



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Weibliche Artefakte

Von belebten Automatenfrauen, Lehmdamen und
Venusstatuen in der Literatur der deutschen
Romantik

Verfasserin

Patrizia Elena Schlesinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 299 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Psychologie und
Philosophie UF Deutsch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger

Danksagung

Mein innigster Dank richtet sich an meine Eltern Renate und Harald sowie meine Schwester Birgit vor allem für das, was meine kluge Mama „familiären Rückhalt“ nennt, aber genauso für ihre bedingungslose Unterstützung und grenzenlose Geduld – selbstverständlich sei an dieser Stelle auch allen anderen unsichtbaren Helfern für Tatkraft und ermutigende Worte sowie meiner Betreuerin Univ.-Prof. Irmgard Egger, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand, meine tiefste Verbundenheit ausgesprochen;
diesen guten Geistern sei meine Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	8
1. Kontexte	11
1.1. Konzepte der Romantik	11
1.1.1. Philosophie, Ästhetik und Technik um 1800	12
1.1.2. Künstlichkeit und Weiblichkeit.....	19
1.2. Das weibliche Artefakt.....	22
1.2.1. Motiv und Beweggründe	22
1.2.2. Literarische Motivtradition: <i>Die künstliche Frau von der Antike bis zur Aufklärung</i>	25
1.2.3. Die künstliche Frau in der romantischen Literatur.....	28
2. E.T.A. Hoffmanns <i>Olimpia</i>	33
2.1. Kodierungen des Weiblichen	33
2.1.1. Äußeres Erscheinungsbild: <i>Etwas für's Auge</i>	33
2.1.2. Physische Kondition: <i>Robo-Dance</i>	35
2.1.3. Sprachkompetenz: <i>Einsilbige Hieroglyphen</i>	36
2.1.4. Talent: Musikalische Perfektion	37
2.1.5. Rollenvielfalt und Dekonstruktion	38
2.2. <i>Olimpia</i> und Clara.....	39
2.3. Das Automat	46
2.3.1. Material, Schöpfer und Wirkung	47
2.3.2. Hoffmann und die Automate.....	53
3. Achim von Arnims <i>Bella</i>	61
3.1. Kodierungen des Weiblichen	61
3.1.1. Aussehen und Charakter: <i>Außen hui, innen pfui</i>	61
3.1.2. Entstehung und Dekonstruktion: <i>Zauberwort</i>	64
3.2. Der Doppelgänger.....	65
3.2.1. Material und Wirkung: <i>Werkdetails</i>	66
3.2.2. Arnim und das Doppelgänger-Motiv	72

4. Joseph von Eichendorffs <i>Venus</i>	74
4.1. Kodierungen des Weiblichen	74
4.1.1. Name und Aussehen: <i>Die Göttin Venus</i>	74
4.1.2. Symbolik: <i>Die Blühende, dem Wasser Entstiegene</i>	75
4.1.3. Weibliche Erotik: <i>Die teuflische Verführerin</i>	77
4.1.4. Zwei Frauenbilder: <i>Venus und Bianka</i>	79
4.2. Die Statue	81
4.2.1. Belebung und Wirkung	82
4.2.2. Eichendorff und die Statue	87
5. Clemens Brentanos <i>Marie und Violette</i>	89
5.1. Kodierungen des Weiblichen	89
5.1.1. Aussehen der Statuen	89
5.1.2. Zwei Frauenbilder: <i>Marie und Violette</i>	92
5.2. Die Statue	93
5.2.1. Statuenbelebung: <i>Leuchtmittel</i>	94
5.2.2. Zweck der Schöpfung und deren Künstler: <i>Schöne Denksteine</i>	97
5.2.3. Wirkung: <i>Statuen-Effekte</i>	99
5.2.4. Brentano und das Statuen-Motiv	101
Resümee	103
Literaturverzeichnis	106
Zusammenfassung	113
Lebenslauf	114

Siglenverzeichnis

DA: E.T.A. Hoffmann: *Die Automate*. In: E.T.A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 2008 (Deutscher Klassiker Verlag 28), S. 396-429.

DM: Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*. In: *Joseph von Eichendorff. Ausgewählte Werke*. Band 2. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans A. Neunzig. München 1987, S. 7-54.

DS: E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Herausgegeben von Rudolf Drux. Stuttgart 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 230)

GS: Clemens Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman*. Herausgegeben von Ernst Behler. Stuttgart 2007. (Reclams Universal-Bibliothek 9394)

IÄ: Ludwig Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung*. Mit einem Nachwort von Werner Vordtriede. Stuttgart 2010. (Reclams Universal-Bibliothek 8894)

Die Zitate werden im Folgenden nach diesen Ausgaben im laufenden Text mit Seitenzahl nachgewiesen.

Vorbemerkung

Die Haut endlich pfirsichähnlich im Angreifen, und nirgends Nähte erlauben an Stellen, wo Sie denken, daß es mir weh tut und mich daran erinnert, daß der Fetisch ein elender Fetzenbalg ist [...].

Ich muß es noch schreiben, obwohl ich mich schäme [...]: es müssen die parties honteuses auch vollkommen und üppig ausgeführt werden und mit Haaren besetzt sein, sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum.¹

Oskar Kokoschka wendet sich im Herbst 1918 mit der Bitte an Hermine Moos, sie möge ihm den Dienst erweisen, eine Puppe nach Vorbild seiner geliebten Alma Mahler anzufertigen und „von allem Weiblichen, das ich mir denken mag, die verführerischste Form auszubilden“². Das Objekt seiner Begierde fasst er dabei selbstironisch als *Fetisch* auf und führt mitten ins hier verhandelte Thema: Was heute als mit sexueller Lust belegter Gegenstand gilt, bezeichnet aus etymologischer Sicht ein Ding, dem übernatürliche, magische Kräfte zugesprochen werden. Die ursprünglich lateinische Wurzel *facticus* steht für etwas Nachgemachtes oder Künstliches.³ Die enge Verbindung zwischen dem hier weiblichen Gegenstand der Anbetung und männlicher Lustprojektion resultiert spätestens bei der Befürchtung, das Produkt könnte letztlich nichts weiter als ein *Fetzenbalg* sein, in Unbehagen.

Die Idee, sich Frauen nach eigenen Wünschen herzustellen, ist kein Novum; Kokoschka reiht sich in die Riege von Pygmalions Erben ein. Das tragische Moment besteht in der Enttäuschung durch die Realität. Weil sie die künstliche Frau nicht zu beleben vermag, bleibt der Wunsch eine Fantasie, die man auf eine kreativere Ebene verlegen muss: die Literatur. Sie soll die weiblichen Artefakte zum Leben erwecken – derartige Kunstgeschöpfe häufen sich in der Epoche der Romantik. Ihre Blütezeit ist die Literatur zwischen 1810 und 1820: E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* und Joseph von Eichendorffs *Marmorbild* fallen in diese Dekade, Clemens Brentano publizierte seinen *Godwi* zehn Jahre zuvor. Genannte Werke sollen als Schwerpunkte einer gemeinsamen Thematik aufgefasst werden: In

¹ Oskar Kokoschka an Hermine Moos, 10. Dezember 1918 und 23. Jänner 1919. In: Oskar Kokoschka: *Briefe I. 1905-1919*. Herausgegeben von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann. Düsseldorf 1984, S. 301 und 306.

² Oskar Kokoschka an Hermine Moos, 16. Oktober 1918. In: Kokoschka, *Briefe I*, S. 298.

³ Vgl. Duden. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4., neu bearbeitete Auflage. Mannheim 2007 (Duden Band 7), S. 214.

ihnen wirkt und waltet eine artifiziell hergestellte und mit Leben beseelte Frauenfigur.

Das Forschungsinteresse dieser Arbeit besteht darin, Kodierungen des Weiblichen auszuloten und mit Repräsentationen des Künstlichen in Beziehung zu setzen. Im Zentrum steht die Frage nach den Eigenschaften der Wunschfrau: Welches Weiblichkeitsideal repräsentiert die Frau aus Männerhand? Welche Kriterien müssen unerfüllt bleiben, damit *es kein Weib, sondern ein Monstrum* ist? Außerdem liegt besonderes Augenmerk auf dem Moment der Belebung, der *force vitale*: Wo lokalisiert man die Grenze zwischen beseelten und unbeseelten Wesen? Welche literarischen Methoden lassen die Damen zum Leben erwachen? Die Wahl der fünf unterschiedlichen Frauenfiguren soll einen Vergleich untereinander und Erkenntnisgewinn durch gemeinsam erfüllte Kriterien ermöglichen. Ziel ist es, die Rollen der künstlichen Frauen zu ergründen und allgemeine Rückschlüsse auf deren Funktion zu ziehen. Zu diesem Zweck findet das close-reading-Verfahren Anwendung; der Fokus liegt auf der präzisen Lektüre der Primärtexte und deren textimmanenten Bezügen. Auch wenn die Details sprachlicher Effekte wesentlich sind, müssen für ein umfassendes Verständnis zusätzlich epochenspezifische Kontexte und philosophische sowie wissenschaftliche Hintergründe miteinbezogen werden.

Die theoretische Fundierung bildet der erste Abschnitt; hier werden themenrelevante, zeitgenössische Diskurse aus Philosophie und Wissenschaft aufgegriffen und romantische Konzepte der Ästhetik, Weiblichkeit und Künstlichkeit behandelt. Zudem folgt ein knapper Abriss der künstlich hergestellten Frau als literarisches Motiv sowie dessen Verbreitung um 1800. Die folgenden Abschnitte sind jeweils einem bestimmten weiblichen Artefakt aus der Literatur der deutschen Romantik gewidmet. Ins Feld führt deren wohl bekanntestes Exemplar: das Automat Olimpia aus E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* (1816). Ihre Analyse ist das Herzstück vorliegender Arbeit; niemand Geringeres als Olimpia darf als Inspiration dafür gelten. Abschnitt drei analysiert Achim von Arnims Doppelgängerfigur Bella aus der Erzählung *Isabella von Ägypten* (1812), die Skulptur der Venus in Eichendorffs *Marmorbild* (1818/19) ist Thema im vierten Abschnitt. Brentanos steinerne Statuen aus dem *Godwi* (1801) runden das Damenensemble ab.

Das Fazit soll abschließend die gewonnen Erkenntnisse reflektieren und eine Antwort auf die Frage geben, inwiefern das belebte, weibliche Artefakt – im Sinne eines Erzeugnisses aus Menschenhand – die Frau einerseits als anorganisches Wesen und andererseits als Produkt des Mannes festlegt und final eruiert, welche Lehren aus dieser Kombination von Künstlichkeit und Weiblichkeit für die Männer zu ziehen sind.

1. Kontexte

1.1. Konzepte der Romantik

Mir scheint unsre Zeit dieser weiten, ungewissen Dämmerung zu gleichen! Licht und Schatten ringen noch ungeschieden in wunderbaren Massen gewaltig miteinander, dunkle Wolken ziehn verhängnisschwer dazwischen, ungewiß ob sie Tod oder Segen führen [...].⁴

Diesen Satz lässt Eichendorff seine Figur Friedrich in *Ahnung und Gegenwart* über dessen eigene Zeit verlautbaren. Damit formuliert er das zeitgenössische Verständnis seiner Lebenswelt, in der die zwiespältige Einstellung gegenüber der eigenen Epoche deutlich spürbar ist. Die Romantik ist die Zeit der *Dämmerung*, der Mensch ist in dem Moment des Heraustretens aus veralteten Formen begriffen, welches die Aufklärung initiiert hat: *Licht und Schatten sind noch ungeschieden*. Das Zeitalter der Aufklärung hat sich im neuen bürgerlichen Bewusstsein etabliert, aber es werden unzufriedene Stimmen laut, die Kritik an der entzauberten Welt üben. Es wäre zu kurz gegriffen, die Romantik als Gegenströmung zur Epoche der Aufklärung zu betrachten, denn die kritische Gegenreaktion tritt hauptsächlich dort zutage, wo jene „zu einer trivialen, allein am Nützlichen interessierten Verstandeskultur degeneriert ist“⁵. Die Romantik hat das Bestreben, diese durch die Schranken der Vernunft begrenzte Lebenswelt zu erweitern, ja die aufklärerische Einseitigkeit um Herz und Gefühl zu ergänzen. Man äußert eine Absage an den reinen Verstandesglauben und die Ordnungsgrundsätze der klassischen Kunst. Das individuelle Gefühl wird zum Leitmotiv, treibende Kraft ist die Sehnsucht nach einer anderen Welt, in welcher der Traum mehr zu bieten hat als die Wirklichkeit. Es findet eine Rückkehr in das Schaurig-Dunkle statt, woraus die Aufklärung den Menschen zu führen angedacht hatte, die Nacht wird gepriesen. Verstand und Fantasie, Traum und Realität, Tag und Nacht werden nicht als Antagonisten aufgestellt, sondern wirken komplementär und werden in einem harmonischen Miteinander, als zwei Teile eines Ganzen gedacht.⁶

⁴ Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*. In: Joseph von Eichendorff: *Ausgewählte Werke*. Band 3. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans A. Neunzig. München 1987, S. 345.

⁵ Monika Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 3., gegenüber der 2. unveränderte Auflage, Darmstadt 2009. (WBG – Einführungen Germanistik), S. 26.

⁶ Vgl. Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S 27f.

1.1.1. Philosophie, Ästhetik und Technik um 1800

Kultureller Fortschritt und Untergang

Wie sich bereits in der Bewegung des Sturm und Drang ankündigt, ist nun der naturwüchsige, unverbildete Mensch das Maß aller Dinge. Geschätzt wird primär das ursprüngliche Wesen; nicht Zivilisation und Kultur, sondern die Natur wird zum Spiegel der Seele. Im Allgemeinen ist die Reaktion des romantischen Geistes auf die neuen Entwicklungen ein despektierlicher. Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit bringen einen unzumutbaren Authentizitätsverlust mit sich.⁷ Eichendorffs Friedrich befürchtet grausame Folgen einer mystischen Kinderzeit; „aus dem Zauberrauche unserer Bildung wird sich ein Kriegsgespent gestalten“⁸. Gleichzeitig finden realiter bedeutende soziale, politische und industrielle Entwicklungen und Umbrüche statt, die eine neue Ära konstatieren: Der Mensch steht an einer Schwelle, von wo aus er nicht sehen kann, ob ihm der Fortschritt *Tod oder Segen* bringt.

Subjektverständnis und Identitätskrise

Das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert sind in nahezu allen Lebensbereichen von Umwälzungen geprägt, die das Selbstverständnis des gebildeten Bürgertums grundlegend verändern. Spätestens mit der französischen Revolution wird klar, wie instabil die politischen und gesellschaftlichen Ordnungen in Europa sind. Liebgewonnene Gewissheiten werden infrage gestellt, die Skepsis am eigenen Vertrauen in die Politik, Geschichte und Sprache ist geweckt. Vor allem der Glaube an die Identität unterliegt dem Zweifel; die Sicherheit „der menschlichen Gattung, die des Individuums, die der Seele“ ist nicht länger gegeben.⁹ Die aufklärerische Neuentdeckung der Welt und des Menschengeschlechts macht die Wirklichkeit undurchschaubar. Das menschliche Subjekt ist nicht länger die Krone der Schöpfung, Darwins Erkenntnisse treten schon um 1800 in ersten Vorläufern ans Licht. Der aufklärerische Geist hindert den Menschen an seinem Gottvertrauen, das Bewusstsein des einen Schöpfers schwimmt: „Die Klage [...] ist die des modernen Menschen, der sich nicht mehr als von Gott geleiteter

⁷ Vgl. Gerhard Kaiser: *Literarische Romantik*. Göttingen 2010 (UTB 3315), S. 21

⁸ Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*, S. 345.

⁹ Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S 18.

vorfindet. Wer ist sein Schöpfer und Vater?¹⁰ Das über Generationen unangefochtene Selbstverständnis des Menschen wird mit der Veränderung von außen konfrontiert, es wird zur „Realisierung eines neuen Konzepts des Menschen, das aus Elementen alter Anthropologie zusammengesetzt ist und in einer ihm fremden Welt leben soll, voraussetzungslos, disparat, auf sich selbst gestellt.“¹¹

Auswirkungen auf die Literatur

In der Literatur finden diese Unstimmigkeiten in Form von doppelbödigen, ironischen und paradoxen Stilmitteln ihren Niederschlag.¹² Dem Menschen wird die Individualität abgesprochen, die Austauschbarkeit des Einzelnen spiegelt sich in den unterschiedlichen Spielarten der Reproduzierbarkeit wieder. Auf literarischer Ebene ist das konsistente, singuläre Ich in einer personalen Spaltung begriffen, daraus resultiert eine Zunahme an Doppelgänger- und Automaten-Figuren: „Diese Verunsicherung drückt sich poetisch in Figurationen aus, welche die festen Konturen der singulären Person als Schein begreifen lassen.“¹³ Die innere Natur dieser *singulären Person* ist Gegenstand romantischer Dichtung. Nicht nur die Empfindungen werden schwärmerisch und überspitzt dargestellt, auch das Unheimliche, das Triebhafte und der Traum finden Eingang in die Literatur – nicht selten manifestieren sich diese Elemente in Wahnsinn und Krankheit. Neben dem Natürlichen wird auch das Übernatürliche zum Thema, die Romantiker schauen über den Tellerrand: Die das Gesamtkunstwerk anstrebende, romantische Kunst ist eine progressive Poesie, die im ewigen Fortschritt die Vollendung weder erreichen möchte noch nötig hat und sich in der Affinität zur Unabgeschlossenheit deutlich vom klassischen Ideal abgrenzt.

