zunahm, musste der Mensch sich auch in diese Richtung abgrenzen. Da Vernunft und Rationalität inzwischen typische Merkmale des Computers geworden waren, verschob sich das Bild von der Menschlichkeit wieder in die entgegengesetzte Richtung. Die Eigenschaften des Menschen, die der Computer noch nicht erreichen konnte, werden daher oft bewusst betont. Dazu zählt alles, was mit dem Körper verbunden ist, also Sexualität, Fortpflanzung, Sinne, Gefühle und sogar die Sterblichkeit. Filme wie *Bicentennial Man*, *I, Robot* und *Artificial Intelligence: AI* greifen dies auf, indem sie Maschinenmenschen darstellen, die auf teilweise sogar kindliche Art ihre Sinne und Gefühle entdecken.

**Der Frankenstein-Komplex**  
Besonders das kindliche Element zeigt eine Bedrohlichkeit, die mit der körperlichen Überlegenheit der Industriemaschinen nichts mehr zu tun hat. Stattdes-

sen geht es hier um etwas, das der Science-Fiction-Autor Isaac Asimov als „Frankenstein-Komplex“ bezeichnete. Dieser beschreibt die Angst, vom eigenen Geschöpf verdrängt zu werden. Viel schlimmer als eine rein physische Überlegenheit ist für den Menschen die Vorstellung, dass die Maschine ihn in seinen geistigen Fähigkeiten übertrifft, ihn ersetzt und damit für immer bedeutungslos macht. Das Anstößigste an der intelligenten Maschine ist für den Menschen jedoch ihre Unsterblichkeit. Sie eröffnet die Möglichkeit einer technischen Evolution, bei der der Mensch zwangsläufig auf der Strecke bleibt.

Diese Angst ist nicht erst mit dem Computer entstanden, denn das Muster ist bereits in der griechischen Mythologie in den Beziehungen von göttlichen Eltern zu ihren Kindern vorhanden. Die antike Entstehungsgeschichte des Universums beruht auf diesem Motiv. Der erste Herrscher des Universums, Uranos, wird von seinem Sohn Kronos überwältigt, der daraufhin die Macht übernimmt. Dieser fürchtet jedoch, dass seine Kinder es ähnlich wie er selbst anstellen und ihm irgendwann das Zepter entreißen. Aus diesem Grund verspeist er seine Kinder direkt nach der Geburt. Seine Frau schafft es jedoch, das jüngste Kind zu retten: Zeus. Dieser schließlich rettet seine Geschwister aus dem Bauch des Vaters und lässt die Angst seines Vaters Wahrheit werden: Er besiegt ihn und nimmt seinen Platz ein.

**„die Angst, vom eigenen Geschöpf verdrängt zu werden“**

Eine weitere Bedeutungsebene stellt der Ödipus-Mythos dar. König Laios wird ein Fluch auferlegt, dass sein eigener Sohn ihn töten und seine Frau Iokaste heiraten werde. Daraufhin verletzt er das Kind an den Füßen und setzt es aus. Ein Hirte jedoch hat Mitleid und rettet den Jungen. Später wird er tatsächlich unwissentlich seinen eigenen Vater erschlagen und seine Mutter als Belohnung zur Frau bekommen. Nicht nur die Stärke und Macht des eigenen Geschöpfes wird vom Vater gefürchtet, sondern auch dessen Sexualität.

Der „Frankenstein Komplex“ umfasst aber auch das Bild des verrückten männlichen Wissenschaftlers, der versucht, die natürliche menschliche Fortpflanzung und die weibliche Rolle dabei zu umgehen, und der sich dabei mit der Erschaffung eines Wesens aus dem Nichts göttliche Fähigkeiten anmaßt. Letzten Endes muss er scheitern. Die ausgenutzte Kreatur erkennt ihre eigene Kraft und befreit sich von ihrem Schöpfer. ■



**Lemons Lemons Lemons**

**Lemons Lemons**



## *Autor und Stück*

Svenja Baumann

Sam Steiner ist ein Theater- und Drehbuchautor aus England, der zurzeit seinen Master in Screenwriting an der National Film and Television School in London macht.

*Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* ist sein Debütstück. Es feierte im Januar 2015 in Warwick Premiere und zog dann zum National Student Drama Festival weiter, wo es drei Preise gewann. Über das Latitude Festival ging es dann schließlich zum Edinburgh Fringe Festival, wo es vor ausverkauften Häusern spielte und schließlich national bekannt wurde. Der Verlag Nick Herrn Books veröffentlichte das Stück wenige Monate später. So zog es 2016 zuerst nach London, tourte dann durch Großbritannien und fand sogar seinen Weg nach New York, wo es in einer Lesung von Sienna Miller und Russel Tovey vorgetragen wurde.

Die Erfolgsgeschichte des Stückes wird niemanden wundern, der es gelesen hat. Der Plot trifft den Nerv unserer Zeit ebenso wie die temporeiche, episodische Erzählform. In kurzen, nicht-chronologischen Szenen erzählt es die Geschichte eines jungen Paares im London der nahen Zukunft, deren Leben durch ein neues Gesetz auf den Kopf gestellt wird.

Bernadette und Oliver lernen sich auf der Beerdigung eines Katers kennen: Oliver war auf dem politischen Protestmarsch, bei dem das Tier totgetrampelt wurde, Bernadette ist eine Freundin der Besitzerin. Das ungleiche Paar trifft sich von da an regelmäßig auf dem Tierfriedhof. Schon bald beziehen sie eine gemeinsame Wohnung und teilen ihren

Alltag miteinander. Doch Olivers nicht lang zurückliegende Beziehung zu seiner Ex-Freundin Julie sorgt immer wieder für Eifersucht und Unsicherheit bei Bernadette, während ihr Job als gut bezahlte Scheidungsanwältin ein Problem für den weniger erfolgreichen Musiker Oliver darstellt.

Die Dinge werden aber erst richtig kompliziert, als die britische Regierung die Bevölkerung über ein neues Gesetz abstimmen lässt, dass jedem Bürger nur 140 Wörter am Tag erlaubt. Während Oliver das Gesetz als faschistisch und elitär betrachtet, Protestmärsche und Benefizveranstaltungen organisiert, wirkt Bernadette eher unbeteiligt. Als das Gesetz schließlich von der Bevölkerung angenommen wird und tatsächlich in Kraft tritt, ist sie zwar überrascht, aber bei weitem nicht so niedergeschmettert wie Oliver. Ihr Satz „I’m sorry you didn’t win“ lässt uns und Oliver sogar vermuten, dass sie nicht einmal zur Wahl gegangen ist.

Diese Unstimmigkeit wird zur handfesten Belastungsprobe in der Beziehung, die sich mit nur 140 erlaubten Wörtern am Tag schwer lösen lässt. Am Anfang versucht das Paar noch, Wege zu erfinden, wie sie das Gesetz umgehen und ohne Wörter miteinander kommunizieren können. Schon bald merken sie aber, dass sie ohne Wörter und die Freiheit, diese zu benutzen, machtlos sind – nicht nur im öffentlichen, sondern auch im Privatleben.

Auf den ersten Blick erscheint das 140-Wörter Gesetz unrealistisch. Es ist völlig unvorstellbar, dass ein Land für ein solches Gesetz stimmen würde, das

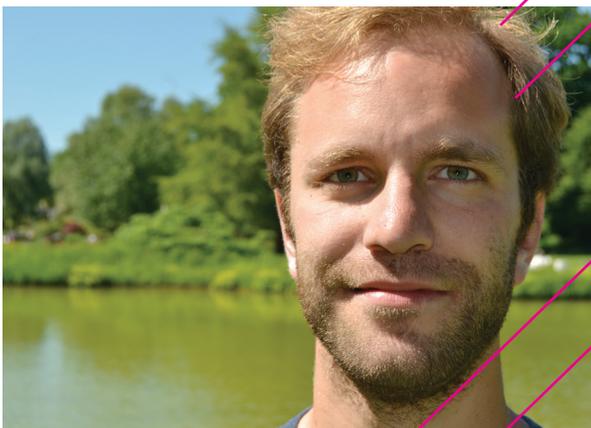
die eigenen Freiheiten so stark einschränkt. Und doch erinnern wir uns gerade jetzt an unsere Gefühle nach den letzten großen Abstimmungen: Das Brexit-Referendum und die Wahlen in den USA. Besonders die Szene, in der Bernadette und Oliver die Wahlergebnisse im Fernsehen anschauen, fühlt sich seltsam vertraut an. Es ist kaum zu glauben, dass *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* bereits vor diesen Ereignissen geschrieben wurde.

Bernadette und Oliver wirken auch deswegen so vertraut auf uns, da sie zwei entgegengesetzte Teile der in zwei Lager gespaltenen britischen Bevölkerung verkörpern, die versuchen, einander zu verstehen. Sie stehen für Labour und Tories, Arbeiter und Mittelschicht, Viel- und Wenigverdiener, Wähler und Nicht-Wähler und besonders für die geteilte Bevölkerung beim Brexit-Referendum. Die Reaktion beider Seiten ist gut zusammengefasst in Bernadettes Satz: „I never thought they would actually go through with it.“

Die 140-Wörtergrenze ist ebenfalls nicht zufällig gewählt. Sie erinnert an die soziale Plattform Twitter. Dort wird mittlerweile, beschränkt auf 140 Zeichen, Politik gemacht. Fast jede Nachrichtensendung beginnt momentan mit einem Tweet des amerikanischen Präsidenten. Wir leben bereits in Olivers Schreckensvision: „It polarises everything. People who need words to prove themselves and people who don't.“ Jeder hat zwar die gleiche Anzahl an Wörtern, doch diejenigen, die an der Macht sind, brauchen auch weniger Worte, um sich zu beweisen oder zu rechtfertigen. Wörter sind hier nicht gleich

Wörtern. An dieser Stelle ein Zitat von Donald Trump: „I have the best words“.

So unrealistisch und weit entfernt uns die Dystopie des „Hush Law“ in *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* auch erscheinen mag, das Stück könnte aktueller nicht sein. Die Geschichte geht zielsicher unter die Haut und fühlt sich merkwürdig nah an, näher als uns lieb ist. ■



# Ein innovativer Vorschlag

## *Initiative für eine Reform der deutschen Sprache*

Günter Daubenmerkl

Die „Deutsche Gesellschaft für innovative Linguistik“ diskutiert auf der diesjährigen Tagung eingehend darüber, inwieweit heute noch das 1880 von Mark Twain veröffentlichte Essay „The Awful German Language“ eine Bedeutung für die Akzeptanz der deutschen Sprache habe. Nach längerer Beratung kamen die Teilnehmer überein, dass die komplizierte deutsche Sprache in der englischsprachigen Welt auch heute noch auf weitgehende Ablehnung stoße. Sie sei zu komplex in ihrer Grammatik, zu weitschweifig in ihrer Idiomatik und zu ungenau in ihrem Lexikon. Die Kommunikation werde dadurch erschwert.

Nach eingehender Diskussion wurde deshalb eine Reform der deutschen Sprache vorgeschlagen. Durch eine „Verschlankung“ der Sprache könne die Kommunikation grundlegend revolutioniert und vereinfacht werden. Schwierigkeiten, die heute noch das Gelingen einer Kommunikation behindern, würden dann wegfallen. Der sprichwörtliche „Reichtum der deutschen Sprache“ wurde in der Diskussion als „nostalgisches Fake einiger Nischengelehrter“ bezeichnet und als eine bewusst in die Welt gesetzte „alternative Realität“ entlarvt, die schnellstmöglich korrigiert werden müsse.