Die Einheit des Absoluten

Dass die Romantik der Kunst einen so hohen Stellenwert einräumt, wird häufig als bedeutendes Kennzeichen angeführt, selbst dem philosophischen und

¹⁰ Renate Böschstein: *Doppelgänger, Automat, serielle Figur: Formen des Zweifels an der Singularität der Person*. In: Jürgen Söring und Reto Sorg (Hrsg.): *Androïden. Zur Poetologie der Automaten*. 6. Internationales Neuenburger Kolloquium 1994. Frankfurt am Main 1997, S. 167.

¹¹ Böschstein: *Doppelgänger, Automat, serielle Figur*, S. 182.

¹² Vgl. Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 18.

¹³ Böschstein: *Doppelgänger, Automat, serielle Figur*, S. 181.

medizinisch-theoretischen Bereich ist ein ästhetischer Faktor eingeschrieben.¹⁴ Die romantische Ästhetik ist nicht als homogene Kunsttheorie zu verstehen. Entscheidend sind das Moment des Idealismus, das Interesse an Natur und antiker Mythologie sowie das Misstrauen gegenüber Zweckrationalismus und Verwissenschaftlichung. Das Fundament bilden die Komponenten Imagination und Fantasie, die der „Tod Gottes, seine Auflösung in ein buchstäbliches Nichts“ erst hervorruft.¹⁵ Die Autonomie der Ästhetik ist in der „Liaison mit dem verwaisten Religiösen“¹⁶ zu verstehen. Wahrnehmung und Empfindung erheben den Anspruch, Verstand und Gefühl dürften wie Subjekt und Objekt nicht länger entgegengesetzte Pole bleiben, sondern zu einem Ganzen verschmelzen. Johann Gottlieb Fichte nennt diese Einheit das *absolute Ich*: Die objektive Wirklichkeit wird vom Subjekt konstruiert. An die Stelle des aufklärerischen Strebens nach dem Allgemeingültigen tritt das spezielle Empfinden, die Aufmerksamkeit gilt den „innerseelischen Prozessen“¹⁷. Die Ästhetik orientiert sich demnach nicht an objektiven Kriterien oder allgemeinen Maßstäben für Wahrnehmung, sondern an subjektiven Empfindungen, die durch introspektive Methoden für Außenstehende erfahrbare sind. Der ideelle bzw. imaginäre Aspekt ist daher stets mitzudenken.

Von Idealismus und Schöpfergenie

Philosophisch betrachtet steht die Romantik im Zeichen des deutschen Idealismus. Der menschliche Wert liegt nicht in der Vollkommenheit, sondern in seiner Bedeutung für die Kunst, die von Autonomie gekennzeichnet ist. Wesentlich ist die dichterische Freiheit, nur durch sie kann die schöpferische Kraft des Genies walten. Der Autor ist nicht länger *poeta doctus*, sondern ein von Leidenschaft und Empfindsamkeit getriebener, poetischer Genius. Das Schreiben wird als „experimentelle Produktion ästhetischer Gebilde“¹⁸ eindeutig als schaffende Tätigkeit betrachtet. Sichtbar wird dies in Shaftesburys Begriff des *second maker*: Der Schriftsteller wird als zweiter Schöpfer gedacht.¹⁹ Die Rolle des Schöpfers

¹⁴ Vgl. Lothar Knatz: *Romantik und Moderne*. In: *Ästhetische Subjektivität. Romantik und Moderne*. Hrsg. von Lothar Knatz und Tanehisa Otabe. Würzburg 2005, S. 106.

¹⁵ Wolfgang Müller-Funk: *Die Farbe Blau. Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen*. Wien 2000, S. 9.

¹⁶ Müller-Funk: *Die Farbe Blau*, S. 9.

¹⁷ Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 28.

¹⁸ Ebda, S. 26.

¹⁹ Vgl. Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 27f.

kommt jedem Individuum ungefragt zu, da es sich im Zuge der Aufklärung den „archimedischen Punkt“, die *res cogitans*, zurückerobert hat. Der moderne Mensch hat durch seine Emanzipation von geistigen und weltlichen Autoritäten sein Schicksal eigenständig zu entwerfen – und wird damit unfreiwillig selbst zum Olympischen.²⁰ Das Übermenschliche, das vom Einzelnen abverlangt wird, enthält etwas Unmenschliches; daraus erwächst eine Sehnsucht nach dem einfachen Sein, eine Flucht ins Natürlich-Organische vor der „überhellen“ Idee der Aufklärung.²¹

Relevant für die Philosophie des Idealismus ist das Aufgehen dialektischer Pole in einer Einheit, die Sehnsucht nach Einheit von Natur und Ich ist als Korrektiv zur zerrissenen Lebenswelt zu interpretieren.²² Der Ursprung dieser Vereinigung von Differenz und Gemeinsamkeit liegt in der Idee des Totalitären. In der Romantik ist von Bedeutung, dass die wahrnehmbare Welt in Repräsentationen des Absoluten besteht: Alles Phänomenale offenbart sich dem Menschen durch Zeichen. Dies erklärt die Affinität des romantischen Denkens zu „Konzepten und Theorien des Symbolischen, des Allegorischen und der Metapher, aber auch an der Repräsentationsform der Spiegelung“.²³ Als Wegbereiter gilt Immanuel Kant, dessen Transzendentalphilosophie nach den Bedingungen von Erkenntnis fragt und eine fundamentale Trennung zwischen empirischen Konkreta und intelligiblen Begriffen durchführt. Metaphysische Inhalte entziehen sich der menschlichen Erkenntnis. Kants Unterscheidung zieht eine scharfe Grenze zwischen Glauben und Wissen, Endlichem und Unendlichem; diese ist allgemein gültig.

Die Synthese vollzieht Johann Gottlieb Fichte, der in seiner Wissenschaftslehre das absolute Ich postuliert – eine Zusammenführung von Subjekt und Objekt, von Ich und allem, was Nicht-Ich ist, zu einem Ganzen. Dadurch wird das Individuum zum weltsetzenden Ich und seine Einbildungskraft zur produktiven Allmacht. Diese „Setzung der Welt“ ist als „Schöpfungsakt analog zum künstlerischen Schöpfungsprozess konzipiert“.²⁴ Der idealistische

²⁰ Vgl. Gerhard Krüger: *Die Philosophie im Zeitalter der Romantik*. In: *Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen*. Von W. Boeck, Carl Brinkmann u.a. (Hrsg. von Theodor Steinbüchel). Tübingen und Stuttgart 1948, S. 45ff.

²¹ Krüger: *Die Philosophie im Zeitalter der Romantik*, S. 46.

²² Vgl. Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 31.

²³ Ebda, S. 29.

²⁴ Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 30.

Ansatz betont, dass das Sein aus dem menschlichen Bewusstsein abgeleitet ist²⁵, die objektive Welt steht in reziprokem Verhältnis zum Subjekt, Reales und Ideales werden deckungsgleich. Die Wahrnehmung muss individuell verschieden und durch Mechanismen beeinflussbar sein. Einbildungskraft und Technologie stehen in einer Symbiose und üben entscheidenden Einfluss auf das ästhetische Verständnis und literarische Schaffen aus.²⁶ Die enge Wechselwirkung äußert sich darin, dass optische Instrumente als literarische Werkzeuge dienen: Die Blickführung wird gezielt eingesetzt, einzelne Gegenstände und Szenen durch Lichteinfall dramaturgisch inszeniert. Brillen oder Perspektive korrigieren die Fehlsichtigkeit, die darin liegt, das Fantastische nicht zu erkennen²⁷ – und werden im umfassenden Sinn des Wortes zu *Sehhilfen*.

Automatenzeitalter

Die Wissenschaftslage betreffend ist das 18. Jahrhundert zunächst von einer „atomistische[n] und mechanistische[n] Betrachtung natürlicher Phänomene“ gekennzeichnet, die nach der Funktion der einzelnen Teile fragt; das holistische Denken setzt erst vor der Jahrhundertwende ein.²⁸ Newtons mechanische Erfindungen, die Entdeckung des Sauerstoffs und der Elektrizität prägen die naturwissenschaftliche Situation nachhaltig, Galvanis Erkenntnisse im elektrisch-magnetischen Bereich haben Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen belebter und unbelebter Natur. Wenn durch elektrische Impulse bei Tierkadavern postmortale Bewegung zu bewirken ist, kann das Lebensprinzip nicht mehr in der Bewegung liegen und wird auf Denkleistungen verlagert.

Was das 18. Jahrhundert aus Entdeckersicht dominiert, ist unumstritten: Es gilt als Blütezeit der Automatenbaukunst. Wissenschaft und Kunst, endlich „vom Elternhaus Kirche“²⁹ gelöst, vertreten zu Beginn der Neuzeit ein Menschenbild, das die Person nicht mehr als Ganzes, sondern in ihren funktionalen Teilen begreift. Vorgänge in der Natur wie auch anatomische Entdeckungen werden

²⁵ Vgl. Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 30.

²⁶ Vgl. Rupert Gaderer: *Strahlenpyramiden. Poetisierung technischen Wissens bei E.T.A. Hoffmann*. Dissertation. Wien 2007, S. 10.

²⁷ Vgl. Gaderer: *Strahlenpyramiden. Poetisierung technischen Wissens bei E.T.A. Hoffmann.*, S. 88.

²⁸ Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 33.

²⁹ Frank Wittig: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg 1997. (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften 212), S. 35.

mechanistisch interpretiert.³⁰ Auf den Punkt bringt diese Anschauung Julien Offray de la Mettrie in seiner Schrift *L'homme machine*, in der er den Dualismus zugunsten einer rein materialistischen Definition aufgibt. Wider alle philosophischen, metaphysischen und theologischen Denkart schließt er die Spekulation aus, erklärt in monistischer Manier den Körper zur alleinigen Substanz und den Menschen zur Maschine.³¹

Die Kunst in der Herstellung von anthropomorphen Automaten erlebt ihren Höhepunkt im – von Wittig als „Androidenhochkultur“³² bezeichneten – 18. Jahrhundert. Die frühe Automatenbaukunst bemüht sich in erster Linie darum, den menschlichen Organismus und seine Funktion in technischer Form zu imitieren. Wie zahlreiche andere Wissenschaftler arbeiten Blaise Pascal und Wilhelm Leibniz daran, Musik- und Rechenmaschinen zu elaborieren und dringen mit diesen Konstruktionen „in Domänen ein [...], die bis dahin Bestandteil der menschlichen Selbstdefinition gewesen waren.“³³ 1738 entwickelt Jacques de Vaucanson ein menschenähnliches Automat, das dazu in der Lage ist, einfache Stücke auf einer Querflöte zu spielen. Vater und Sohn Jaquet-Droz erfinden 1768 ein Androiden-Trio bestehend aus einem Schreiber, einem Zeichner und einer Organistin, die menschliche Bewegungsabläufe naturgetreu imitieren. In den 1780er Jahren taucht in Paris der *Schachtürke* auf, ein schachspielendes Automat in Gestalt eines türkischen Herren. Dieser Android markiert einen Bruch in der Auffassung von Maschinen: Nicht länger genügt den Erfindern der Anspruch einer vollkommenen Nachahmung des Menschlichen. Ihr neues Ziel geht darüber hinaus, die künstliche Intelligenz soll die menschliche übertrumpfen. Wolfgang von Kempelen entwirft einen *vernünftig denkenden* Schachspieler, der es mit der menschlichen Verstandesleistung aufnehmen kann, später allerdings als ausgefuchste Täuschung enttarnt wird. Nachdem der Schachautomat als Betrug entlarvt wurde, tauchten mehrere Betreiber auf, die das Publikum mit ihren *Trickautomaten* zu manipulieren suchten und dazu beitrugen, dass jene zum Kuriosum verkamen und den Verfall der Automatenkultur mitbedingten.³⁴ An

³⁰ Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 45.

³¹ Vgl. Julien Offray de La Mettrie: *Der Mensch – eine Maschine*. In: Rudolf Drux (Hrsg.): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*. Stuttgart 1988, S. 36f.

³² Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 52.

³³ Ebd., S. 51.

³⁴ Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 57.

dieser Episode wird evident, wie nah Höhepunkt und Niedergang der Automatenbaukunst beieinanderliegen. Kempelen schoss mit seinem Experiment stellvertretend für alle Scharlatane über das Ziel hinaus und trug somit zum Prestigeverlust der Herstellung von künstlichen Menschen bei. Die zur Automatenmetapher neigende mechanistisch-materialistische Anthropologie schlittert in eine Krise; trotz großen Fortschritts und Begeisterung in der Wissenschaft wird das Bedürfnis nach Ganzheitlichkeit spürbar.³⁵ Mit der Weltsicht des in der Romantik vorherrschenden idealisierten Menschentypus, der von der Unbegreiflichkeit des Lebens überzeugt ist, ist die mechanistische Perspektive und die damit verbundene einseitige Vernunftorientierung nicht vereinbar. Das Automat ist, als Fremdkörper aufgefasst, Sinnbild der mechanistischen Weltanschauung.³⁶ Aus der anfänglichen Begeisterung gegenüber den mechanischen Pendants erwächst eine Aversion, die erst durch die Einschätzung des Menschen als organisch und mit der Natur verbunden möglich wird.³⁷ Nachdem sich der Mensch als natürliches Wesen von der Analogie zur Maschine gelöst hat, kann er in Distanz zu ihr treten und sich abgrenzen. Aufgrund der Unbeantwortbarkeit der Frage nach dem Kriterium, welches den Menschen von der Maschine abgrenzt, findet das Automatenmotiv als Ausdruck der menschlichen Angst, von der Konstruktion eingeholt zu werden, Eingang in die Literatur als Phänomen des Unheimlichen.³⁸ Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts stellt sich in dieser Hinsicht ein pejoratives Gefühl ein. In ihrer Vorführung liegt etwas Geheimnisvolles, das nicht zuletzt auf eben jene Ambivalenz zurückzuführen ist – ein Umstand, der das Automaten-Motiv durchaus attraktiv für die romantische Schauerliteratur macht. Der Paradigmenwechsel konstituiert sich in der Bemühung, den Dualismus von Geist und Materie aufzuheben und die psychophysische Einheit des Menschen zu denken. Dabei wird die Natur als beseelt wahrgenommen, die Lehren von Franz Anton Mesmer und der Somnambulismus werden in die ganzheitliche Betrachtung integriert. Einige Jahre später ist man dazu in der Lage, Harnstoff synthetisch herzustellen; die Grenzen zwischen Stoffen aus der belebten und

³⁵ Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 47ff.

³⁶ Vgl. Miriam Racker: *Gestalt und Symbolik des künstlichen Menschen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Dissertation. Wien 1932, S. 29.

³⁷ Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 58.

³⁸ Vgl. ebda, S. 53.

unbelebten Natur verschwinden. Elementar für die romantische Naturauffassung ist das Werk Gotthilf Heinrich Schuberts, allem voran *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808). Der „Alltagsverstand erscheint als trivial“, der normale Gesundheitszustand als unschöpferisch.³⁹ Die schöpferischen Kräfte des Ichs verortet man in den „dunklen Seelenregionen“⁴⁰: Entwicklungspsychologische und psychopathologische Persönlichkeitsstrukturen werden relevant, da man sich nicht mehr auf das Messbare beschränken möchte.⁴¹

1.1.2. Künstlichkeit und Weiblichkeit

Künstlicher Mensch

Welche literarischen Figuren lassen sich nun als künstliche Menschen lesen? Prinzipiell fallen all jene in diese Kategorie, die der gängigen Vorstellung von *natürlichen* Menschen nicht entsprechen, also in irgendeiner Weise „als hybride, defekte oder auch allzu perfekte Wesen erscheinen“⁴². Ihre Konstruktionen sind immer auch Statements, sie gelten als Metapher für die zugrundeliegende „anthropologische Konstitution“⁴³. Eine Kategorisierung künstlicher Wesen wurde in Hinblick auf ihre Herstellungsweise angestrebt; die Unterscheidung beläuft sich auf *magisch*, *künstlerisch* oder *technisch* erzeugte Androiden.⁴⁴ Dies ist eine Ordnung, die erst seit der Aufklärung üblich ist – was als magisch, künstlich oder technisch gilt, ist abhängig vom wissenschaftlichen Diskurs der jeweiligen Epoche.

Künstliche Menschen sind humanoide Wesen, deren Entstehen auf nicht-natürliche Art zurückzuführen ist. Der semantische Unterschied von Künstlichkeit und Natürlichkeit lässt sich in mit dem altgriechischen Begriffspaar *physis* (φύσις) und *téchne* (τέχνη) erklären. Sobald etwas vom Menschen (und nicht aus der Natur) geschaffen ist, gilt es als τέχνη. Überlegungen zur Herstellung sind daher eng verbunden mit der „Frage nach dem Ursprung der Menschheit, dem Ursprung

³⁹ Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 37.

⁴⁰ Ebda, S. 37.

⁴¹ Vgl. ebda, S. 35.

⁴² Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung*. In: Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam und New York 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 9.

⁴³ Gilleir u.a.: *Genderorientierte Lektüren des Androiden*, S. 9.