Um das zu erreichen, war ein wichtiger Punkt der Tagesordnung, zu untersuchen, inwieweit eine Konzentration der Sprache auf wenige aussagekräftige Worte möglich sei. Es könne nicht angehen, dass ein deutscher Text in englischer Übersetzung 30% kürzer sei als der Ursprungstext. Während es den Tagungsteilnehmern als durchaus möglich erschien, die Schriftsprache mit Hilfe von Emojis und Bildern zu kondensieren, sei dies beim gesprochenen Wort erheblich schwieriger. Ein erster Schritt zur Konzentration der gesprochenen Sprache könne sein, die Anzahl der heute gebrauchten etwa 5000 Wörter pro Tag und Einwohner zu reduzieren. Man könne den Wortverbrauch schrittweise über erlaubte 1000 und 500 auf schließlich erlaubte 250 Wörter pro Tag hinunterschrauben. So sei es möglich, die Sprechenden dazu zu erziehen, in der mündlichen

Kommunikation unnötigen Sprachballast wegzulassen und sich auf Kernaussagen zu konzentrieren, um die deutsche Sprache exakter und effizienter zu machen. Polysemie, landschaftliche Bedeutungsvariationen einzelner Wörter und idiomatische Sprache stellten dabei das größte Hindernis dar.

Um das angestrebte Ziel von 250 Wörtern pro Person und Tag zu erreichen, müsse die Kontrolle der individuell gesprochenen Wörter staatlich organisiert und eine Gesetzesinitiative der entsprechenden politischen Gremien angestrebt werden. Ein angemessener Strafkatalog wurde von den Teilnehmern als angemessen betrachtet, um dann entsprechende

Gesetze durchzusetzen.

*„nostalgisches Fake einiger Nischengelehrter“*

Das Ergebnis der Tagung wurde in einem

Forderungskatalog zusammengefasst, bei dessen Realisierung die deutsche Sprache in mehreren Schritten soweit reformiert und vereinfacht werde, dass sie weltweit verstanden und auch von Analphabeten verwendet werden könne. In einer Zeit, in der in den Medien das Bild den Platz des Worts als Argument eingenommen habe, stehe dem Wort folgerichtig nur noch eine untergeordnete Bedeutung zu. Der Wert der vorgeschlagenen Innovationen liege darin, dass dadurch schrittweise einem Übergang von der heute noch vereinzelt anzutreffenden mündlichen Kommunikation (face-to-face) zu einer rein schriftlichen und später non-verbalen Kommunikation der Zukunft (per Smartphone) der Weg geebnet werde. Dies sei, so die „Deutsche Gesellschaft für innovative Linguistik“, nötig, um sozio-intellektuelle Unterschiede der Kommunizierenden einzuebnen und um das Weiterbestehen der deutschen Sprache im globalen Wettbewerb zu sichern. Gleichzeitig wurde aber auch festgestellt, dass bereits heute mehrere Forderungen, die die „Deutsche Gesellschaft für innovative Linguistik“ aufstellte, auch ohne Zutun der Sprachgelehrten und Politiker erfüllt seien, sodass es gute Hoffnung für ein rasches Gelingen des gesamten Projektes gebe.



Die einzelnen Phasen der Reform, wie sie die „Deutsche Gesellschaft für innovative Linguistik“ vorschlägt:

Schritt 1: Abschaffung des Konjunktivs. Niemand versteht seinen Sinn und noch weniger können ihn korrekt gebrauchen.

Schritt 2: Abschaffung der Tempora. Das Präsens ist völlig ausreichend und kann durch Adverbien modifiziert werden („Gestern ich gehe“). Der Gebrauch der Zeiten impliziert eine Zeitenfolge, die wiederum niemand korrekt anwenden kann. Weiterhin beruht eine Zeitenfolge auf einer hierarchischen Ordnung; Hierarchien sind heute jedoch obsolet.

Schritt 3: Abschaffung der Großschreibung. Großschreibung ist in einer modernen Kommunikation per e-mail, Twitter und Facebook schon seit längerem unüblich.

Schritt 4: Abschaffung der Ausnahmen von den Sprachregeln. (Twain hatte postuliert, dass es in der deutschen Sprache mehr Fälle gebe, bei denen die Ausnahmen von den Regeln zuträfen, als die Regeln selbst.) Dieser Schritt ist eigentlich irrelevant, da bereits heute die Sprachregeln (Satzbau, Kasus, Zeitenfolge) überwiegend nicht beachtet werden.

Schritt 5: Abschaffung der Nebensätze. Nebensätze erfordern eine Ordnung durch Zeichensetzung. Da jedoch eine Ordnung auch Unterordnung impliziert, verstößt sie gegen die Freiheit des Individuums und ist heute nicht mehr durchsetzbar. Kommas und andere Satzzeichen, deren Regeln sowieso niemand versteht, fallen dadurch weg.

Schritt 6: Abschaffung der Kasus. Nachdem bereits vor Jahren der Genitiv vom Dativ gemordet wurde,

ist es nun an der Zeit, auch die anderen Kasus zu Grabe zu tragen. Sie haben keine Relevanz mehr in einer zeitgemäßen Sprache, die computergängig sein soll. Der Kasus kann durch Präpositionen bestimmt werden („Das ist Hut von meine Mutter“, „wegen das Boot“).

Schritt 7: Abschaffung der Genera durch Wegfall der genderspezifischen Artikel. Nur noch natürliche Genera sollen gelten (Mann, Frau, Mutter, Vater, Sohn, Tochter). Eine Sprache, in der das Wort „Regen“ drei Geschlechter haben kann („der Regen

fällt“, „die Regen mündet in die Donau“, „das Regen bringt Segen“) macht sich lächerlich. Anerkennenswerte Arbeit bei der Elimination der Genera ist in den vergangenen Jahren bereits in verschiedenen Gremien durch Gleichstellungsbeauftragte geleistet worden. Dagegen ist die Denkarbeit, die nötig ist, um herauszufinden, welches „Regen“ gerade gemeint ist oder welches natürliche Geschlecht „Studierende“ haben, sicherlich nicht als Nachteil zu sehen, zumal so durch randomisierte Verteilung der Genera auch die Wettsucht der Bevölkerung befriedigt werden kann.

**„auch von Analphabeten verwendet“**

Schritt 8: Ersetzen vielgliedriger Wortverbindungen durch kurze prägnante Neologismen. (Ist heute bereits weit verbreitet unter Verwendung der Wörter „Ding“, „Sache“, „die da“.)

Schritt 9: Einführen einer Mischschrift und Mischsprache, die sich aus Buchstaben, Zahlen und fremdsprachlichen Teilen zusammensetzt. Wird heute bereits vielfach verwendet („Hab 8“, „Kaffee to-go“, „Olaf 4 Bürgermeister“). Eine mündliche Kommunikation ist jetzt nur noch unter Schwierigkeiten möglich und deshalb nicht mehr zu empfehlen.

Schritt 10: Weitgehendes Ersetzen von Wörtern und idiomatischen Wendungen durch Cartoons, Icons und Emojis. Parallel ist ein weitgehender Verzicht auf eine mündliche Kommunikation möglich. Ejakulationen wie „Emm“, „Äh“ oder „Wa“ können komplizierte Satzgefüge ersetzen.

Schritt 11: Völliges Ersetzen der Schrift durch Emojis, Fotos und Videos. Gleichzeitig ist eine mündliche Kommunikation nicht mehr nötig, da Bilder eine höhere Aussagekraft haben.

Die von der „Deutsche Gesellschaft für innovative Linguistik“ geforderten Neuerungen mögen uns zunächst zwar ungewohnt erscheinen, aber eine rasche Realisierung des Forderungskatalogs hätte schnell eine Reihe positiver Effekte zur Folge:

Die deutsche Sprache ist einem internationalem Standard angeglichen und kann weltweit verstanden werden. Das Erlernen der deutschen oder fremder Sprachen ist nicht mehr nötig.

Es werden bei Migranten keine Sprachprobleme mehr auftreten. Die Kosten für aufwendige Sprach-

### **„komplizierte und Denkvorgänge erübrigten sich nun“**

kurse können eingespart werden. Immigranten können somit schnell in den Arbeitsprozess eingegliedert werden.

Die Schulzeit kann ohne den Zwang zum Erlernen der deutschen Sprache auf vier Jahre verringert werden, bei einer gleichzeitigen Erhöhung der Abiturquote auf mehr als 90%. Durch die verkürzte Schulzeit ist außerdem ein früherer Eintritt in einen Beruf möglich, wovon wiederum die Volkswirtschaft profitiert (längere Lebensarbeitszeit, längere Einzahlung in die Steuer- und Sozialkassen).

Durch die Tätigkeit der „Deutsche Gesellschaft für innovative Linguistik“ könnte es somit das erste Mal in der menschlichen Geschichte sein, dass die Arbeit von Geisteswissenschaftlern von der Mehrheit der Gesellschaft gewürdigt werde, denn komplizierte und für den Großteil der Bevölkerung schwer vollziehbare Denkvorgänge bei der Kommunikation erübrigten sich nun. Die Sprache der Intellektuellen könnte jetzt von Jedermann verstanden werden und niemand müsse sich mehr ausgeschlossen oder benachteiligt fühlen. Zudem brächten die Innovationen für die Volkswirtschaft auch einen in Euro zählbaren Nutzen.

Allerdings müsste sich die „Deutsche Gesellschaft für innovative Linguistik“ nach der Realisierung ihrer Vorschläge selbst auflösen – ein Vorgang, der bisher jedoch noch keinem deutschen Verein gelungen ist. ■

## **140 (censored)**

*by Marc Borchert*

We may march.  
We march in may or march we may?  
We cannot say.  
Yet can we also may in march?  
We do not know.  
We only know that ‘know’ means ‘no. Yeah!

How can we know what our words really mean  
When we don't have the means to portray what we say?  
Poetry can be so easy to misunderstand  
Without the right words in the way

How can we [redacted]  
[redacted] have the means to portray what we say?  
[redacted] so easy to misunderstand  
Without the right words in the way

How can [redacted] no [redacted] words really mean  
[redacted] means to portray what we [redacted]  
[redacted] can [redacted] misunderstand  
Without [redacted] words [redacted]

How can [redacted] our words really mean  
[redacted] what we say?  
Without the right words [redacted]

How can [redacted] words [redacted] mean  
Poetry [redacted]  
Without the right words [redacted]

How can [redacted]  
[redacted] we [redacted]  
[redacted] misunderstand  
[redacted] the right words [redacted]

How [redacted] mean  
[redacted] we don't have [redacted]  
[redacted] the [redacted] words [redacted]

# Flowers for Algernon

## Autor und Stück

David Heuberg

*Science fiction* ist nicht mein Genre. *Science fiction* ist für mich meist nur die überlebensgroße Illustration der menschlichen Unfähigkeit, in die Zukunft sehen zu können, ein Wandgemälde der Lächerlichkeit. Manchmal aber liegt die ausgemalte Zukunft nur wenige Jahre entfernt. Dann fällt es mir leichter zu denken, „So könnte es werden“ – und ich beginne zu grübeln, wie ich leben würde in dieser Welt, die mir in Kürze bevorsteht, oder ich erschauere einfach im Angesicht einer bedrückenden Dystopie.