⁴⁴ Vgl. ebda, S. 8.

alles Lebens überhaupt⁴⁵. Worauf Philosophie und Wissenschaft keine Antwort haben, wird in Mythos und Kunst verhandelt. Dieses schlägt sich im metaphorischen Bereich nieder, um Abhängigkeiten in die Sprache zu übertragen. Der männliche Akteur stellt auf künstlichem Weg Frauen her, die als bildlicher Ausdruck für dystopische Vorstellungen des Menschen stehen und den unfreien, von gesellschaftlichen Normen geleiteten Menschen versinnbildlichen, der selbst eine solche Marionette an unsichtbaren Drähten ist.⁴⁶

Ausschlaggebend ist das Moment der Unsicherheit, besonders der „Verunsicherung darüber, was einen Menschen zum Menschen macht“⁴⁷. Dabei zeichnet sich ein Interessenskonflikt ab: „Mit dem Androiden verbinden sich Hoffnungen auf Unsterblichkeit oder todbringende Kräfte, Allmachtsphantasien oder Ohnmachtsgefühle.“⁴⁸ Entsprechende literarische Projekte haben daher die Tendenz, Zweifel an der Dichotomie von Natürlichkeit und Künstlichkeit zu wecken, die hervorgerufenen „Identitäts- und Wahrnehmungskrisen“⁴⁹ werden als produktiv eingestuft.

Eine Schöpfung muss immer von zwei Seiten betrachtet werden; sie benötigt ein Subjekt und ein Objekt, etwas, das schafft und etwas, das geschaffen wird. Für die Zwecke vorliegender Arbeit bedeutet dies eine klare Geschlechteraufteilung: Auf der Schöpferseite steht der Mann als pygmalionischer Künstler, während die artifiziellen Geschöpfe weiblich markiert sind – sie geben einen bestimmten Frauentypus wieder bzw. pervertieren diesen.⁵⁰ Die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf ist von ihrem Machtverhältnis und einem klaren, hierarchischen Gefälle dominiert.

Weiblichkeitsideal der Romantik

Frauenverehrung und Gleichstellung der Geschlechter wird nach 1800 zwar durch das Bekanntwerden und den Erfolg schriftstellerisch tätiger Frauen, allen voran

⁴⁵ Racker: *Gestalt und Symbolik des künstlichen Menschen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*, S. 1f.

⁴⁶ Vgl. Rudolf Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes*. In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Hrsg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer. Amsterdam und New York 2006 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 75f.

⁴⁷ Ebda, S. 10.

⁴⁸ Gilleir u.a.: *Genderorientierte Lektüren des Androiden*, S. 9f.

⁴⁹ Ebda, S. 10.

⁵⁰ Vgl. Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 27.

Bettina Brentano, Caroline Schlegel und Karoline von Günderode, suggeriert, tatsächlich jedoch scheitern aufstrebende Frauen an den ökonomischen und rechtlichen Bedingungen der bürgerlich-patriarchalischen Strukturen.⁵¹ Das autoritäre Familienmodell bestärkt das zeitgenössische Ideal der Frau, die zunächst die mädchenhafte Unschuld zu verkörpern hat, ihre Krönung dann als Mutter erfährt.⁵² Ihre Paradedisziplinen beschränken sich auf die Rollenmuster Ehefrau, Hausfrau und Mutter. Geschlechterverhältnisse werden zwar bereits beim misogynen Pygmalion deutlich, um 1800 erfahren die Grenzen der Dichotomie zwischen Männlichem und Weiblichem neue Grenzen, die sich auch auf Ebene der Wissenschaft etablieren.⁵³ Die weibliche Natur wird von Männern aus dem gehobenen Bürgertum definiert: 1770 gilt als Jahr, in dem die typische Geschlechtsidentität und ihr dazugehöriger Wertekanon erfunden werden – in der Literatur wird festgehalten, was das weibliche Wesen ausmacht.⁵⁴ Vor allem ist die Frau von geistiger Liebe motiviert, der Geschlechtstrieb ist unanständig. Sie ist Besitz des Mannes, der zur Führungsposition geboren ist. Das Humanitätsideal der Aufklärung teilt die Anlagen geschlechterspezifisch⁵⁵, es gilt die Dichotomie „Mutter‘ Erde und ‚Vater‘ Staat“⁵⁶. Während der Mann sich außer Haus um die Erwerbstätigkeit kümmert, ist die Frau an das Heim gebunden. Anders als der Kultur schaffende, männliche Teil ist ihr Gemüt nicht entfremdet, sondern verbürgt die Natur. Sie ist der Pol, dessen „organische Einheit kontrastiv dem Maschinenkörper des Staats gegenübergestellt wird“⁵⁷. Die ihr zugeordneten Schlüsselkompetenzen sind tugendhaftes Gebären im Allgemeinen, Emotionalität, hingebungsvolle Fürsorge und moralische Unfehlbarkeit, ihre Aufgaben sind Haushalt, Mann und Kinder. Aus diesem stilisierten Konzept entwickelt sich eine Ästhetisierung des weiblichen Wirkens, die sich im häuslichen Umfeld entfaltende Anmut wird zur fiktiven Idylle.⁵⁸

⁵¹ Vgl. Iris Denneler: *Gesellinnen der Dichter? Weibliche Lebensformen zwischen Imagination und Wirklichkeit*. In: *Aurora* 59 (1999), S. 117.

⁵² Vgl. Denneler: *Gesellinnen der Dichter?*, S. 117.

⁵³ Vgl. Gilleir u.a.: *Genderorientierte Lektüren des Androiden*, S. 10.

⁵⁴ Vgl. Denneler: *Gesellinnen der Dichter?*, S. 120.

⁵⁵ Vgl. Birgit Wägenbaur: *Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800*. Berlin 1996. (Geschlechterdifferenz & Literatur 4), S. 23.

⁵⁶ Denneler: *Gesellinnen der Dichter?*, S. 124.

⁵⁷ Wägenbaur: *Die Pathologie der Liebe*, S. 23.

⁵⁸ Vgl. ebda, S. 23.

Selbstbestimmte Frauenbilder gehören in den Bereich der imaginierten Weiblichkeit; Frauen können sich lediglich auf dem Papier, der Ebene der romantischen Poetologie, frei entfalten. Im modernen deutschen Roman treten Frauen meist in zwei Rollen auf: entweder in verherrlichter Engels- bzw. Muttergestalt oder als dämonisierte Verführerin.⁵⁹ Sie sind Objekt männlicher Begierde und Teil deren Geschichte; sie stehen nicht nur in politischer Abhängigkeit zu den Männern. Die imaginierte, die symbolische Frau befriedigt das männliche Bedürfnis des Bildens und Schaffens⁶⁰, er sieht sie als seine *Naturata*, als Komplement zu seiner spinozistischen Instanz des *Natura Naturans*. Das schöne, *poetischere* Geschlecht wird mit Vorliebe im „Repräsentationsmedium Literatur“⁶¹ dargestellt; im holistischen Bestreben der Romantik ist die Partes-pro-toto-Methode, mit der empfindsame Damen in Stücken wiedergegeben wurden nicht länger geeignet. Verortet wird die Kodierung der Frau weiterhin direkt am weiblichen Leib, insbesondere ist die Zurschaustellung des leblosen Körpers im 18. und 19. Jahrhundert als ästhetisch einzustufen.⁶² Nicht nur scheinote Damen wie Schneewittchen, sondern auch alle anderen Formen reg- und lebloser Frauenhüllen sind reizvoll; Portraits, Statuen sowie Maschinen erfüllen denselben Zweck: Man(n) kann über sie verfügen.

1.2. Das weibliche Artefakt

1.2.1. Motiv und Beweggründe

Nicht nur Automate, auch andere Formen von Anthropoplastiken sind in der romantischen Literatur zu finden. Vertreter populärer „humanoider Kunstgeschöpfe“⁶³ sind Homunculi, Wachspuppen, Lehmfiguren und Marmorstatuen. Dass es in der (Schauer-)Literatur nach 1800 zu einer Häufung von künstlichen Lebewesen kommt, kann Eva Kormann zufolge kein Zufall sein; das männlich-schöpferische Subjekt steht in voller Blüte und treibt seine Potenz

⁵⁹ Vgl. Irmgard Egger: „Nur über ihre Leiche“. *Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jh.* In: *Sprachkunst* XXXI/2000, 2. Halbband, S. 283.

⁶⁰ Vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1997 (Edition Suhrkamp 921), S. 37.

⁶¹ Wägenbaur: *Die Pathologie der Liebe*, S. 22.

⁶² Vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch von Thomas Lindquist. München 1994, S. 13ff.

⁶³ Rudolf Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 27.

und Autonomie an die Spitze, indem es sich auf prometheische Weise nur seinen eigenen Gesetzen unterwirft – die Literatur spiegelt die daraus resultierende Aporie in Schrecken und Not einer derartigen Subjektkonzeption wider.⁶⁴

Das Motiv des künstlichen Menschen ist nicht neu; in der Literatur der Romantik erlebt es jedoch eine Konjunktur. Die klassischen Schreckgestalten werden einer Versachlichung unterzogen, die durch ihre Ähnlichkeit und Nähe zum Menschen einen stärkeren Gruseffekt erzielen; aus Geistern und Vampiren werden künstliche Androiden.⁶⁵ Warum auf literarischer Ebene so häufig mit künstlichem Leben experimentiert wird, ist unter anderem in dem Vorteil begründet, da Autoren

[...] kraft ihrer Phantasie zumeist gelang, was den Baumeistern und Uhrmachern, den Physikern und Biochemikern bei allen Erfolgen [...] versagt bleiben mußte: die Herstellung eines intelligenten und selbst agierenden Lebewesens.⁶⁶

Variationen des künstlichen Menschen tauchen in den romantischen Erzählungen auf, von Menschenhand erzeugte Frauen stehen plötzlich lebendigen gegenüber: Wachsfiguren erwärmen sich, Holzfrauen werden gehelicht, Automatendamen tanzen, Kleiderpuppen erwachen zum Leben, Doppelgänger werden aus Lehm geformt und Statuen steigen von ihrem Steinsockel. Die Spielarten literarischer Kunstfiguren fallen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts besonders vielfältig aus. Ein bestimmtes Muster haben sie alle gemeinsam: die geschlechterspezifische Rollenverteilung von Produkt und Produzent. Die erzeugende Person ist männlich, die erzeugte weiblich. Rudolf Drux hat Ziel und Zweck jener Frauenherstellung untersucht und zwei *Beweggründe der Menschenreproduzenten* destilliert; ein Kunstgeschöpf kann einerseits eine instrumentelle Funktion erfüllen, andererseits auch das metaphysische Verlangen stillen.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. Eva Kormann: *Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie*. In: Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam und New York 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 76.

⁶⁵ Vgl. Erika Leitner: *Maschinenmenschen in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und im historischen Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts*. Diplomarbeit. Wien 2013, S. 30.

⁶⁶ Rudolf Drux: *Nachwort. Die lebendige Puppe. Ein Motiv romantischer Erzählliteratur*. In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S. 246f.

⁶⁷ Vgl. Rudolf Drux: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Hrsg. von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1999 (Suhrkamp-Taschenbuch 3044), S. 40ff.

Die dienende Stellung definiert, was Josef Čapek unter dem slawischen Begriff *robot* ursprünglich gemeint hat, nämlich mühselige Arbeit bzw. Frondienst. Diese Rolle nehmen die künstlichen Frauen in der griechisch-antiken Mythologie ein. Der Schmiedegott Hephaistos zimmert sich goldene Gehilfinnen, auch in der jüdisch-kabbalistischen Tradition der Golem-Sage wird aus Lehm ein Knecht geformt. Ein solches Wesen muss nicht zwingend Arbeit verrichten, zum Werkzeug wird eine synthetisch geschaffene Frau auch, indem sie der männlichen Repräsentation Raum schenkt.

Das metaphysische Verlangen befriedigt ein Geschöpf allein durch den Umstand, dass es geschaffen wurde – die Erfüllung liegt im Akt des Erschaffens selbst. Der Mensch kann also den eigentlich göttlichen bzw. weiblichen Prozess des Leben-Schenkens vollziehen und sich selbst als Herr und Schöpfer begreifen. Die meisten Wissenschaftler werden von diesem Begehren getrieben. Die Lust am Schaffen an sich bezieht ihre Energie nicht nur aus dem Wunsch, es Gott gleichzutun, sondern auch aus der Möglichkeit, den weiblichen Part in der Fortpflanzung selbst zu übernehmen und die Sexualität der geschaffenen Frau zu kontrollieren:

Hinter all diesen künstlichen Ersatzfrauen lässt sich die Sehnsucht des Mannes ausmachen, die weibliche Sexualität zu beherrschen, was mit seiner Angst vor der andersartigen Natur der Frau zusammenhängt, insbesondere ihrer Fähigkeit, Leben hervorzubringen.⁶⁸

Die Figur, die jenes Prinzip veranschaulicht, ist der zypriotische Bildhauer Pygmalion, der unzufrieden mit den lasterhaften Vertreterinnen des anderen Geschlechts ist und selbst eine passende Frau kreiert. Das tiefenpsychologische Moment des Gebärneids ist dabei für den männlichen Schaffungswunsch nicht weniger bedeutend.⁶⁹ Das Gebären, das als Manifestation des Leben-Schenkens verstanden werden muss, ist ein Privileg, das der Frau vorbehalten bleibt. Dem Mann erscheint dieses Unvermögen als entscheidender Mangel. Dem Bestreben, künstliche Wesen zu generieren, liegt der Wunsch nach Kompensation zugrunde. Mitunter verführend ist die Macht über die weibliche Fruchtbarkeit und Sexualität, die bei Victor Frankensteins Überlegungen zum Tragen kommt: Um

⁶⁸ Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 26.

⁶⁹ Vgl. ebda, S. 26.

eine etwaige Nachkommenschaft von vorn herein auszuschließen, entscheidet er sich überhaupt gegen die Herstellung eines weiblichen Monsters.⁷⁰

1.2.2. Literarische Motivtradition:

Die künstliche Frau von der Antike bis zur Aufklärung

Die Motivgeschichte der künstlichen Frau beginnt in der griechischen Mythologie. In der Ilias erzählt Homer vom Schmiedegott Hephaistos, dem „hinkenden Feuerbeherrscher“⁷¹, der sich aufgrund der körperlichen Beeinträchtigung bewegliche Jungfrauen als Dienerinnen herstellte. Jene sind „Goldene, Lebenden gleich, [...] haben Verstand [...] und redende Stimme“⁷² – zwei Eigenschaften, die den Menschen bereits nach antiker Vorstellung als solchen, nämlich als *zoon logon echon* (ζῷον λόγον ἔχον) festlegen. Herr des Feuers ist auch Prometheus, der es den Göttern stiehlt, um den Menschen zu domestizieren. Nach Ovid ist auch er ein Schöpfer, er formt Menschen aus Lehm und Regenwasser. Hephaistos und Prometheus verbindet eine künstlich geschaffene Dame. Für den einen wird sie als Strafe gesandt, der andere hat sie in Zeus' Auftrag erschaffen „und nennt dies Frauengebilde/ Dann Pandora, da jeder der Himmelsbewohner Geschenke/ Ihr darreichte, zum Wehe der rastlos schaffenden Männer.“⁷³

Eindeutig ist hier das Geschlechterverhältnis definiert: Pandora ist das *Gebilde*, ein Produkt des Schmieds, die Männer sind *rastlos schaffend*. Vollendet wird der Schöpfungsvorgang durch göttliche Gaben, die synthetische Traumfrau wird mit typisch weiblichen Eigenschaften beschenkt; vor allem mit Schönheit, aber auch mit „Trug und verstrickende[n] Reden“⁷⁴. Später wird Pandora zum verführerischen Weib stilisiert und mit der Schuld beladen, das Übel in die Welt gebracht zu haben. Dabei ähnelt sie der biblischen Eva, die ebenfalls eine sekundär geschaffene und keine geborene Frau ist: „Gott, der Herr, baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau [...].“ (1 Mo 2,22)

⁷⁰ Und nicht etwa für eine sterilisierende Lösung, wie Rudolf Drux bemerkt. Vgl. Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 26.

⁷¹ Homer: *Ilias*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. Einleitung von Rudolf Alexander Schröder. Berlin 1940, S. 441.

⁷² Homer: *Ilias*, S. 442.

⁷³ Hesiod: *Werke und Tage*. Übersetzung nach H. Gebhardt bearbeitet von E. Gottwein, V. 80ff. Online-Ressource unter <http://www.gottwein.de/Grie/hes/ergde.php> (zuletzt eingesehen am 12.9.2014).

⁷⁴ Hesiod: *Werke und Tage*, V. 78.

Auffällig ist die sprachliche Realisierung des Herstellungsvorgangs; Eva wird aus Adams Rippe gebaut, Pandora aus Lehm geformt, Pygmalions Statue aus Elfenbein gemeißelt. Die Wortwahl weckt Assoziationen zur Handwerkskunst, die Frau ist ein Manufakt.

Die ebenfalls in den *Metamorphosen* beschriebene Geschichte vom Bildhauer Pygmalion wurde über die Jahrhunderte unzählige Male in diversen Künsten rezipiert. Schriftsteller von Bodmer über Goethe bis Shaw versuchten sich an einer Interpretation des Sujets. Von den zur Verfügung stehenden Frauen enttäuscht, bildet Pygmalion eine Statue, in deren Schönheit er sich verliebt. Über ihn heißt es: „miratur et haurit pectore Pygmalion simulati corporis ignes“⁷⁵. Die Statue ist zunächst noch eindeutig Sache, ohne jede Illusion als *simulati corporis*, als *vorgetäuschter* bzw. *nachgeahmter* Körper bezeichnet. Zur Frau wird die Elfenbeinstatue erst, als Aphrodite ihr Leben einhaucht; sie erwärmt sich unter Pygmalions Berührungen. Ein Name bleibt ihr aber vorenthalten.