*Flowers for Algernon* (1958/65) hat den laut Eigenwerbung renommiertesten *science fiction award*, den Hugo, gewonnen – das Genre scheint also, eben: *science fiction* zu sein. Immerhin, Daniel Keyes' (\*1927) zentrale Prämisse, menschliche Intelligenz lasse sich operativ steigern, schien ihm zumindest erreichbar. Vor fast 60 Jahren. Die Zukunftsvision eines verstorbenen Autors (†2014)? Aus einer Zeit, in der die erste Mondlandung noch bevorstand und die heute so vertrauten bunten „Fotos“ des Gehirns noch Jahrzehnte entfernt waren? Das erscheint schlicht: überholt.

Allerdings, die IQ-Operation gibt es bis heute nicht;

„Lesen bildet“, der gern ein wenig unoriginell, dafür umso gehässiger gebrauchte Satz hat seine Gültigkeit behalten. Insofern: Alles noch offen, alles noch drin. Nach Jahren hochschulischer Bildung in Psychologie juckt es mich in den Fingern, darzulegen, was ich für das Wesen der Intelligenz halte und weshalb für mich daraus zumindest der Verdacht folgt, eine solche IQ-Operation könnte schon konzeptuell, *a priori*, unmöglich sein.

Was mich aber verführt hat, *Flowers for Algernon* bis zur letzten Seite zu lesen und es im Geiste weiterzuspinnen, bis meine eigene Bühnenfassung daraus geworden war, ist, ganz ehrlich, wohl etwas Anderes gewesen: Die Kurzgeschichte ist eine Sammlung von Tagebucheinträgen des Protagonisten Charlie, *progress reports* oder, zu Beginn, *progris riports*, denn mit Charlies Intelligenz verändert sich auch seine Sprache. Es ist dieser „unzuverlässige“ – aber mit Sicherheit wohlmeinende – Erzähler, der mich aus erster Hand hat erleben lassen, wie, und das war Keyes' zweite Prämisse, mentale Fähigkeiten einen Keil zwischen den Klugen und die Anderen treiben, aber eben auch zwischen die Dummen und die Anderen.

Dass dieser Keil noch existiert, dass *Flowers for Algernon* einen relevanten Blickwinkel auf Fragen anbietet, die deutlich über die Welt im Entstehungsjahr 1958 hinausweisen, legt auch die weitere Rezeptionsgeschichte nahe: Aus dem Magazinbeitrag wurde ein eigenständiger Roman aus Keyes' eigener Feder (Nebula Award 1967); es folgten das Drehbuch für den Film *Charly* (Golden Globe 1969 für Sterling Silliphant) und eine Musicalfassung sowie weitere Adaptionen für die Bühne.

Daniel Keyes sah sein Leben eng verwoben mit dem seines populärsten Protagonisten, den er in der Geschichte Episoden aus seinem eigenen Leben aussetzte, der ihn seinerseits aber auch durch die Jahrzehnte danach begleitete: Charlie, der als Hausmeister Ziel des Spotts seiner Kollegen ist, die ihm Freunde sind. Charlie, der es an Ehrgeiz in den Abendschulstunden von Mrs Kinnian nicht fehlen lässt und so dringend „benutzt“ werden möchte von den beiden – in ihrer Domäne ebenfalls bis zur Geltungssucht ehrgeizigen – Doktoren Nemur und Strauss. Charlie, der tatsächlich von den beiden operiert wird wie zuvor schon Algernon, die Maus. Der schließlich, als seine Fähigkeiten längst die aller anderen überragen, mitansehen muss, wie sein fleischgewordenes Menetekel Algernon zugrunde geht.

Mir gibt die Bühne die Möglichkeit, einzelne Figuren aus Charlies Leben Identifikationsangebote machen zu lassen. Teile ich manchmal Kinnians Zorn über das kühle Vermessen der Menschen? Hat Strauss Recht, wenn er anführt, ohne menschliches Leid sei medizinischer Fortschritt eben nicht zu haben? Habe ich mich nicht, wie Nemur, schon einmal im vermeintlich unpassendsten Moment gefragt: „Was mache ich hier eigentlich?“

Wir wähen uns in Zeiten, in denen wir den Wert der körperlichen Überlegenheit in den Sport und in dunkle Unterführungen bei Nacht zurückgedrängt haben – nun also ist es die kognitive Überlegenheit, die uns zu schaffen macht. Solange, bis etwas anderes die Menschen trennt. Oder wir alle – gleich sind. ■

THE HAMBURG PLAYERS e.V.  
www.hamburgplayers.de

**TIME STANDS by Donald STILL Margulies**  
directed by Lexi von Hoffmann

**14 – 17 and 21 – 24 June 2017**  
Wednesday 14 June to Saturday 17 June at 7.30pm (plus matinee on 17 June at 3.30pm) and Wednesday 21 to Saturday 24 June at 7.30pm. Tickets can be bought at [www.tickets.hamburgplayers.de](http://www.tickets.hamburgplayers.de), Theaterkasse Schumacher or at the box office on the evening of the performance. Premiere Wednesday all tickets 10€, all other performances 10€ to 16€. Reservations can be made by e-mail: [tickets@hamburgplayers.de](mailto:tickets@hamburgplayers.de) or by phone (Hamburg Players Hotline): 040/713 13 99. Box office: 040/29 26 65. Marschnerstr. 46, 22081 Hamburg.  
This amateur production is presented by special arrangement with Jussenhoven & Fischer

THEATER AN DER MARSCHNERSTRASSE  
Marschnerstr. 46, 22081 Hamburg, U-Bahn Hamburger Straße