In der mittelalterlichen Literatur taucht um 1226 ein weibliches Artefakt auf: In der nordischen Version der Tristan-Sage lässt Tristram „zimmerleute und goldschmiede“⁷⁶ eine täuschend echte Attrappe seiner geliebten Isond aus Gold und Silber anfertigen, jene ist

[...] so kunstreich gefertigt in bezug auf gliederbau und gesicht, dass niemand, der sie ansah, anders glauben konnte, als dass in allen ihren gliedern leben sei, und so schön und wolgethan, dass man auf der ganzen welt keine schönere figur finden könnte [...].⁷⁷

Die künstliche Isond ist eine mit handwerklichem Geschick hergestellte Figur, die leblose Doppelgängerin der Geliebten, ein starres Duplikat der echten Isond. Aufgrund einer versteckten Einrichtung verströmt sie einen betörenden Duft, Bewegungs- und Sprachfähigkeit fehlen aber.

Andere humanoide Kunstgeschöpfe gibt die Literatur des Mittelalters kaum her, die meisten Erzählungen beinhalten Beschreibungen technischer Apparaturen. Das fahrbare Bett im Parzival oder die Grabmahlkonstruktion in Veldekes *Eneasroman* sind hauptsächlich Visionen und gehören in den Bereich

⁷⁵ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart 1997, S. 526; 10,252f. Michael von Albrecht übersetzt *simulati corporis* mit *Scheinbild*.

⁷⁶ Eugen Kölbing (Hrsg.): *Die nordische Version der Tristan-Sage. Tristrams Saga ok Ísondar*. Nachdruck der Ausgabe Heilbronn 1878. Hildesheim und New York 1978, S. 187.

⁷⁷ Kölbing: *Die nordische Version der Tristan-Sage*, S. 187.

des Magisch-/ Märchenhaft- und Christlich-Wunderbaren.⁷⁸ Dort sind auch die geheimnisvollen Verfahren zur Menschenherstellung zu verorten, allen voran das Rezept für die Herstellung eines Homunculus. 1538 führt Paracelsus exakt aus, wie „ein Mensch außerhalb des weiblichen Leibs und einer natürlichen Mutter geboren werden könne“⁷⁹. Die spätmittelalterliche Vorstellung eines Retortenmenschleins gilt als Opus Magnum der Alchemie, eine entsprechende Erzeugung gelingt dem Doktor Wagner im zweiten Teil des Faust. Goethe, für dessen vitalistische Überzeugung ein künstliches Wesen nur aus organischem Material geschaffen werden kann, lässt ihn sagen:

Es leuchtet! seht! – Nun läßt sich wirklich hoffen,
Daß, wenn wir aus viel hundert Stoffen
Durch Mischung – denn auf Mischung kommt es an –
Den Menschenstoff gemächlich componiren,
In einen Kolben verlutiren
Und ihn gehörig cohobiren,
So ist das Werk im Stillen abgethan.
Es wird! die Masse regt sich klarer!
Die Überzeugung wahrer, wahrer!
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probiren,
Und was sie sonst organisiren ließ,
Das lassen wir krystallisiren. (Faust II, V. 6848ff.)

Das Verfahren ist in einem wissenschaftlich-chemischen Vokabular wiedergegeben, trotzdem wirken die Beschreibungen mehr ver- als enthüllend. Der Menschenstoff ist nicht ein Element, sondern besteht in einem Zusammenwirken mehrerer, *viel hundert Stoffe*. Das Gemisch materialisiert und wird zur Masse. Am Ende übernimmt der Mensch das Walten einer höheren Instanz: Was sie, die Natur, organisierte, das lassen *wir* jetzt kristallisieren – die Entmachtung ist ein direkter Querverweis auf die Hymne des Prometheus, der in seiner Unabhängigkeit und Freiheit von Herrschaft zum Vorbild für das

⁷⁸ Vgl. Ulrich Ernst: *Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters*. In: *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Klaus Grubmüller und Markus Stock. Wiesbaden 2003 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17), S. 116f.

⁷⁹ Paracelsus: *De generatione rerum naturalium*. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. Herausgegeben von Klaus Völker. München 1971, S. 55.

schöpferische Genie wird. Sie enthält die Absage an den göttlichen Schöpfer: „Hier sitz' ich, forme Menschen/ Nach meinem Bilde“⁸⁰.

Die Götter haben nichts mehr mit den künstlichen Menschen zu tun, der Mensch fabriziert sie selbstständig. Aussagekräftig ist der Ort der Herstellung: Der Schöpfer verlässt die Schmiede, um im Labor zu experimentieren. Mit dem technischen Fortschritt entwickeln sich auch fantastische Möglichkeiten weiter, erst Jean Paul beschäftigt sich wieder mit weiblichen Artefakten. Am Ende des 18. Jahrhunderts eröffnet er mit seinen satirischen Betrachtungen eine neue Denkrichtung im Bereich des künstlichen Lebens. Die überspitzten Visionen inspirieren, werden weitergesponnen und in der Romantik zum literarischen Trend.

1.2.3. Die künstliche Frau in der romantischen Literatur

1789 erscheint eine Schrift von Jean Paul, in der er jedem Mann das Recht auf eine *Frau aus bloßem Holz* einräumt:

Es scheint daher meine Christenpflicht zu sein, so unzähligen Männern zu sagen, wie ich mir eine so gute Frau gemacht: sie können sich darnach doch ähnliche bei geschickten Bildschnitzern, Modellirenn und Wachsbossirenn oder auch bei mir selbst bestellen, und sie gewisser maßen noch heirathen: denn iedermann kann zwei Weiber auf einmal ehlichen, fals Eine davon aus blossem Holz besteht.⁸¹

Ganz offensichtlich ist hier eine Ersatzfrau angedacht, die einerseits explizit als *Frau* (und nicht als Kopie, Bild oder Ähnliches) benannt, gleichzeitig aber deutlich durch ihre Materialität bestimmt ist: Sie wird *geschnitzt*, *modelliert* und *bossiert*. Bemerkungen zum adäquaten Werkstoff folgen:

Schönheit must' ihm ietzt in einem seltenen Grade zugeleget werden. Ich offenbar' es ohne mich so schämen, daß ich freilich aus den besten Poeten recht gut wissen muste, unbeschreiblich schöne Augen müsten ganz aus Achat, schöne Zähne aus Perlen oder Elfenbein, schöne Lippen aus Rubinen, schöne Locken aus Gold, ein schöner Busen aus Marmor (offenbar weissem und nicht schwarzem) gearbeitet sein.⁸²

⁸⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Prometheus*. In: Eduard von der Hellen (Hrsg.): *Goethes sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden. 2. Band. Gedichte. Mit Einleitung und Anmerkungen von Eduard von der Hellen. Stuttgart u.a. 1902, S. 60.

⁸¹ Jean Paul Richter: *Einfältige aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz, die ich längst erfunden und geheiratet*. Auswahl aus des Teufels Papieren. Kapitel 62, IV. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. Herausgegeben von Klaus Völker. München 1971, S. 139f.

⁸² Jean Paul: *Einfältige aber gutgemeinte Biographie*, S. 141.

Wodurch die Schönheit einer Frau erzeugt werden kann, wird hier nach allen Regeln der Kunst verhandelt. Indem er das Rezept für eine gelungene Frau aus der Dichtung zu destillieren sucht, stellt der Autor die Weiblichkeit mit der Poesie in Einklang. Dieser Entwurf einer idealen Frau ist jedoch zum Scheitern verurteilt und wird dem Spott ausgesetzt. Jean Paul, der literaturgeschichtlich ungerne, doch meist noch zwischen Klassik und Romantik verortet wird, reagiert mit seinem Text auf die gesellschaftliche Veränderung. Insbesondere wird durch die dargestellte Oberflächlichkeit die Veräußerung, die mit der fortschreitenden Mechanisierung einhergeht, zum Gegenstand seiner Kritik. Destruktiven Einschlag bekommen die Ausführungen durch den Umstand, dass aufgrund eines Mangels an finanziellen Mitteln die „Vorschriften der Poeten“⁸³ nicht ganz eingehalten werden können. Statt Perlen müssen Rinderknochen erhalten, die Augen werden aufgemalt – der partielle Ersatz fällt dürftig aus. Überhaupt wird die ganze Frau ein schlechtes Imitat des Weiblichen, sie bleibt „eine Baustelle wahrer Reize“⁸⁴.

Greifbarer formuliert Jean Paul seinen Kerngedanken in einer anderen Abhandlung. Noch vor 1800 beschreibt er die im 21. Jahrhundert ebenso aktuelle Bedrohung, die von den leistungsstarken Automaten ausgeht: „Denn zum Unglück machen die Maschinen allezeit recht gute Arbeit und laufen den Menschen weit vor.“⁸⁵ Was hier unter dem Deckmantel des Vorlaufens angesprochen wird, ist das befürchtete Überflügelt-Werden des Meisters von seinem Knecht. Es ist dann die „böse Absicht erreicht, wenn [...] in den Dorfschenken keine einzige lebendige Seele mehr sitzt.“⁸⁶

Das Motiv der künstlichen Frau durchlebt auf literarischer Ebene in der Antike erst Freude, später Witz; in der Romantik weicht die positive Konnotation Beklommenheit und Misstrauen. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts häufen sich in den Erzählungen weibliche Kunstgeschöpfe geheimnisvoller Natur. Meist sind sie Gestalten, die weder dem Leben noch dem Totenreich eindeutig zuzuordnen sind. Eine knappe Erzählung von Karoline Engelhard aus dem Jahr

⁸³ Jean Paul: *Einfältige aber gutgemeinte Biographie*, S. 141.

⁸⁴ Ebd., S. 144.

⁸⁵ Jean Paul Richter: *Untertänigste Vorstellung unser, der sämtlichen Spieler und redenden Damen in Europa entgegen und wider die Einführung der Kempelischen Spiel- und Sprachmaschinen*. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. Herausgegeben von Klaus Völker. München 1971, S. 120.

⁸⁶ Paul: *Untertänigste Vorstellung*, S. 119.

1823 trägt den paradigmatischen Titel *Die lebendige Tote und die tote Lebende*. Der Protagonist Gabriel erhält den Leib seiner geliebten Babet künstlich am Leben, während er die Seele nicht aufhalten konnte; ein „schönes rosiges zartes Mädchen – lieblich aufschauend“⁸⁷ steht hinter einem Vorhang. Ihre „Züge atmeten“⁸⁸, gleichzeitig hat sie aber eine „schöne kalte Hand“⁸⁹ – sie ist „lebendig tot“.⁹⁰ Dass es nur eine Hülle ist, stört den Gelehrten nicht: „[D]ie *Gestalt* tröstet mich.“⁹¹ Er gibt zu: „Es ist dies der Triumph meiner Kunst, daß ich sie mir erhalten konnte.“⁹² Wie dies möglich ist, bleibt den Lesenden verborgen, das Geheimnis des Lebens wird nicht verraten.

Ebenso verschweigt Mary Shelleys Viktor Frankenstein die Art und Weise des Leben-Einhauchens. Die Referenz auf die Schöpferfigur ist bereits im Titel des 1818 erstmals erschienenen Romans gegeben. *Frankenstein, or The Modern Prometheus* erhebt den Menschen zur schaffenden Instanz. In der romantischen Tradition muss er als Künstler gelesen werden, der von einer inneren Zerrissenheit gezeichnet ist und die Rolle eines „gottähnlichen Schöpferindividuums“⁹³ einnimmt. Victor Frankenstein ist als *Mad Scientist* ebenfalls in den Kontext der Wissenschaft gestellt, seine Kreatur ist wie Babet ein Wesen zwischen Leben und Tod. Der Körper ist eine Montage aus Leichenteilen, das Neuarrangement wird wieder zum Organismus. Frankenstein selbst sagt: „Life and death appeared to me ideal bounds“⁹⁴; Leben und Tod scheinen nur „eingebildete Schranken zu sein“⁹⁵. Die „capacity of bestowing animation“⁹⁶ wird nicht näher benannt, Frankenstein verbietet die Bekanntmachung des gefährlichen Wissens. Er verweist warnend auf seine eigene Geschichte und deren Konsequenzen, „destruction and infallible misery“⁹⁷. Im Zuge der Vollendung seines Werks lässt Shelley einen Hinweis

⁸⁷ Karoline Engelhard: *Die lebendige Tote und tote Lebende. Wahre Begebenheit*. In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S. 178.

⁸⁸ Engelhard: *Die lebendige Tote*, S. 179.

⁸⁹ Ebda, S. 184.

⁹⁰ Ebda, S. 185.

⁹¹ Ebda, S. 178.

⁹² Engelhard: *Die lebendige Tote*, S. 178.

⁹³ Kaiser: *Literarische Romantik*, S. 12.

⁹⁴ Mary Wollstonecraft Shelley: *Frankenstein or the modern Prometheus*. Edited with an Introduction by M. K. Joseph. London 1969, S. 54.

⁹⁵ Mary Shelley: *Frankenstein oder Der moderne Prometheus. Die Urfassung*. Aus dem Englischen neu übersetzt und herausgegeben von Alexander Pechmann. München 2013, S. 49.

⁹⁶ Shelley: *Frankenstein* 1969, S. 53.

⁹⁷ Ebda, S. 53.

fallen, die Elektrizität – für Rupert Gaderer die „*force vitale* im organischen Körper“⁹⁸ – könnte lebensspendend sein. Die Lesenden erfahren, dass „instruments of life“⁹⁹ in Position gebracht werden, „that I might infuse a spark of being into the lifeless thing“¹⁰⁰. Der *Funken des Seins* ist hier durchaus zweideutig zu verstehen.

Viele Gedanken um das Geschlecht seines Geschöpfes macht sich der Forscher nicht, er nennt es *creature* und *fiend*. Die *Kreatur* bringt den Gedanken von Männlichkeit und Weiblichkeit selbst ins Spiel. Der Wunsch, der das Vorhandensein eines eigenen Willens impliziert, lautet:

I demand a creature of another sex, but as hideous as myself; [...] but on that account we shall be more attached to one another. Oh! my creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one benefit!¹⁰¹

Das Monster fordert eine *Wohltat* von seinem Schöpfer, um endlich Freudvolles aus Frankenstein's Schöpfungskraft zu generieren, wofür es *dankbar* sein kann: ein weibliches Pendant. Die Kreatur vermutet sein eigenes Glück in der Zweisamkeit, er bezeichnet es als „necessary for my being“¹⁰². Zunächst willigt Frankenstein ein, doch in letzter Sekunde ändert er seine Meinung:

I was now about to form another being of whose dispositions I was alike ignorant; she might become ten thousand times more malignant than her mate [...]. I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like to him, and trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged.¹⁰³

Das weibliche Wesen wird nicht vollendet, sondern bleibt „remains of the half-finished creature“¹⁰⁴, weil sich Frankenstein vom *Epimetheus* endlich zum *Prometheus* gewandelt hat, wie es der Titel verspricht: Er bedenkt nun *vorher*, welche Konsequenzen seine Handlung nach sich ziehen könnte und entscheidet sich dagegen. Die potentielle „female form“¹⁰⁵ besteht demnach nur in Vorstellung und Wunschdenken von Frankenstein und seinem Monster. Das Leben bleibt ihr letztlich vorenthalten, sie bleibt *Ding*.

⁹⁸ Gaderer: *Strahlenpyramiden*, S. 8.

⁹⁹ Shelley: *Frankenstein* 1969, S. 57.

¹⁰⁰ Ebda, S. 57.

¹⁰¹ Shelley: *Frankenstein* 1969, S. 146.

¹⁰² Ebda, S. 144

¹⁰³ Ebda, S. 166.

¹⁰⁴ Ebda, S. 170.

¹⁰⁵ Ebda, S. 165.

Die zwischen Gegenständlichkeit und Lebendigkeit oszillierende Position künstlich Geschaffener ist zudem Thema in Friedrich Launs *Die Wachsfigur*. Der ängstlichen Hilarie graut es vor dem Wachsfigurenkabinett „voll stummer, geschminkter Leichen“¹⁰⁶. Es wird eingeräumt, dass Glaube und Fantasie die „Wachsfiguren mit einem auffallenden Scheine des Lebens versehen“¹⁰⁷, die Menschen hätten den „aufrichtigen Wunsche, das Bild belebt zu sehen“¹⁰⁸. Im Unterschied zur wissenschaftlichen Erzeugung menschenähnlicher Wesen sind Wachsfiguren und Statuen auf den ästhetischen Effekt angewiesen, ihre Belebtheit ist in einer Sphäre zwischen Imagination und Wirklichkeit angesiedelt. Manchmal reicht die Vorstellung aus, so sagt ein junger Mann in Launs Erzählung:

Als ich das liebliche Gesicht anstaunte, so überraschte mich ganz plötzlich der Gedanke an Pygmalion und sein Glück bei Erfüllung des lange genährten Wunsches. Und drauf fing auch die Figur vor mir sich allmählich zu beleben an.¹⁰⁹

Anders als bei Shelley und Engelhard sind die lebendigen Geschöpfe bei Laun keine objektiven Realien, sondern individuell erfahrene Wesen und Objekte einer indirekt, meist konjunktivisch wiedergegebenen Wahrnehmung. Heinrich Heine nennt jene Schatten in seinen *Florentinischen Nächten* (1837) „diese lächerlich grauenhaften Zerrbilder“¹¹⁰. Treffend bemerkt er den romantischen Dreh- und Angelpunkt der Fehleranfälligkeit subjektiver Wahrnehmung: „Können wir doch manchmal die Realität nicht von bloßen Traumgesichten unterscheiden!“¹¹¹

¹⁰⁶ Friedrich Laun: *Die Wachsfigur*. In: Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik S. 136.

¹⁰⁷ Laun: *Die Wachsfigur*, S. 137.

¹⁰⁸ Laun: *Die Wachsfigur*, S. 140.

¹⁰⁹ Ebda, S. 146.

¹¹⁰ Heinrich Heine: *Florentinische Nächte*. In: Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik, S. 232.

¹¹¹ Heine: *Florentinische Nächte*, S. 231.

Um nun ganz überzeugt zu werden, dass man keine
Holzpuppe liebe,
wurde von mehreren Liebhabern verlangt,
dass die Geliebte etwas taktlos singe und tanze [...].

(Der Sandmann)

2. E.T.A. Hoffmanns *Olimpia*

In E.T.A. Hoffmanns 1816 erschienener Erzählung *Der Sandmann* nimmt das weibliche Automat Olimpia eine zentrale Rolle im Handlungsgeschehen ein. Im Folgenden werden ihr Äußeres, die physische Kondition, ihre Sprachkompetenz sowie ihr musikalisches Talent einer Analyse unterzogen. Zudem wird sie auf ihre Rollenvielfalt hin untersucht und im Moment der Dekonstruktion betrachtet. Abschließend wird ein Blick auf ihre Existenz als Automat zu werfen sein.

2.1. Kodierungen des Weiblichen

2.1.1. Äußeres Erscheinungsbild: *Etwas für's Auge*

Auffallend an Olimpias Konstruktion ist ihr Äußeres, wobei den Augen, Händen und Lippen besondere Beachtung beigemessen wird. In erster Linie zeichnet sie äußerliche Schönheit aus. Der Protagonist Nathanael erblickt die Dame zum ersten Mal durch eine Glastür und beschreibt sie seinem Freund Lothar als „[e]in hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauzimmer“ (DS 17). Besonders diese Gleichmäßigkeit der äußerlichen Gestalt wird von Nathanael bemerkt, der „nie einen schöneren Wuchs gesehen“ (DS 27) zu haben meint. Der Erzähler bezeichnet sie als „schöne Bildsäule“ und stellt durch die Wortwahl eine Verbindung zu den weiblichen Trägerfiguren griechischer Tempel her. Auch der skeptische Siegmund gesteht: „Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr!“ (DS 34) Nicht nur die Statur, auch Olimpias Züge scheinen makellos symmetrisch. Nathanael bestaunt ihr „engelschönes Gesicht“ (DS 17), „ihr wunderschön geformtes Gesicht“ (DS 28). Auf Spalanzanis Fest, auf dem Olimpia zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert wird, befindet sogar der Erzähler: „Man musste ihr schön geformtes Gesicht, ihren Wuchs bewundern.“ (DS 30) Olimpia ist zudem „sehr reich und geschmackvoll gekleidet“ (DS 30). Erwähnenswert sind ihr „seltsam eingebogene[r] Rücken“ (DS 30) und „die wespenartige Dünne des Leibes“ (DS 30); allerdings tun die beiden Merkmale ihrer Schönheit keinen Abbruch. Das

attraktive Äußere ist Olimpias wesentliche Eigenschaft. In den meisten Benennungen ist sie die „schöne Olimpia“ (DS 31, 32) wie auch „die himmlisch-schöne Olimpia“ (DS 29). Dass ihr Aussehen mindestens einen Mann in seinen Bann zieht, zeigt Nathanael. Er „konnte nicht los von Olimpias verführerischem Anblick“ (DS 29), Olimpia ist demgemäß eine Wohltat für das Sehorgan. Ihre Schönheit wird jedoch hauptsächlich auf die Gleichmäßigkeit in Wuchs und Gesicht beschränkt und bleibt auf die äußere Form reduziert. Dies hat zur Folge, dass sie zunächst oberflächlich und eindimensional wirkt.

In den Fokus gerückt werden insbesondere Olimpias Augen, ihre Hände und Lippen. Nathanaels Wahrnehmung derselben vollzieht sich in zwei Schritten: Erst wirken die Körperteile kalt, starr und leblos. Dann erwärmen sie sich und werden lebendig. „[U]nd überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe [...] keine Sehkraft“ (DS 17), schildert Nathanael. Zunächst sieht Olimpia aus, „als schliefe sie mit offenen Augen“ (DS 17), schaue „unverwandten Blickes“ (DS 27), „die Augen erschienen ihm seltsam starr und tot“ (DS 28). Diese Leblosigkeit schlägt später ins Gegenteil um:

Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. (DS 28)

Mit einem Mal besitzt die Dame einen „Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang“ (DS 31). An zwei weiteren Stellen ist der Ausdruck „Liebesblick“ zu finden (DS 34; „holder Liebesblick“ auf Seite 36). Nathanael „starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen“ (DS 31), „und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick“ (DS 35).

Ebenso erwachen die Hände zum Leben. „Olimpias kalte Hand“ (DS 33) wird von der Erzählerstimme zunächst noch mit dem Tod assoziiert: „Eiskalt war Olimpias Hand, [...] durchbebt von grausigem Todesfrost“ (DS 31). Eine Sekunde später ändert sich dies schlagartig: „[I]n dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen“ (DS 31). Und auch die Lippen entsprechen diesem Muster. „[E]iskalte Lippen begegneten seinen glühenden“ (DS 33), heißt es zuerst, doch während des Kusses scheinen Olimpias Lebensgeister zu erwachen: „und in dem Kuss schienen die Lippen zum Leben zu erwärmen“ (DS 33). Offensichtlich ist Olimpia für sich ein lebloses, kaltes Automat, welches sich erst durch Nathanaels Berührung und

Hinein-Interpretieren erwärmt und zum Leben erwacht. Diese Illumination durch Nathanael schlägt sich in der sprachlichen Temperatur- und Farbgebung wieder. „Eiskalt“ (DS 31) steht warmen Formulierungen wie „entzündet“ (DS 28), „flamnten“ (DS 28), „zündend“ (DS 31), „glühend“ (DS 35) und „erwärmen“ (DS 33) gegenüber.

2.1.2. Physische Kondition: *Robo-Dance*

Nachdem zuvor Olympias schönes Äußeres Gegenstand ausführlicher Betrachtung war, werden nun Haltung und Bewegung in den Fokus genommen. Ähnlich dem Zweischritt ihrer Kalt-Warm-Veränderung bleibt Olimpia zuerst statisch und erfährt erst mit Spalanzanis Fest eine Dynamisierung. Ihre Leblosigkeit manifestiert nicht nur in kalten Gliedmaßen, sondern auch in der fehlenden Bewegung. Als Nathanael Olimpia zum ersten Mal erblickt, „saß [sie] im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Arme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte“ (DS 17). Diese Stellung wird an späterer Stelle beinahe wortgetreu erneut aufgegriffen: „Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme daraufgelegt, die Hände gefaltet.“ (DS 28) Die detaillierte Beschreibung ihrer Sitzposition legt die Vermutung nahe, Olimpia sei an ihrem „kleinen Tisch“ mit „gefalteten Händen“ wie eine Puppe drapiert worden. Der Zusatz „wie gewöhnlich“ verweist darauf, dass es ihre übliche Pose ist. Bestätigt wird die Annahme durch den Hinweis, dass sie „oft stundenlang in derselben Stellung [...] ohne irgendeine Beschäftigung an einem kleinen Tische saß“ (DS 27). In dieser immer gleichen Starre bleibt sie ohne Gesellschaft, Nathanael erspät das Tischchen, „wo oft Olimpia einsam saß“ (DS 27).

Im Vergleich zu Olympias sitzenden Verhältnissen wird ihre Figur im Zuge von Spalanzanis Fest überraschend dynamisch. In ihren Bewegungen bemerkt der Erzähler eine „ganz eigne[n] rhythmische[n] Festigkeit, womit Olimpia tanzte“ (DS 32). Siegmund stellt fest: „[I]hr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt“ (DS 34). Der Verweis auf die technische Apparatur eines Räderwerks lässt den Vergleich mit einer Aufziehpuppe zu. In diesem Zusammenhang klingt die Formulierung, dass Nathanael nicht ermüde, seine Tanzpartnerin „immer wieder [...] aufzuziehen“ (DS 32), semantisch zweischneidig. Olympias steife Tanzversuche begeistern zwar, werden von den Anwesenden (nur nicht von

Nathanael) aber als *Robo-Dance* enttarnt: „In Schritt und Stellung hatte sie etwas Abgemessenes und Steifes“ (DS 31), ihr fehlt der richtige Schwung.

2.1.3. Sprachkompetenz: *Einsilbige Hieroglyphen*

Nach Erscheinungsbild und Bewegung lohnt es sich nicht weniger, Olimpias Äußerungen zu analysieren. Festgestellt werden kann, dass Olimpia keine Frau großer Worte ist. Sie „seufzte einmal übers andere: Ach – Ach – Ach! [...], aber Olimpia seufzte bloß immer wieder: Ach, Ach!“ (DS 32) und wenig später: „Olimpia seufzte [...] nur: Ach – Ach!“ (DS 33), „Ach, Ach! replizierte Olimpia“ (DS 33). Überaus deutlich dargestellt ist Olimpias Einsilbigkeit. Ihr Sprachrepertoire scheint sich in dem Wörtchen „Ach“ zu erschöpfen. Ein einziges Mal erfreut die Dame Nathanael mit einem Sprach-Update: „Ach, Ach! – dann aber: Gute Nacht, mein Lieber!“ (DS 35f.). Nathanael ist überwältigt, aber für die Lesenden klingt „Ach“ wie eine blecherne, leere Worthülse und bleibt Olimpias einziger und charakteristischer Ausdruck. Diese, als Symptominterjektion definierte Empfindungsäußerung ist stets von Seufzen und Wiederholungsbetonung begleitet: Sie seufzt „einmal übers andere“, „immer wieder“ und „replizierte“. Mit dem dahingeschmachteten „Ach“ schwingt Sehnsucht mit, ein wenig weibliche Hilflosigkeit und die naive Möglichkeit eines Flirts. Allem voran artikuliert es Gefühle und impliziert damit die Fähigkeit zur Emotionalität. Die Vermutung lautet daher, dass Olimpia mit dem gefühlvollen *Ach* Menschlichkeit suggerieren soll. Ihr Schöpfer Spalanzani hat sie mit dem Ziel sprachlich programmiert, das Publikum von ihrer Natürlichkeit zu überzeugen.

Eine andere Möglichkeit, Olimpias „Ach“ zu deuten, führt den onomatopoetischen Charakter weiter aus und nimmt das damit etymologisch verwandte Verb *ächzen*¹¹² in den Fokus. In dieser Hinsicht ist das, was Olimpia artikuliert, „eher ein mechanisches Ächzen, als ein Sprechen“¹¹³. Dieser Vergleich stellt sie in den Kontext ihres mechanischen Wesens. Weder durchschaut Nathanael die Scharade noch trifft ihn ihre Schweigsamkeit. Zwar erkennt er „Olimpias gänzliche Passivität und Wortkargheit, so sprach er doch: Was sind Worte – Worte!“ (DS 36).

¹¹² Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin und Boston 2011, S. 12.

¹¹³ Kaltërina Latifi (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*. Frankfurt a. M. 2011, S. 170.

Das wenige, das Olimpia sprachlich von sich gibt, nämlich jenes „Ach“, nimmt Nathanael euphemisierend als „echte Hieroglyphe“ (DS 35) wahr und öffnet damit den Kontext des Geheimnisvollen, in den er Olimpias ganzes Wesen stellt. Er sucht Geheimnisse einer Frau zu ergründen, die non-existent sind. Die Hieroglyphe gilt als Kernbegriff der Romantik und steht für ein Geheimzeichen, welches tiefste Geheimnisse bildhaft wiedergibt.¹¹⁴

Vielmehr erkennt er die Qualitäten einer schweigsamen Frau, Olimpia ist eine „herrliche ZuhörerIn“ (DS 35). „[S]ie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster“ (DS 35), sondern schenkt Nathanael ihre volle Aufmerksamkeit. „[S]tundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen [...]“ (DS 35). Detlev Kremer stellt fest, dass gerade dieser Umstand der Einsilbigkeit Olimpia für Nathanael so attraktiv macht, da er jenes „Ach“ in seiner „Funktion der semantischen Leerstelle [...], in die sich Nathanael ungehindert einschreiben kann“¹¹⁵, auffasst.

2.1.4. Talent: Musikalische Perfektion

Neben dem geduldigen Zuhören zählt die Musikalität zu Olimpias Talenten: „Olimpia spielte den Flügel mit großer Fertigkeit und trug ebenso eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme vor.“ (DS 31) Siegmund gibt hingegen zu, dass die meisten Anwesenden „den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine [...] ganz unheimlich“ (DS 34) finden. Deswegen kommt es ihm so vor, „als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen“ (DS 34). Es ist die musikalische Perfektion, die *unangenehme Richtigkeit*, die Olimpia als Maschine charakterisiert. Olimpias Mangel ist die menschliche Fehlbarkeit. Diesen Schluss ziehen auch die Männer im *Sandmann*:

Um nun ganz überzeugt zu werden, dass man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, dass die Geliebte etwas taktlos singe und tanze [...], vor allen Dingen aber, dass sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, dass dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfindungen voraussetze. (DS 39)

Die Begebenheit veranlasst die jungen Herren dazu, ihre Frauen einem Test zu unterziehen, um sie auf deren Echtheit zu überprüfen. Oberstes Kriterium für ihre

¹¹⁴ Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Hrsg. von Rudolf Drux. Anmerkungen. Stuttgart 2004, S. 52.

¹¹⁵ Claudia Lieb: *Der Sandmann*. In: Detlef Kremer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2009, S. 182.

Natürlichkeit ist die fehlende Perfektion: Die Damen sollen taktlos singen und tanzen. Außerdem ist Denken und Fühlen ein Merkmal echter Frauen, sie sollen derart sprechen, dass Gedanken und Gefühle darin erkennbar sind. Dieser Lehre ist eine versteckte Definition bezüglich der Frage nach Künstlichkeit bzw. Natürlichkeit eingeschrieben. Während im 21. Jahrhundert die Grenzen zwischen Mensch und Maschine immer mehr verschwimmen, gibt Hoffmann drei klare Faktoren zur Unterscheidung an: Fehlbarkeit, Denken und Fühlen machen in seiner Erzählung den Menschen zum Menschen.

Olimpia weist keine dieser Eigenschaften auf, ist demnach der Negativabdruck einer natürlichen Existenz. Was Olimpia nicht ist, scheint vorerst geklärt zu sein. Welche Rollen sie einnimmt, ist im Folgenden Thema.

2.1.5. Rollenvielfalt und Dekonstruktion

Wer Olimpia ist, ist Ansichtssache: Im Laufe der Erzählung nimmt sie je nach Perspektive und Wahrnehmungsmodus verschiedene Rollen ein. Den Lesenden begegnet Olimpia zum ersten Mal in Nathanaels Blick durch das Fensterglas, also zweifach gebrochen. Dass die schöne Frauengestalt den Namen Olimpia trägt und die *Tochter von Professor Spalanzani* ist, erfahren die Lesenden wie auch Nathanael erst danach:

Nachher erfuhr ich, dass die Gestalt[...] Spalanzanis Tochter, Olimpia war, die er sonderbarer und schlechterweise einsperrt, so, daß durchaus kein Mensch in ihre Nähe kommen darf. (DS 17)

Olimpia wird durch Nathanaels getrübbten Blick und die indirekt überlieferten Informationen anderer vorgestellt, eine eigene Stimme oder Verhalten erhält sie vorerst nicht. Nach einer Weile betrachtet Nathanael sie als *ideale Frau*, liebt besonders ihren „himmlische[n] Liebreiz“ (DS 34), nennt sie „mein holder, herrlicher Liebesstern“ (33) und attestiert ihr ein „tiefes, herrliches Gemüt“ (DS 34). Für ihn ist sie „die Königin des Festes“ (DS 31). Auf diesem Fest rückt er schließlich mit seinem Liebesgeständnis heraus: „O du herrliche, himmlische Frau! – Du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt“ (DS 32). Nathanaels verliebter Blick verengt sich auf die himmlische Olimpia. Weit aussagekräftiger als der erste Teil des Zitates ist der zweite – Nathanael findet sein eigenes Spiegelbild in Olimpias Gemüt wieder. Olimpia ist hauptsächlich aus einem Grund die ideale Frau für Nathanael: Sie dient ihm als *Projektionsfläche*. Der im Wahn begriffene, junge

Mann bemerkt gar nicht, wie wenig tief sein eigenes Sein ist, wenn es sich in Olimpias seichem Gemüt spiegeln kann. „[N]ur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder“ (DS 34), bekennt Nathanael. In ihrer Passivität kann Olimpia nichts anderes sein als Hohlspiegel für Nathanaels übersteigerten Charakter, seine Fantastereien und die wahnhaft-narzisstische Persönlichkeit.