# Bleak New World

## Zukunftsträume und Zukunftsängste

Leonhard C. Guenter

Niemand nimmt Miranda ihre Euphorie übel. Ihr schwärmerischer Ausruf, mit dem sie im Überschlag eine ihr neue Welt begrüßt, das „O brave new world, that has such people in it“, zeigt nur, dass sie unerfahren ist in der Welt und nicht viel von ihr weiß. Wo denn und wie auch sollte sie Welterfahrung und Weltwissen gesammelt haben auf der kleinen Insel irgendwo im Shakespeareschen Nirgendwo mit ihrem in seiner Zauberwelt verlorenem Vater als einzigem Gefährten und dem windigen Luftgeist Ariel und dem hinterhältigen und rachsüchtigen Caliban um sie herum. Sie wird ein Opfer ihrer Gefühle und täuschender Bilder, als sie zum ersten Mal andere Menschen sieht, und sie kann sich nicht ausmalen, welche Missgunst und Intrigen in ihrer Traumwelt der „brave new world“ des mai-

„Auch in Arkadien [...] war der Tod vorhanden.“

ländischen und neapolitanischen Hofes auf sie warten können.

### Traumwelten

Wir verlieren uns nur zu gerne in unseren Traumwelten, in denen die Realitäten der tagtäglich erlebten Welt nicht mehr schmerzen. In der wir menschwürdig leben können, in der die Menschen einander achten und in Frieden miteinander leben und in der wir eins sein können mit unserer Umwelt. Es ist eine Traumwelt, die wir meist nostalgisch in der Vergangenheit suchen, in einer Zeit, „als die Welt noch in Ordnung war“.

Wir erschaffen uns Traumwelten für unsere Weltflucht. Die einsame Insel, die gerechte Gesellschaft, die heile Welt, das Paradies. Märchen begleiten uns auf dieser Reise, Märchen vom edlen Ritter, vom Goldregen, vom Frosch, der zum schönen Prinzen wird – aber wie Märchen eben so sind: Sie sind Seifenblasen, die bei der ersten Berührung mit der Realität zerplatzen. Auch in Arkadien, von Vergils Hirtengedichten bis hin zu Renaissance und Barock

in der bukolischen Literatur als Heimat der glücklichen Hirten besungen, war der Tod vorhanden. „Et in Arcadia ego“ mussten die Hirten erkennen, als sie auf Poussins Bild das Grabmal in ihrem Paradies fanden.

Denn die Glücksfee, die uns die Erfüllung unserer Träume herbeizaubern soll, ist launisch. Nicht umsonst wird Fortuna meist auf einer rollenden Weltkugel oder auf einem Rad stehend abgebildet. Sie ist unbeständig und unzuverlässig wie der wechselnde Mond. „Temps, vent et fortune changent autant comme la lune“ sagen deshalb die bretonischen Fischer und haben die Unberechenbarkeit des Wetters und ihres Fangglücks im Sinn, wenn sie auf das Meer hinausfahren. Auch Julia, die um die Zerbrechlichkeit ihres Glücks weiß, warnt Romeo „O, swear not by the moon, the inconstant moon!“ Niccolò Machiavelli, der das Wechselspiel Fortunas am eigenen Leib erfahren hatte, warnt in seinem *Il Principe* die allzu Ehrgeizigen davor, blind ihrer *ambizione* zu folgen und nur der Gelegenheit, der *fortuna*, zu vertrauen, ohne sie mit der eigenen Tatkraft (*virtù*)

„von einem tiefen Misstrauen gegenüber der Erkenntnisfähigkeit des Volkes geprägt“

zu verbinden, denn die *fortuna* sei unberechenbar. Er selbst hatte die Warnung vor Fortunas Unbeständigkeit tagtäglich vor Augen: Sein Arbeitszimmer im Florentiner Palazzo vecchio befand sich direkt neben einem Fresko mit der Abbildung der Glücksgöttin, die aus einem Füllhorn Glück im Überfluss herabregnen lässt, gleichzeitig aber gekrönte Häupter von ihrem Lebensrad ins Unglück stürzt.

### Idealwelten

Fortunas willkürlicher Gunstverteilung, die letztlich Ungerechtigkeit, Neid und Unfrieden säte, wurden

bald Entwürfe einer idealen Gesellschaft für alle entgegengestellt. Bereits in der Antike durch Platon, der in seiner *Politeia* (um 410 B.C.)

**„ein naiv-optimistisches Vertrauen in die Vernunft“**

in der wirren Zeit nach den Peloponnesischen Kriegen über die Gerechtigkeit und ihre mögliche Verwirklichung in einem idealen Staat diskutierte. Platons Idee von einem Idealstaat war von einem tiefen Misstrauen gegenüber der Erkenntnisfähigkeit des Volkes geprägt. Die Menschen ließen sich nur allzu leicht täuschen und manipulieren, wie er in seinem „Höhlengleichnis“ demonstrierte. Er sah eine Regierung vor, die aus einem „Philosophenherrscher“ und einem „Wächterrath“ bestand. Privateigentum als Quelle der Ungleichheit wurde abgeschafft und Familienbande aufgehoben, während die Erziehung in den Händen des Staates lag.

Auch die utopischen Gesellschaftsentwürfe späterer Zeiten waren von einem starken Misstrauen gegenüber dem „ungebildeten“ und unzuverlässigen Volk gekennzeichnet. Allerdings vertrauten die Autoren im Gegensatz zu Platon darauf, dass – und hier folgten sie eher Aristoteles, der die Menschen als lernfähig durch den Gebrauch der Vernunft betrachtete – in einem autoritären Staat, in dem das Glück seiner Bewohner als oberstes Gut gilt, durch Erziehung, Bildung und Wissenschaft „bessere“ Menschen geschaffen werden könnten.