Die anderen Studenten lassen sich nicht so leicht täuschen und durchschauen Olimpias Wesen von Anfang an: Die „steife, starre Olimpia“ (DS 27) ist nichts anderes als ein *Automat*. Sie halten mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berg und sprechen von der „todstarre[n], stumme[n] Olimpia[...], der man totalen Stumpfsinn andichten [...] wollte“ (DS 33). Spalanzani selbst ist verwundert, dass Nathanael gar nicht mehr von „dem blöden Mädchen“ (DS 33) ablassen möchte. Die kritische Stimme Siegmunds nennt jene, die ihm „auf seltsame Weise starr und seelenlos“ (DS 34) erscheint, „Wachsgesicht“ (DS 34) und „Holzpuppe“ (DS 34). Gegen Ende der Erzählung erst nimmt Olimpia auch für Nathanael die Rolle ein, die er bis dahin erfolgreich übersehen hat. In dem Moment ihrer Dekonstruktion wird Nathanael dazu gezwungen, sich Olimpias Künstlichkeit bewusst zu werden. Das gewalttätige Entreißen und Zerren um Olimpia führt Nathanael ihre „bloße[n] Materialität“¹¹⁶ vor Augen. „[D]ie Geliebte“ (DS 37) ist nunmehr „eine weibliche Figur“ (DS 37), sie ist die „Figur selbst“ (DS 37) und „die Figur“ (DS 37). Dass sie aus Holz und Wachs gemacht ist, wird belegt, indem „die Füße der Figur [...] klapperten“ (DS 37) und „Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht“ (DS 37) zu sehen ist. Zunächst auf die reine Figur beschränkt, erhält sie dann den Status einer Puppe: „[S]ie war eine leblose Puppe“ (DS 37), ein „schön Holzpüppchen“ (DS 38) und eine „Holzpuppe“ (DS 39). Von Spalanzani erfährt man, Olimpia sei das Werk zwanzig Jahre langer Arbeit, „[s]ein bestes Automat“ (DS 37).

2.2. Olimpia und Clara

Da das Personeninventar im Sandmann nur zwei weibliche Hauptrollen enthält (Nathanaels Mutter bleibt hier unberücksichtigt), ist es sinnvoll, Nathanaels Verlobte Clara als Gegenpart zu Olimpia zu begreifen und die beiden Frauen auf ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin zu untersuchen.

¹¹⁶ Peter Bekes: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Lektüreschlüssel*. Stuttgart 2005, S. 23.

Indem Olimpia Nathanael den Raum und die Aufmerksamkeit schenkt, die er begehrt, ersetzt sie Clara durch ein Besseres. Während Olimpia stundenlang andächtig lauscht, kann Clara keinerlei Interesse für seinen Hang zum Fantastischen aufbringen. „Der verständigen Clara war diese mystische Schwärmerei im höchsten Grade zuwider“ (DS 21). Ihr aufgeklärtes Gemüt steht im Widerspruch zu Nathanaels verträumtem Naturell:

Clara hatte [...] einen gar hellen scharf sichtenden Verstand. Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel [...] der helle Blick, und jenes feine ironische Lächeln [sagten]: Lieben Freunde! wie möget ihr mir denn zumuten, dass ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung? – Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten [...]. (DS 20f.)

Ihre nüchterne Perspektive lässt Clara zum „realistischen Korrektiv“¹¹⁷ für Nathanaels verschwommene Wahrnehmung werden, die von Olimpia hingegen verstärkt wird. Ihrer Rationalität und Eloquenz ist Olimpias empfindsames „Ach“ entgegengesetzt. Claras Pragmatismus und ihre Sachlichkeit sind es, die Nathanael davon überzeugen, seine Verlobte sei gefühllos und abgestorben: „Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Clara von sich stoßend: Du lebloses, verdammtes Automat!“ (DS 25)

In dieser als Schlüsselmoment geltenden Szene bezeichnet Nathanael in einem Anflug von Impulsivität Clara als Automat, obwohl deutlich ist, dass diese Eigenschaft Olimpia zugesprochen werden muss. Nathanael jedoch erkennt in Clara jene kalten und leblosen Züge, die ein Automat erwarten lässt. Voll Leben und Wärme ist für ihn nur Olimpia, die als Projektion seiner selbst alle Ansprüche erfüllt. In diesem Sinn kann Olimpia nicht zuletzt in ihrer Rolle als Gegenfigur zu Clara begriffen werden. Die Unterschiede wie auch Gemeinsamkeiten der beiden Frauenfiguren werden im Weiteren ausführlicher behandelt.

Namen: *Von Mythos und Logos*

Bei einer Gegenüberstellung der beiden weiblichen Charaktere fallen sogleich die sprechenden Namen ins Auge. Clara ist die weibliche Variante des lateinischen Wortes *clarus* und bedeutet „klar“ und „hell“, steht aber auch im übertragenen Sinn für „geistig klar“ und „deutlich“¹¹⁸. Ausdrückliche Realisierung findet sich

¹¹⁷ Bekes: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, S. 18.

¹¹⁸ Online Wörterbuch *Deutsch-Latein*: <http://www.zeno.org/Georges-1913/A/clarus> (zuletzt eingesehen am 30.5.2014).

in der Beschreibung der Augen: Clara lächelt Nathanael „mit ihren hellen Augen“ (DS 3) oder „aus solch hellen hold lächelnden Kindesaugen“ (DS 16) an, sie besitzt einen „helle[n] Blick“ (DS 20). Ein Maler vergleicht „Claras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur [...] spiegelt“ (DS 20) und rekurriert damit auf ein ruhiges, still daliegenes Gewässer, dessen Oberfläche einen unverhangenen, strahlend blauen Himmel reflektiert. Wesentlich ist die Wolkenlosigkeit, die Claras unverbaute Perspektive symbolisiert. „Nebler und Schwebler“ (DS 20) haben es schwer, denn von einer verschleierte[n] Sicht hält sie nichts. Ganz in diesem Sinne ist Clara eine „klar und hell-sichtig“¹¹⁹ denkende und handelnde Person; sie hat „einen gar hellen scharf sichtigenden Verstand“ (DS 20). Diese Eigenschaften äußern sich in einer unverstellten Sichtweise und in ihrer Ablehnung des Geheimnisvollen: „Der verständigen Clara war diese mystische Schwärmerei im höchsten Grade zuwider“ (DS 21). Sie ist wörtlich genommen diejenige, die „klärt und erklärt“¹²⁰. Es besteht weitgehend Konsens darüber, dass Clara das aufklärerische Gedankengut verkörpert.

Olimpias Name verweist auf eine vom Olymp Kommende, der göttliche Aspekt wird in einer Vielzahl von Beschreibungen belegt. Sie besitzt einen „himmlische[n] Liebreiz“ (DS 34), ist „die himmlisch-schöne Olimpia“ (DS 29) und eine „herrliche, himmlische Frau“ (DS 32), ein „Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe“ (DS 32). Da jedoch Clara der „Engel“ (explizit auf den Seiten 3, 17 und 40) bleibt, bietet sich eine alternative Lesart des Namens an: Es ist denkbar, dass Olimpia weniger eine Absage an das klassizistische Ideal darstellt, als olympischer Charakter aber die mythologische Ebene repräsentiert. Während Clara auf der einen Seite den Logos und das aufgeklärte Vernunftprinzip verkörpert, steht Olimpia für das Fantastisch-Sagenhafte, den Mythos. Plausibel wird die Überlegung, wenn das raunende Moment des Mythischen mitbedacht wird, denn Nathanaels Blick auf Olimpia ist von einer ebensolchen Unschärfe geprägt. Nathanael betrachtet Olimpia stets durch ein Fensterglas oder ein Taschenperspektiv, auf dem Fest „nahm er [...] Coppolas Glas hervor und schaute hin nach der schönen Olimpia“ (DS 31). Außerdem bleiben „die Züge ihres

¹¹⁹ Bekes: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, S. 18.

¹²⁰ Ebda.

Gesichts undeutlich und verworren“ (DS 27) und Nathanael kann „im blendenden Kerzenlicht Olimpias Züge nicht ganz erkennen“ (DS 31).

Weibliche Reize

Was das Aussehen der Damen betrifft, so ist Olimpias bereits erwähnte Schönheit bei Clara nicht vorzufinden: „Für schön konnte Clara keineswegs gelten; das meinten alle“ (DS 20). Eine Gemeinsamkeit liegt jedoch in ihren Staturen, wie bei Olimpia bemerkt man auch bei Clara die „reine[n] Verhältnisse ihres Wuchses“ (DS 20). Was den Malern bei Claras Erscheinungsbild auffällt, ist ihr „wunderbare[s] Magdalenenhaar“ (DS 20), man stellt den Vergleich zum „Battonische[n] Kolorit“ (DS 20) her. Die beiden Begriffe scheinen Claras Aussehen festzulegen. Wenngleich erstes noch Assoziationen weckt, weiß man sich unter zweitem weniger vorzustellen. Der Ausdruck *Battonisches Kolorit* bezieht sich auf den Malstil von *Pompeo Batoni*, welcher der klassizistischen Epoche zugeordnet wird. Tatsächlich zählt zu den bekanntesten Werken des Italieners ein Gemälde mit dem Titel *Die büßende Magdalena*, dessen Entstehungszeit man um 1742 datiert. In einem Brief an Theodor G. von Hippel schreibt Hoffmann im August 1798, er habe es in der Dresdener Gemäldegalerie bewundert.¹²¹

Wo Olimpias Wirkung auf Nathanael verführerisch ist und erotische Gefühle weckt, wird Clara durch ihre Lieblichkeit bestimmt. Das Adjektiv „hold“ scheint ihre Eigenschaft am besten zu treffen. Nathanael spricht sie mit „mein holdes Engelsbild“ (DS 3) und „meine liebe holde Clara“ (DS 12) an. Augen und Lächeln sind durch diese zarte Anmut verbunden: Clara, „[h]old lächelnd“ (DS 20), blickt „aus solch hellen hold lächelnden Kindesaugen“ (16), es sind „Claras holde Augen“ (DS 23). Dieses „um Claras Lippen schwebende[n] feine[n] Lächeln“ (DS 20) zeigt ihre Freundlichkeit, deutet andererseits aber „jenes feine ironische Lächeln“ (DS 20) an, das auch als belächelnde Geste gelesen werden kann. Jedenfalls unterscheidet sich Clara darin von Olimpia, deren starres Gesicht zu keinem mimischen Ausdruck fähig ist.

¹²¹ Vgl. Hans von Müller (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann im persönlichen und beruflichen Verkehr. Hoffmann und Hippel. Das Denkmal einer Freundschaft*. Berlin 1912, S. 164.

Ambivalente Wahrnehmung

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Olimpia und Clara liegt in der zwiespältigen Wahrnehmung der weiblichen Charaktere. Während Olimpia von den Studenten folgerichtig als Automat identifiziert wird, fassen zumindest Nathanael und die Mitglieder der Tee-Gesellschaft sie als lebensechte Frau auf. Eine eindeutige Festlegung in ihren Persönlichkeitsmerkmalen erfährt auch Clara nicht, sie wird ambivalent beschrieben: „Clara wurde [...] von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefasst, liebten ungemein das gemütvollere, verständige, kindliche Mädchen“ (DS 21). Die einander widersprechende Mischung aus süßer Kindlichkeit und elaborierter Verstandestätigkeit verwundert auch Nathanael: „[...] man sollte gar nicht glauben, dass der Geist, der aus solch hellen hold lächelnden Kindesaugen [...] hervorleuchtet, so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könne.“ (DS 16) Überhaupt weist Nathanaels Sichtweise auf seine Verlobte eine signifikante Entwicklung auf.

Von Clara zu Olimpia und wieder zurück

Von der jungen Frau, die zu Beginn noch „mein süßes liebes Engelsbild, meine Clara“ (DS 17) heißt und mit „du meine einzige, meine herzgeliebte Clara!“ (DS 26) betitelt wird, wendet sich Nathanael im Lauf der Erzählung sukzessive immer mehr von ihr ab. Anfangs wird ihm bei Olimpias Anblick noch „ganz unheimlich“ (DS 17) und, „Clara im Herzen, blieb ihm die steife, starre Olimpia höchst gleichgültig“ (DS 27). Als Wendepunkt in der Beziehung kann Nathanaels Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola gelten, der einen psychotischen Schub beim Protagonisten auslöst, also ein Abbrechen seines Realitätsbezugs. Der Moment, da alles ins andere Extrem kippt, wird auch von Nathanael registriert, der sein Schicksal anzunehmen beschließt und gesteht: „Clara [...] hat wohl Recht, dass sie mich für einen abgeschmackten Geisterseher hält“ (DS 29). Von da an ist er „wie festgezaubert“ (DS 29), fühlt sich „von unwiderstehlicher Gewalt getrieben“ (DS 29) und „konnte nicht los von Olimpias verführerischem Anblick“ (DS 29). Kurze Zeit später ist „Claras Bild [...] ganz aus seinem Innern gewichen“ (DS 30). Nathanael ist derart „entzückt“ (DS 31), dass er „rein vergessen [hatte], dass es eine Clara in der Welt gebe, die er sonst geliebt [...], er lebte nur für Olimpia“ (DS 35).

Nathanael wendet sich von seiner Verlobten ab, weil sie kein Verständnis für seine irrationale Wirklichkeitsauffassung und düsteren Geschichten aufbringen kann. Am meisten verärgert ihn, dass Clara damit seinen Verstand infrage stellt, er ist „ganz erzürnt, dass Clara die Existenz des Dämons nur in seinem eignen Innern statuierere“ (DS 22). Da sie überall nach wissenschaftlich-logischen Erklärungen sucht, akzeptiert sie nur, was sie mit eigenen Sinnen erfahren kann. Nathanael sieht darin ihr größtes Manko und zählt sie im Sinne eines eingeschränkten Geistes „zu solchen untergeordneten Naturen“ (DS 22). Ausschlaggebend für die Abwendung von Clara und die Hinwendung zu Olimpia ist eben jener „Verdruss über Claras kaltes prosaisches Gemüt“ (DS 23).

Diese ablehnende Einstellung bringt Clara in ihrem Verhalten zum Ausdruck. Oft brach „Clara [...] aber verdrüsslich ab“ (DS 22), denn „[n]ichts war für Clara tötender, als das Langweilige; in Blick und Rede sprach sie dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus“ (DS 23) und „Clara konnte ihren Unmut über Nathanaels dunkle, düstere, langweilige Mystik nicht überwinden“ (DS 23). Indem sie jene Wesensart missbilligt, durch die sich Nathanael zuletzt zu definieren entscheidet, verschmähst sie aus Nathanaels Blickwinkel seine ganze Person. In ihr spiegelt sich nichts von ihm, weil sie alles zurückweist. In diesem Zusammenhang kommt es auch zu Nathanaels folgenschwerer Bekundung, Clara sei ein Automat. Jene Lust- und Leidenschaftslosigkeit, die sie angesichts seiner schwarzen Dichtungen an den Tag legt, ist ein Merkmal, auf das an späterer Stelle direkt Bezug genommen wird, um Olimpias Vorteile zu markieren. Zum einen kennt Nathanael die wenig befriedigende Situation mit seiner Verlobten: „Clara, etwas Langweiliges wie gewöhnlich vermutend [...], fing an, ruhig zu stricken. [...] und blickte starr dem Nathanael ins Auge (24). Im Gegensatz dazu erhält er durch Olimpia die Aufmerksamkeit und Spiegelung seiner selbst, die er begehrt; „[S]ie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, [...]“ (DS 35) und „stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen [...]“ (DS 35). Im direkten Vergleich zu Clara wird ersichtlich, dass die Figur der Olimpia durch ihre nicht vorhandene Persönlichkeit die Funktion der Befürworterin übernimmt. Olimpia lässt Nathanael die Resonanz erleben, der sein Ego bedarf. Bei Olimpia „erbebt [er] vor innerem Entzücken“ (DS 36).

Nathanael ist in seiner Liebe zu Olimpia, in der er sich selbst spiegelt, so fixiert, dass er „in seiner narzisstischen Verblendung“¹²² nichts anderes mehr sieht. Erst die Dekonstruktion Olimpias bringt die Fantasiewelt, die er um sich herum aufgebaut hat, zum Einsturz. Mit dem Moment der Desillusionierung schrumpft auch seine Einbildungskraft. Bald schlägt sein Herz erneut für Clara, „die er nun zu heiraten gedachte“ (DS 40). „Meine – meine Clara!“ (DS 40), seufzt er inniglich „und erkannte nun erst recht Claras himmlisch reines, herrliches Gemüt“ (DS 40). Schlussendlich nennt er sie wieder „ein[en] Engel“ (DS 40).

Detlef Kremer geht sogar so weit, die zwei Damen in Nathanaels Leben einander als Pole entgegensetzen: „In Hoffmanns *Sandmann* steht der häuslichen, ‚taghellen‘ Clara die unheimliche, mit dem Mond, der nächtlichen Frau Luna assoziierte Olimpia gegenüber“¹²³. Obgleich Clara und Olimpia unübersehbare Unterschiede aufweisen, sind dennoch wesentliche Parallelen zwischen ihnen zu bemerken, die sich in der Mehrzahl aus Nathanaels Betrachtung ergeben. Beispielsweise fällt ihm bei beiden Frauen der schöne Wuchs auf und er benennt ihre Vorzüge identisch: Einerseits lobt er Olimpias „tiefes, herrliches Gemüt“ (DS 34), andererseits verehrt er später auch Claras „reines, herrliches Gemüt“ (DS 40). Zudem belegt er beide semantisch ähnlich: Zunächst ist Clara der Engel, dann beschreibt er Olimpia als himmlische Frau, die in den Lüften schwebt und zuletzt ist wieder Clara der Engel. Dieses „Motiv der vertauschten Braut“¹²⁴ wiederholt sich in weiteren Szenen, so springen Clara in Nathanaels Dichtung die Augen aus dem Kopf – ein Umstand, der am Ende Olimpia widerfährt. Auch die Starre, die Nathanael zuerst bei Olimpia auffällt, spricht er nach einer Weile Clara zu und bezeichnet letztere als Automat, das echte Automat hingegen als *tiefes Gemüt*. Diese Beobachtungen von Parallelen und Überkreuzungen führen zu dem Urteil, dass Olimpia und Clara für Nathanael austauschbar sind.¹²⁵

¹²² Bekes: *E.T.A. Hoffmann*, S. 2.