Der Humanist Thomas More stellte 1516 in den Jah-

ren des Umbruchs und der Unsicherheit der Frühen Neuzeit mit *Utopia* den Entwurf einer glücklichen Gesellschaft vor: eine republikanische Gesellschaft, deren Grundlage die Vernunft und der Gerechtigkeitssinn des Einzelnen ist, der durch Erziehung Bildung erlangen kann.

Die *Città del sole* (*Die Sonnenstadt*, 1602/23) des Dominikanermönchs Tommaso Campanella beschreibt in einer Zeit früher kapitalistischer Auswüchse einen absolutistischen Staat, der von einer priesterlichen Hierarchie regiert wird. In diesem Staat, der an den utopischen Kommunismus späterer Jahre erinnert, ist das Privateigentum, das Campanella als Ursprung allen gesellschaftlichen Übels ansah, abgeschafft. Eine kollektivistische Gesellschaftsordnung, die alle Lebensbereiche umfasst, bestimmt das Leben der Einwohner, die sich handwerklich und wissenschaftlich, aber – das benediktinische „Ora et labora“ schimmert durch – auch religiös betätigen.

**„Mensch [...] zur Ressource degradiert“**

Über hundert Jahre später übt in der Zeit der Frühaufklärung Johann Gottfried Schnabel mit seiner Utopie *Insel Felsenburg* (1731/43) heftige Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen. Er versammelt auf seiner fiktiven Insel Felsenburg gescheiterte Existenzen und unglückliche Seefahrer aller Nationen, die dort in einer sozialen Idylle, einem



„Asyl der Redlichen“, „ohne Hunger und Not in aller Frömmigkeit, Liebe und Einigkeit miteinander leben“. Auch auf Felsenburg ist das Privateigentum abgeschafft, und die Gesellschaft ist streng lutherisch patriarchalisch ausgerichtet. Handwerk und Wissenschaft sind die wichtigsten Beschäftigungen der Bewohner.

### Unwelten

Ideale Welten rufen ebenso wie perfekte Menschen Misstrauen hervor und animieren bald auch die Spötter und Satiriker. Jonathan Swift gelang es mit der Satire *Gulliver's Travels* (1713), utopische Idealwelten als Luftschlösser zu entlarven. In seiner „Utopie“ werden alle menschlichen Werte relativiert, nur rein theoretische und praxisferne Wissenschaft und Gelehrsamkeit gepflegt und durch ein missionarisch-aufklärerisches und naiv-optimistisches Vertrauen in die Vernunft und moralische Natur des Menschen Schreckensvisionen geschaffen.

Utopien scheinen im Kern bereits den Keim der Dystopie zu enthalten, denn ihre Schöpfer müssen, um eine ideale Welt nach ihrer Vorstellung zu erschaffen, in der das Glück der Menschen als oberstes Gut steht, den Menschen konditionieren, also eine ausgeprägt autoritäre Gesellschaft schaffen. Doch von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt, bis die Gesellschaft in Klassen geteilt (wie in Aldous Huxleys *Brave New World* in Alphas, Betas, Gammas), bis die unteren Schichten kein Mitspracherecht bei politischen Entscheidungen haben, bis sich Bildung in Propaganda erschöpft und das historische Bewusstsein verfälscht oder ausgelöscht wird (Georg Orwell 1984). Eine korrumpierte Wissenschaft arbeitet dann nur noch für die Aufrechterhaltung der Produktivität der Bevölkerung, Dissens oder Individualität werden als Übel betrachtet und verfolgt, und eine bis in die Privatsphäre reichende permanente Überwachung sichert den Bestand der Ordnung.

Der Mensch werde in einer solchen Gesellschaft zur Ressource degradiert, warnte 2006 der amerikanische Philosoph Hubert Dreyfus. Indem der Mensch zur Ressource werde, überantworte er sich nicht anderen Individuen, sondern einem unpersönlichen „Man“, das er nie kennenlernen und nie lokalisieren könne. Wenn man bedenkt, dass die Personalabteilungen großer Firmen sich heute bereits „Abteilung für Human Resources“ nennen, scheinen wir auf dem besten Weg dahin zu sein.

Die technische Entwicklung und der wissenschaftliche Fortschritt machen utopische Welten denkbar, in denen die Menschheit unterirdisch in Waben lebt und von einer riesigen Maschine abhängig ist, die ihre Bedürfnisse befriedigt, wie es E. M. Forster in der Kurzgeschichte *The Machine Stops* (1909) beschreibt. Sie machen Operationen an Gehirnen denkbar, wie an Charlie in *Lemons ...* (Daniel Keyes, 1958), sie machen Kreaturen denkbar, wie in Mary Shelleys *Frankenstein*. Sie machten aber auch totalitäre Staaten möglich, die dann wie das stalinistische Russland, das Kambodscha der Roten Khmer und das Nordkorea Kim Jong Uns den Dystopien in der Literatur gleichen.

### Reale Welten

„Ich mach mir die Welt, wie sie mir gefällt“ sang Pippi Langstrumpf völlig unbekümmert um Realitäten. Astrid Lindgren ließ ihre rotschopfige Heldin in einer Traumwelt leben, in der die Notwendigkeiten und Regeln des menschlichen Miteinanders nicht so wichtig waren, wie die Erwachsenen sie nahmen. Ihre Welt war ungeordnet, bunt und spontan. Sie hatte eine Weltsicht, in der naturwissenschaftliche Tatsachen und Traditionen keinen Stellenwert hatten und in Gedankenschnelle geändert und ins Gegenteil verkehrt werden konnten. So wie es ihr gefiel und in ihr Weltbild passte.

**„trotz des rasanten Fortschritts der Technik frei bleiben“**

Heute gibt das Internet uns allen die Möglichkeit, uns eine Welt zu schaffen, so wie sie uns gefällt. Wir können sie mit unseren Lieblingsfarben bunt anmalen, sie mit anderen teilen. Wir haben die Möglichkeit, unsere virtuelle Welt mit einem Tastendruck zu ändern und wie die Hexen des Macbeth Wahres zu Falschem zu machen und Falsches zu Wahrem. Wir können in der Anonymität des Netzes Unwahrheiten in die Welt setzen, Tatsachen anzweifeln, denunzieren und zu Hass und Verfolgung aufrufen.