¹²³ Detlef Kremer: *E.T.A. Hoffmann zur Einführung*. Hamburg 1998 (Zur Einführung 166), S. 82.

¹²⁴ Lieb: *Der Sandmann*, S. 182.

¹²⁵ Vgl. Rudolf Drux: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. München 1986, S. 91.

2.3. Das Automat

In ihrer Rolle als Automat sei Olympia in diesem Abschnitt noch eingehender analysiert. Der Begriff *Automat* als Bezeichnung für Olympias Wesen wird innerhalb der Erzählung von Hoffmann explizit gebraucht. Seine etymologische Wurzel hat es im lateinischen *automatus*, das mit „aus eigenem Antrieb handelnd“ übersetzt und als „Maschine, die sich selbst bewegt“ aufgefasst wird und lässt sich ins 16. Jahrhundert zurückdatieren.¹²⁶ Es besteht aus den semantischen Wortteilen *autós* (selbst) und *ménos* (Geist, Kraft, Drang). Automate sind daher „[m]echanische Instrumente, [die] ohne Beyhülfe einer auswärtigen Gewalt sich selbst bewegen“¹²⁷. Im übertragenen Sinn meint *Automat* schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwas Künstliches und Geistloses. Seine Bedeutung wird in einem Zitat von Georg Büchner veranschaulicht, der 1834 leidend an seine Braut geschrieben hat: „Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen.“¹²⁸

Das damals im Neutrum gängige Nomen definiert eine Tradition von anthropomorphen Maschinen, die zu dem Zweck entwickelt wurden, das Menschliche in Aussehen und Leistung nachzuahmen. Zu den berühmten Automaten des 18. Jahrhunderts zählen der vaucanson'sche Flötenspieler, die Jaquet-Droz-Figuren sowie Wolfgang von Kempelens schachspielender Türke, wobei letzterer als ausgefuchste Täuschung enttarnt werden konnte. Detlef Kremer belegt in seinem Werk, dass Hoffmann viele dieser Ausstellungen besucht und sich für die Thematik der menschlichen Maschine interessiert habe.¹²⁹ Das Androiden-Trio von Jaquet-Droz dürfte dem Schriftsteller mit hoher Wahrscheinlichkeit bekannt gewesen sein. Es bestand aus zwei männlichen und einem weiblichen Automat: einem Schreiber, einem Zeichner und einer Organistin. Da Hoffmanns Olympia in der zentralen Fest-Szene ebenfalls am Flügel sitzt und durch musikalische Perfektion brilliert, könnte die „mechanische Rokoko-Musikerin“ durchaus als Vorbild für Olympia gedient haben.¹³⁰ Auch die

¹²⁶ Vgl. Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 78.

¹²⁷ Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexikon*. 2. vollständiger photomechanischer Nachdruck. Band 2. Graz 1993, S. 2269.

¹²⁸ Georg Büchner: *Briefe. II. Gießen und Darmstadt 1833-1835*. Eintrag 19: Brief an die Braut. Gießen, nach dem 10. März 1834. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/421/3> (zuletzt eingesehen am 8.7.2014).

¹²⁹ Vgl. Lieb: *Der Sandmann*, S. 181.

¹³⁰ Rudolf Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 27.

Zurschaustellung des Automaten wird von Hoffmann in diesem Zusammenhang aufgegriffen und Olimpias Wirkung auf das Publikum satirisch überspitzt dargestellt. Unabhängig von seiner psychischen Gesundheit repräsentiert Nathanael in seiner Reaktion den romantischen Geist und fühlt sich von der geheimnisvollen Olimpia inspiriert, das rein Gegenständliche zu beleben, wobei sein Wunschdenken als Motor fungiert. Eine solche Lesart kommt nicht ohne Gedanken an die gesellschaftskritische Dimension aus. Olimpias Wirkung auf Nathanael kann vordergründig als Kritik des leichtgläubigen Publikums gelten, die jedoch eine Warnung davor impliziert, Situationen nicht übermäßig zu romantisieren. Schließlich erinnern die Umstände an den Schachtürken, der nicht nur entlarvt wurde, sondern in dem Moment, da seine Tarnung fiel, alle von seiner Echtheit überzeugten Bewunderer der Lächerlichkeit preisgab. Unauffällig aber doch spürbar schwingt ein Vorwurf zwischen Hoffmanns Zeilen, Sein und Schein nicht ausreichend voneinander zu trennen. Dies ist nicht zuletzt die Kernaussage der Lektion, welche die Männer im *Sandmann* aus Nathanaels Geschichte ziehen; sie entwickeln Verfahren, ihre Herzensdamen auf ihre Echtheit hin zu überprüfen. Dass sie diesen Test überhaupt für notwendig empfinden, zeigt, dass sie ihr eigenes Urteil auf die Probe stellen müssen und im Grunde keiner gefeit vor einer solchen Täuschung ist.

2.3.1. Material, Schöpfer und Wirkung

Als Automat muss Olimpia durch die Hand eines Menschen, aus einem spezifischen Material und zu einem bestimmten Zweck erschaffen worden sein. Hinsichtlich der Kriterien ihrer Schöpfung wird Olimpia im folgenden Abschnitt analysiert.

Eine Materialfrage:

Aus welchem Holz Olimpia geschnitzt ist

Im Gegensatz zu Olimpias Dekonstruktion bleibt ihr Schöpfungsvorgang den Augen der Lesenden verborgen. Eingang in das Handlungsgeschehen findet sie bereits als Produkt, es wird lediglich das Ergebnis der Schöpfung präsentiert. Die Erschaffung selbst bleibt im Geheimen. Allerdings streut Hoffmann Anzeichen für Olimpias Herstellung in seine Erzählung, die den Schluss nahelegen, Olimpia sei zusammengeschaubt worden. Der Erzähler schildert die Lage in Spalanzanis Haus vor dem großen Fest: „[M]an trug allerlei Geräte hinein [...], inwendig

klopfen und hämmerten Tischler und Tapezierer“. (DS 30) Getarnt wird dies geschäftige Treiben von Mägden, die „kehrten und stäubten“ (DS 30), doch das anscheinende Säubern täuscht nicht über die Geräusche hinweg, die eine mechanische Überholung des Automaten beschreiben. Die auf technische Elemente verweisenden Signale befinden sich auf der auditiven Ebene der Erzählung. Es ist ein „geräuschvolles Treiben“ (DS 30), das Olimpias Künstlichkeit markiert. Entsprechend ihrer Anfertigung ist eben jene Materialität auch in ihrer Demontage *hörbar*. So vernimmt Nathanael „ein wunderliches Getöse“ (DS 36) aus Spalanzanis Zimmer, an seine Ohren dringen „[e]in Stampfen – ein Klirren – ein Stoßen – [und] Schlagen“ (DS 37). Schließlich sind es die „hässlich herunterhängenden Füße der Figur, [die] auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten“ (DS 37). Die erzeugte Geräuschkulisse räumt die letzten Zweifel aus dem Weg; Olimpia ist nur (noch) ein Gegenstand.

Diesen Ausführungen ist außerdem zu entnehmen, aus welchem Material Olimpia gebaut wurde. Das zuletzt montierte Zitat bestimmt die Gliedmaßen als *hölzern*, auch Nathanaels Schlussfolgerung untermauert dies; in seinem Anfall von Wahnsinn sinniert er von Olimpia als „schön Holzpüppchen“ (DS 38). Als „Holzpuppe“ (DS 34) benennt und durchschaut Siegmund Spalanzanis Projekt schon vorher, zudem spricht er von ihr als „Wachsgesicht“ (DS 34). Auch dies muss Nathanael in „Olimpias toderbleichte[m] Wachsgesicht“ (DS 37) bestätigt sehen. Verräterisch bezüglich ihrer Funktionsweise, so erfährt man gegen Ende, sei mitunter „das Selbstaufziehen des verborgenen Triebwerks gewesen, merklich habe es dabei geknarrt“ (DS 39). Ihr „Räderwerk“ (DS 34 und 38) findet gleich doppelt Erwähnung. Spalanzanis Arbeitsmaterial umfasste demnach nicht nur Wachs, um das Gesicht zu formen und Holz für den Körper, außerdem wurden ausdrücklich metallene Elemente gebraucht. Es lohnt sich ein zusätzlicher Blick auf die Gegenstände, die in der Zerstörungsszene zu Bruch gehen, denn den Lesenden eröffnet sich ein Moment, in dem Spalanzanis Werkstatt und Instrumente sichtbar werden. Der Erzähler bemerkt „den Tisch, auf dem Phiolen, Retorten, Flaschen, gläserne Zylinder standen“ (DS 37). Besonders die Retorte wird als chemisches Gefäß dem alchemistischen Metier zugeordnet. In Kombination mit der Schilderung, „alles Gerät klirrte in tausend Scherben zusammen“ (DS 37) entsteht ein Bild von den Räumlichkeiten des Professors, die

weniger an eine Werkstatt als an ein Labor erinnern. Kommentare bezüglich eines mechanischen Antriebssystems existieren nicht.

Herr der Schöpfung: *Spalanzani*

Um die Person, die den Automaten erschaffen hat, macht Hoffmann kein Geheimnis. Von Beginn an wird Olimpia Spalanzani zugeordnet, auch wenn von ihr als „Tochter“ (DS 17) die Rede ist. Der Physikprofessor mit italienischen Wurzeln erklärt nach Olimpias Zerstörung, dass er „[z]wanzig Jahre daran gearbeitet“ (DS 37) habe. Dass sie als seine Tochter bekannt ist, spricht für eine starke Bindung zu seinem Werk, die aber nicht auf persönlicher Ebene zum Ausdruck kommt, denn sprachlich markiert er Olimpia nicht weiblich, sondern wie *das* Automat sächlich, wie an vorigem „daran“ sichtbar wird. Er habe „Leib und Leben daran gesetzt“ (DS 38), um an „Räderwerk – Sprache [und] Gang“ (DS 38) zu arbeiten. Nach Olimpias Destruktion verrät die Erzählerstimme, dass es sich bei Spalanzani um einen „geschickten Mechanicus und Automat-Fabrikanten“ (DS 38) handle, der mit seinem jüngsten Experiment nicht nur Aufsehen erregt sondern auch Betrug verschuldet habe, indem er unter Vorspiegelung falscher Tatsachen die Leute an der Nase herumgeführt habe.

Der Name Spalanzanis ist ein geborgter: In Italien lebte zwischen 1729 und 1799 ein Naturwissenschaftler namens Lazzaro Spallanzani, der unter anderem auf dem Gebiet der Embryologie forschte. Es heißt, er wäre Pionier darin gewesen, an Tieren künstliche Befruchtungen durchzuführen.¹³¹ Zudem galt er als Entdecker der räumlichen Orientierung der Fledermäuse über Echolot; die Erforschung des sechsten Sinns war für seine Zeitgenossen unbekanntes Terrain und erhielt dadurch ebenfalls einen okkulten Bezug. Hoffmanns Idee der Erzeugung eines künstlichen Menschen scheint sich an Spallanzanis Experimenten genährt zu haben – Er verfremdet den Bezug leicht, indem er eine Namensgleichheit vorschreibt. Nicht zu vergessen ist dabei, dass es sich um „damals modernste wissenschaftliche Untersuchungen“¹³² handelte, welche den Wunschtraum vom Menschen aus Menschenhand erstmals in den Bereich des wissenschaftlich Möglichen stellten und zu Fiktionen wie Olimpia inspirierten.

¹³¹ Vgl. Lienhard Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom ‚Sandmann‘. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn. Auseinandergenommen und zusammengesetzt von Lienhard Wawrzyn*. Berlin 1990 (Wagenbachs Taschenbücherei 177), S. 97.

¹³² Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch*, S. 97.

Anfangs ist der Physikprofessor für Nathanael „ein wunderlicher Kauz“ (DS 16). Hoffmann gibt dem Automatenbauer ein klar definiertes Äußeres. Nathanaels Beschreibung zufolge hat man sich ihn als „kleine[n] rundliche[n] Mann“ (DS 16) vorzustellen, „das Gesicht mit starken Backenknochen, feiner Nase, aufgeworfnen Lippen, kleinen stechenden Augen“ (DS 16). Spalanzani gleiche in seinem Aussehen Chodowieckis Zeichnung des Cagliostro. Die in der Erzählung nicht weiter kommentierte Figur entpuppt sich als historisch belegte Person mit dem bürgerlichen Namen Giuseppe Balsamo, welcher im 18. Jahrhundert als Alchemist und Hochstapler europaweit Bekanntheit erlangte.¹³³ Diese Hintergrundinformation legt Spalanzani zumindest äußerlich auf den Scharlatan fest, für den er am Ende vom Kollektiv auch gehalten wird. Anerkennung für seine Leistung, ein lebensechtes, weibliches Automat hergestellt zu haben, erhält er nicht, sein Werk und Können werden nicht eingehend thematisiert.

Relevant ist in dieser Hinsicht, welcher Kunst die Erschaffung eines mechanischen Menschen zugeordnet wird. Als Professor der Physik vertritt Spalanzani ein naturwissenschaftliches Fach, dessen größtes Teilgebiet zu Hoffmanns Zeiten in der Mechanik besteht. Spalanzanis Schaffen, das über weite Strecken der Erzählung fachmännisch wirkt, weist nicht nur durch den Berührungspunkt zu Cagliostro große Nähe zur Alchemie auf, auch die Nähe zur ominösen Gestalt Coppolas weckt Misstrauen in seine Arbeit und lässt dubiose Machenschaften vermuten. In jedem Fall ist seine Arbeit unheimlich konnotiert. Nicht umsonst postuliert Detlev Kremer, Spalanzani verkörpere den Topos des *Mad Scientists*¹³⁴, der ebenfalls in dem Schöpfer Viktor Frankenstein realisiert wird. Aufgrund der langjährigen Bekanntschaft sieht Nathanael den Professor von Beginn an in dieser Verbindung mit Coppola. Es stellt sich heraus, dass der Wetterglashändler, ein „piemontesische[r] Mechanicus“ (DS 12), als Mitarbeiter an der Automatenproduktion und -wartung beteiligt ist. Was Olympia betrifft, ist Spalanzani demnach nicht alleiniger Herr der Schöpfung; zumindest ihre Augen sind Coppolas Werk. Zudem ist Nathanael auf wesentliche Weise in den Schöpfungsvorgang eingebunden: Er ist es, der ihr schließlich Leben einhaucht.

¹³³ Vgl. Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch*, S. 97.

¹³⁴ Vgl. Arno Meteling: *Automaten*. In: Kremer: *E.T.A. Hoffmann*, S. 487.

Schöpfungsgrund und Wirkung

Über Spalanzanis Motive und Beweggründe, ein Automat wie Olimpia zu bauen, kann nur spekuliert werden. Man möchte dazu neigen, ihre Existenz als Experiment des Physikers, das Automat als Ergebnis seiner Forschungen zu begreifen. Seine Information, er habe bis zur Präsentation zwanzig Jahre daran gearbeitet, verstärkt die Vermutung noch. Auf die Frage, was Forscher wie Spalanzani mit derartigen Entwicklungen bezwecken wollen, kann und soll im Ausmaß dieser Arbeit nicht beantwortet werden. Welchen Effekt das Automat aber erzielen soll, ist transparenter. Vorweggenommen werden muss, dass sich Olimpias intendierte Wirkung von ihrer tatsächlichen, also ihr *Soll* von ihrem *Ist* grundlegend unterscheidet. Spalanzani bemüht sich dahingehend, sein Werk so anthropomorph wie möglich zu gestalten; sein Ziel ist es, dass Olimpia die Betrachter von ihrer Menschlichkeit überzeugt. Dies gelingt dem Physiker nur bedingt, immerhin scheinen seine Studenten nicht völlig auf den Schwindel hereinzufallen: Siegmund, der mutmaßt, „als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen“ (DS 34), lässt durchblicken, „dass viele von uns über Olimpia ziemlich gleich urteilen“ (DS 34). In Hoffmanns Handschrift ist eine in dieser Causa widersprüchliche Passage zu lesen, die jedoch durch die Hand des Autors gestrichen wurde, noch bevor sie Eingang in den Erstdruck finden konnte. Diesen Abschnitt hier anzuführen erfüllt nicht den Zweck, Olimpias Wirken um eine zusätzliche Nuance zu bereichern, Hoffmann hat jene Zeilen schließlich nicht umsonst eliminiert. Sie sollen Olimpias Wesen nicht hinzugedacht werden, sondern auf distanzierte Weise Hoffmanns ursprüngliche Idee von Olimpias Wirken veranschaulichen. Auf der Rückseite von Blatt 15 steht im Seitenkopf geschrieben:

Allen jungen Männern, die Olimpia sahen, ~~kam~~ meinten übrigens einstimmig, sie würde täglich schöner und lebendiger und selbst der kalte Siegfried sagt: bey Gott, ich glaube Herr Bruder! du impfst ihr mit deiner Liebe noch was weniges Verstand ein!¹³⁵

Zum einen ist wesentlich, dass Spalanzanis Studenten im Kollektiv eine Meinung haben, also zunächst von Olimpias Künstlichkeit und in obigem Fall von ihrer Tendenz, schöner und lebendiger zu werden, überzeugt sind. Die Einstimmigkeit

¹³⁵ Latifi (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, S. 71.

der Studentenschaft lässt eben jene zu *einem* Wesen mit *einem* Mund zusammenschmelzen, dieser Mund ist *Siegmund*.¹³⁶

Er kann als Vertreter und Sprachrohr des „kalten“ und misstrauischen Studierenden-Ensembles gelten. Zudem verstärkt seine Formulierung, Nathanael würde Olimpia mit seiner Liebe Verstand *einimpfen*, die Annahme, Olimpia erwache erst mittels Nathanaels Zuwendung. Dies bestätigt die These, Nathanael sei derjenige, der Olimpia Leben einhaucht und muss demnach dem Kreis ihrer Schöpfer zugerechnet werden.