Wenn 1954 der Philosoph Fritz Heinemann „das Problem mit der Technik fertig zu werden, [...] als ein existenzielles der Menschheit“ bezeichnete, nämlich die Frage, wie der Mensch trotz des rasanten Fortschritts der Technik frei bleiben könne, hatte er noch nicht das Internet vor Augen. Aber heute durchdringe das Internet alles, so Sarah Bakewell 2016, und „gerade deshalb sollten wir darüber nachdenken und überlegen, was für Wesen wir in unserem Online-Leben sind oder sein wollen und welche Art von Sein wir sind – oder haben wollen.“

Im Schutz des Internet können wir unsere Identitäten nach Belieben austauschen, uns beliebige Kostüme überstreifen und in beliebige Rollen schlüpfen. Aber nicht unsere Identität macht schließlich unsere Person aus, sondern unsere Individualität, unsere Authentizität, bei der Schein und Sein überprüfbar übereinstimmen.

**„Identitäten nach  
Belieben austauschen“**

**Narren**

Individualisten, die sich nicht dem allgemeinen Bild unterordnen, werden schnell als Exoten wahrgenommen, als nicht der Masse zugehörig und bald als Narren denunziert. Doch, was macht das schon? Letztlich sind wir doch alle Narren, wie uns Shakespeare in seinen Dramen lehrt. Wir sollten nur den Mut haben, dazu zu stehen. Narren dürfen eine Weltansicht vertreten, die dem Hof nicht angenehm ist, die den Herrscher kritisiert. Und wir sollten auch als Narren authentisch bleiben, denn uns schützt ja die Narrenkappe. Jeder Jeck ist anders, sagt der Kölner Volksmund – was von einer langen Karnevalserfahrung, aber auch von viel Wissen und Toleranz zeugt.

Schließlich ist die Alternative zur Diversität die Gleichheit aller, der Tod. Wenn es keine Unterschiede und keine Gegensätze mehr gibt, weil nicht mehr die Notwendigkeit und Möglichkeit zur Alternative, zum Fortschritt, zum Besseren besteht, tritt Stillstand ein. So kann der Endzustand der Hegelschen Dialektik, die in der Abfolge von These, Antithese und Synthese fortschreitet bis zur „Sublimation im absoluten Geist“, nur als Entropie bezeichnet werden, als die völlige Ausgeglichenheit aller Energiedifferenzen. Entropie aber ist, wie wir aus dem Physikunterricht wissen, der Wärmetod des Alls, der Stillstand aller Lebensprozesse. ■



## Lift Not the Painted Veil /

### Frankenstein

#### Cast & Crew

Nurse / Elizabeth	Svenja Baumann
Maid / Mary Godwin	Annika Gosset
Old Mary / Agatha	Jana Stüven
Young Mary / Safie	Clara Kasten
Jane / Justine	Gesa Penthin
Creature / Old Creature	Jasper Koch
Critic / Victor Frankenstein	Simon Deggim
Percy Shelley / DeLacey	Marc Borchert
Doctor Polidori / Alphonse	David Heuberg
Critic / Felix	David Rothmaier
Godwin / Young Creature	Paul Kahre
Lord Byron / William	Steven Montero
<b>Director</b>	Nigel Harvey
<b>Assistant Directors</b>	Simon Deggim
<b>Costume</b>	Marina Schünemann
	Marleen Jalas
	Randa Ashour
<b>Lighting</b>	Tom White
<b>Music</b>	Marc Borchert

## Lemons Lemons

### Lemons Lemons Lemons

#### Cast & Crew

Bernadette	Kristina Chekelova
Oliver	Nick Plummer
<b>Director</b>	Svenja Baumann
<b>Music</b>	Marc Borchert
<b>Stage/Costume/Props</b>	Svenja Baumann

## Flowers for Algernon

#### Cast (in order of appearance) & Crew

Dr Nemur's Husband	Nick Plumer
Dr Nemur	Steven Montero
Dr Strauss	Jasper Koch
Charlie	Ryan Stark
Joe	Uzoma Onwudiegwu
Mrs Kinnian	Clara Kasten
<b>Director</b>	David Heuberg
<b>Costume</b>	Marleen Jalas
<b>Props</b>	Annika Gosset
	David Heuberg

### Visions of the Future Crew

<b>Poster</b>	Friedrich Art
<b>Photos</b>	G2 Baraniak
<b>PR</b>	Svenja Baumann
<b>Prompt</b>	Carolin Gärnter
<b>Front of House</b>	Svenja Baumann Günter Daubenmerkl David Rothmaier Simon Deggim
<b>Producer</b>	Svenja Baumann
<b>Assistant Producer</b>	Lisa Voermann
<b>Stage Management</b>	Annika Gosset
<b>Editors-in-Chief</b>	Brigitte Wulf Günter Daubenmerkl

<b>Editors</b>	Svenja Baumann Brigitte Wulf Rebekka Rohleder Leonhard C. Guenter Günter Daubenmerkl David Heuberg
----------------	---

<b>Layout</b>	Paula Keller
---------------	--------------

#### Special Thanks

Steffen Baraniak, Ole Friedrich, Ute Berns, Johanna Heinemeier, Reza Sadegh, Peter Kwiotek, Lars vom Serviceteam Philturm, Mahmut und Deike vom MUT!Theater, Kalliope Universitätstheater, Uni Film, Nick Plummer, Arja Sharma, MADF, Margaret Metzler, Simon Deggim, Freiwillige Feuerwehr Altona