Während Spalanzanis Studenten zweifeln, wirkt Olimpia insbesondere auf Nathanael lebensecht, aber auch die Mitglieder der Teegesellschaft sind ähnlich auszutricksen. Nachdem der Physikus dort „statt der lebendigen Person eine Holzpuppe“ (DS 38) eingeschleust hat, empören sich jene über die mutwillige Irreführung. Erst hinterher wollen sie den Streich durchschaut haben. Der Betrug sei „gegen das Publikum gerichtet und so schlaue angelegt worden, dass kein Mensch [...] es gemerkt habe, unerachtet jetzt alle weise tun und sich auf allerlei Tatsachen berufen wollen, die ihnen verdächtig vorgekommen“ (DS 38f.).

Dass Olimpia teilweise die erwünschte Wirkung erreicht, ist Spalanzanis Reaktion am Fest zu entnehmen, denn er „lächelte [...] ganz seltsam zufrieden“ (DS 32). Der zwischenzeitliche Erfolg entfaltet auf langfristiger Ebene keine positive Wirkung auf Spalanzani. Einerseits muss der Mechanikus den Raub seines Lebenswerkes, Olimpias Zerstörung und Entführung, hinnehmen. Zum anderen ruiniert der dadurch ausgelöste Aufruhr um Nathanaels Tragödie seinen guten Ruf. Da Olimpias Existenz entschleiert ist, muss sich der Automatenbauer von mehreren Seiten den Betrugsvorwurf gefallen lassen und „indes die Universität verlassen“ (DS 38).

Dass seine Meisterleistung auf dem Gebiet der Mechanik nicht respektiert wird und er letztendlich als Betrüger abgestempelt wird, entspringt dem verletzten Stolz der Beteiligten. Für Spalanzanis außergewöhnliche Kompetenz in der Androidenherstellung spricht in erster Linie der Umstand, imstande zu sein, so viele Menschen an der Nase herumzuführen, wie auch Rudolf Drux meint:

¹³⁶ Interessanterweise heißt Nathanaels skeptischer Kommilitone erst in der gedruckten Ausgabe *Siegmund*, im Manuskript trägt er noch den Namen *Siegfried*.

„Insofern sich am Grad der Täuschung über ihre personale Echtheit die Qualität der Automate bemisst, konnte Spalanzani auf sein Kunstwerk stolz sein“¹³⁷.

2.3.2. Hoffmann und die Automate

E.T.A. Hoffmanns Interesse an Automaten lässt sich an biografischen Belegen festmachen. Im Herbst 1813 habe er die Musikautomaten der Kaufmann'schen Sammlung in Dresden besichtigt.¹³⁸ Überhaupt schreibt man Hoffmann ein „aufmerksames persönliches Interesse an den technischen Erfindungen und Sensationen aus dem Bereich der Automaten“¹³⁹ zu, so soll er auch „ein ausgesprochenes Faible für die neuesten und merkwürdigsten Nachrichten aus der Welt der Automaten“¹⁴⁰ besessen haben. Der Schachautomat von Wolfgang von Kempelen wie auch der vaucanson'sche Flötenspieler begegneten ihm in dem Buch *Die natürliche Magie* von Johann Christian Wiegleb, dessen Lektüre vom Hoffmann-Biografen besonders hervorgehoben wird.¹⁴¹ 1803 ist in seinem Tagebuch außerdem das Vorhaben vermerkt, eigenhändig einen Automaten bauen zu wollen. Hoffmann schreibt, er habe

den ganzen Abend läppischer Weise in Wieglebs ‚Magie‘ gelesen und mir vorgenommen einmahl wenn die gute Zeit da seyn wird zu Nutz und Frommen aller Verständigen die ich bey mir sehe ein Automat anzufertigen! – Quod deus bene vertat!¹⁴²

Zeugnisse davon, dass Hoffmann diese Pläne in die Tat umgesetzt haben könnte, gibt es nicht. Trotzdem entwarf und gestaltete der Autor Automate nach eigenem Muster – auf fiktiver Ebene. Das „Motiv von der belebten Puppe“¹⁴³ findet nicht nur Eingang in den *Sandmann*, auch in dem Märchen *Der Nußknacker und der Mausekönig* belebt die infantile Fantasie Maries Spielzeug wie den mechanischen Nussknacker und die weibliche Puppe Mamsell Clärchen. Wesentlichstes Zeugnis seiner dahingehenden Ansichten ist seinem Werk *Die Automate* zu entnehmen,

¹³⁷ Rudolf Drux: *Marionette Mensch.*, S. 85.

¹³⁸ Vgl. Werner Keil: *Die Automate*. In: Detlef Kremer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2009, S. 333.

¹³⁹ Wulf Segebrecht: Kommentar zu *Die Automate*. In: E.T.A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*. Text und Kommentar. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 28), S. 1390.

¹⁴⁰ Segebrecht: Kommentar, S. 1390f.

¹⁴¹ Vgl. Keil: *Die Automate*. In: Kremer: *E.T.A. Hoffmann*, S. 333.

¹⁴² E.T.A. Hoffmann: *Tagebücher*. Nach der Ausgabe von Hans v. Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München 1971, S. 53.

¹⁴³ Meteling: *Automaten*, S. 486.

wobei den signifikantesten Aspekt in Hoffmanns Automaten-Darstellung Wulf Segebrecht treffend auf den Punkt bringt:

Die Erzählung wird in der Regel als ein Beleg für die beunruhigende Faszination gelesen, die für Hoffmann, aber auch für seine Zeitgenossen, von den Automaten, den künstlichen Menschen, ausging. Dabei ist es in gleicher Weise die täuschend echte Natürlichkeit dieser Kunstfiguren wie ihre meisterhafte Künstlichkeit, die beunruhigt wie fasziniert.¹⁴⁴

Damit ist die ambivalente Sichtweise auf das Mechanische beschrieben, mit der die Lesenden schon aus dem *Sandmann* vertraut sind. Ob das Automat durch seine Künstlichkeit anziehend und durch seine gleichzeitige Natürlichkeit abstoßend wirkt oder genau umgekehrt, bleibt dahingestellt. In jedem Fall spielt Hoffmann mit Leben und Tod; je nach Blickwinkel sind seine Automate lebensecht oder totenstarr. Wie sich die Lesenden nicht auf eine Seite schlagen können ohne eines besseren belehrt zu werden, sitzt man auch bei der Lösung des Rätsels um das Automat zwischen zwei Stühlen: „Die restlose Entlarvung der Phänomene soll [...] ebensowenig gelingen wie der bedingungslose Glaube an sie.“¹⁴⁵ Jene Zwiespältigkeit spiegelt die Wahrnehmung der Automate zu Hoffmanns Zeiten wider, die sich in einer Position zwischen Angst und Faszination manifestiert (siehe Abschnitt 1.1.1.).

Trotz der wiederholt vorkommenden Verwendung des Automaten-Motivs in Hoffmanns Werk wurde es bis dato selten zum Gegenstand seiner Analysen¹⁴⁶, meist bleiben die Erzählungen auf ihre phantastisch-märchenhafte Interpretation beschränkt. Besonders der Aspekt der Science Fiction im technisch-naturwissenschaftlichen Kontext seiner Zeit wird in der Forschung nur in geringem Maß berücksichtigt.¹⁴⁷ Hoffmann, der die Automate in seinen Erzählungen in ihrer psychischen Dimension produktiv nutzbar macht¹⁴⁸, konzentriert sich nicht auf die Festlegung eines Vorbilds für Olimpia durch bereits bestehende Automaten. Wesentlicher sind die sozial- und genderkritischen Implikationen, die ihre literarische Figur prägen.¹⁴⁹ Im Besonderen ist die Institution der Gesellschaft zu beachten, die ihrerseits das Verständnis dessen beeinflusst, was unter „weiblich“ – und hier in Verbindung mit „automatisch“ –

¹⁴⁴ Segebrecht: Kommentar, S. 1392.

¹⁴⁵ Ebda, S. 1393.

¹⁴⁶ Vgl. ebda, S. 1391.

¹⁴⁷ Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 63.

¹⁴⁸ Vgl. Segebrecht: Kommentar, S. 1390.

¹⁴⁹ Vgl. Drux: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 27.

zu verstehen ist. Auffallend ist, dass Nathanael ausgerechnet die äußerlichen Merkmale Olimpias, die ihr Automat-Sein verraten könnten, als Modeerscheinungen deklariert; beispielsweise schreibt man ihren steifen Schritt „dem Zwange zu, den ihr die Gesellschaft auflegte“ (DS 31) und auch ihre weibliche Wespentaille scheint „von zu starkem Einschnüren bewirkt zu sein“ (DS 30f.). Außerdem ist Olimpia entsprechend des vorherrschenden Frauenideals programmiert, ihre musikalischen Künste wie auch ihre Demut und das Bemühen um die Erbauung des Ehemanns werden von Hoffmann an die Spitze getrieben und ins Negative verkehrt. Was wie weibliche Tugend wirkt, ebnet den Weg in die Katastrophe: Ihre Stimme ist „schneidend[er]“ (DS 31) und der Takt „unangenehm“ (DS 34), die musikalische Perfektion wird letztendlich zum Merkmal des Künstlichen. Ihre Unterwürfigkeit fördert Nathanaels Narzissmus, indem sie ihn erhebt und bestätigt, bekräftigt sie seinen Wahn; führt ihn mit der ihr auferlegten Interpretation von Weiblichkeit in den Untergang. Der Umstand, dass er sie zur eigenen Potenzierung als Projektionsfläche gebraucht, erinnert an Goethes Feststellung, Frauen seien „das einzige Gefäß, was uns Neueren noch geblieben ist, um unsere Idealität hineinzugießen.“¹⁵⁰

Auch Claras Charakter ist vor demselben gesellschaftlichen Hintergrund aufzufassen und bekommt durch ihn die Bedeutung eines „von Hoffmann öfters karikierten Bürgermädchen, die ihr Glück als Gleichklang mit den sozialen Erwartungen verstehen.“¹⁵¹ Hinweise darauf sind die Berufung auf hausfrauliche Pflichten und die Bemerkung zu Claras Happy End.¹⁵² Ihr Wunsch nach Familiengründung wird erfüllt und auch das „ruhige häusliche Glück“ (DS 42) bleibt ihr nicht verwehrt, wie „die Idylle der traulich-kleinbürgerlichen Familienszene“¹⁵³ am Ende der Erzählung versichert.

Kritisch abgebildet wird das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine in Hoffmanns *Automate*, wo er Bezug auf ein historisch-„technisches“ Phänomen nimmt: Kempelens Schachtürke, dessen Geheimnis erst zwölf Jahre nach

¹⁵⁰ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1998, S. 264.

¹⁵¹ Druх: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 29.

¹⁵² Vgl. ebda, S. 30.

¹⁵³ Ebda.

Hoffmanns Tod offiziell gelüftet wurde¹⁵⁴, regte nicht erst Edgar Allen Poe zu seinem 1836 erschienenen Essay *Maelzel's Chess Player* an, sondern Hoffmann bereits 22 Jahre zuvor, der die Figur in dem 1814 entstandenen Text *Die Automate* verwertet. Dieser handelt von dem Musiker Ludwig und dem Dichter Ferdinand, deren Leben vom Orakelspruch eines „redenden Türken“ aufgemischt werden. Dabei handelt es sich um eine künstliche Intelligenz, deren Existenz weder dem Leben noch dem Tod eindeutig zuzuordnen ist und somit in einem unheimlichen Kontinuum zwischen den beiden Polen oszilliert. Eingangs wird „[d]er redende Türke“ (DA 396) als „wunderliche[n] lebendigtote[n] Figur“ (DA 396) vorgestellt. Ludwig, dem allein es vor dem Wachsfigurenkabinett graut, lässt wissen:

Mir sind [...] alle solche Figuren, die dem Menschen nicht so wohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens, im höchsten Grade zuwider. (DA 399)

Diese Gleichzeitigkeit von Lebendig- und Tot-Sein, die in der Kombination „dies unheimliche Gefühl“ (DA 399) erzeugt, schlägt sich in der Funktionsweise des Automats nieder: Einerseits glauben die Besucher, den „Hauch zu fühlen, der aus dem Munde strömte“ (DA 397), andererseits räumt der Künstler selbst alle Zweifel aus dem Weg, denn er „öffnete [...] eine Klappe, und man erblickte im Innern der Figur ein künstliches Getriebe von vielen Rädern“ (DA 397).

Und doch überzeugt letztendlich des Automaten „mystische[r] Blick in die Zukunft“ (DA 398), der „mit tiefem Blick in die Individualität des Fragenden“ (DA 398) schaut. Die neugierigen Betrachter verhalten sich durchaus misstrauisch, so wird beispielsweise „der Dreifuß und der Tisch auf allen Seiten herumgedreht und durchgeklopft“ (DA 398), ins Innere der Maschine wird „mit Brillen und Vergrößerungsgläsern hineingeschaut“ (DA 398). Der Blick in die Bauweise der Maschine soll beweisen, dass der Türke gänzlich anorganischer Natur ist und „daß sich in dem übrigen Teil der Figur unmöglich ein Mensch, war er auch kleiner [...], verbergen konnte.“ (DA 397) Diese Anmerkung nimmt die Art und Weise von Kempelens Betrug vorweg, der tatsächlich einen kleinwüchsigen Mann in seinem Automat versteckt hatte. Was Hoffmann hier beinahe prophetisch andeutet, wurde jedoch erst Jahre später publik.

¹⁵⁴ 1838 wurde bekannt, dass der Schachtürke nicht etwa der vom Erfinder suggerierte, überwältigende Fortschritt auf dem Gebiet der Automatenbaukunst war; Kempelens Konstruktion beherbergte einen kleinwüchsigen Mann, der die Maschine mit menschlicher Intelligenz bediente.

Explizit verwiesen wird auf die Mechanik des Automats, die Materialität desselben deutlich wahrgenommen. Seine Belebtheit wird nicht in Erwägung gezogen, vielmehr vermutet man eine externe Stimme, die durch den Türken spricht; so nimmt Ferdinand an,

daß ein menschliches Wesen, vermöge uns verborgener und unbekannter akustischer und optischer Vorrichtungen mit dem Fragenden in solcher Verbindung steht, daß es ihn sieht, ihn hört und ihm wieder Antworten zuflüstern kann.“ (DA 400)

Und auch Ludwig pflichtet seinem Freund bei: „Die Figur ist nichts weiter als die Form der Mitteilung“ (DA 413). Die beiden Protagonisten erklären das Automat einstimmig zu einem Medium; damit nimmt der Türke die gegenständliche Rolle eines Mittlers zwischen Sender und Empfänger ein und rückt die Mechanik unbeabsichtigt in die Nähe dessen, was im 21. Jahrhundert unter medialer Technik verstanden wird. Es bietet sich an, auch das weibliche Automat Olimpia in ihrer Rolle als Medium zu lesen, wie Nathanael selbst es tut.¹⁵⁵ Olimpia ist bloß ein Mittel, durch das sich der junge Mann nach eigener Aussage selbst spiegelt. Nach dem Automat selbst darf erst in zweiter Linie gefragt werden, primär ist das menschliche Wesen, das durch das Automat zur Sprache kommt. Nachdem der Eklat um Olimpia die Runde gemacht hat, ist sich der „Professor für Poesie und Beredsamkeit“ (DS 39) sicher: „Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! [...] Sapienti sat!“ (DS 39)

Was hier dem Wissenden genügt, ist die Überzeugung, Olimpia als allegorisches Element erkannt zu haben – der namenlose Akademiker bleibt mit dieser Einsicht durchaus nicht alleine¹⁵⁶. Ähnlich der personifizierenden Funktion einer fortgeführten Metapher scheint auch Olimpia einen Begriff von einem

¹⁵⁵ Vgl. Lieb: *Der Sandmann*, S. 183.

¹⁵⁶ Ebenfalls in einen literarischen Kontext wird Olimpia von Kalterina Latifi gestellt, die in Anlehnung an Erich Auerbachs Ausführungen den Vergleich zum rhetorischen Stilmittel zieht, nämlich zur *Figur*: Sich auf Ovid und Quintilian berufend, bei welchen eine *Figura* als sprachliches Abbild verstanden wird, das zur Täuschung angelegt ist, versteht Auerbach „jede uneigentliche oder mittelbare Ausdrucksweise als figürlich“ (Erich Auerbach: *Neue Dantestudien*. Istanbul 1944 (Istanbuler Schriften 5), S.24.). Fasst man Olimpia als täuschend(echt)es Abbild auf, so ähnelt sie einer solchen rhetorischen *Figura* und wird zum „sprachliche[n] Gebilde“ (Latifi: *E.T.A. Hoffmann*, S. 171), das sogar Nathanael entdeckt: „Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte“ (DS 37). Latifi misst der Formulierung „Figur für Olimpia“ wesentliche Bedeutung bei, da Nathanael die Figur als Olimpia erfährt und nicht umgekehrt (Olimpia als Figur). Diese nachträgliche Ent-täuschung lässt den jungen Mann das Automat als Olimpia identifizieren, sie ist nichts anderes als *Figur* gewesen (Vgl. Latifi: *E.T.A. Hoffmann*, S. 171f.).

Bereich in einen anderen zu übertragen¹⁵⁷, indem sie selbst das Gemeinte *ist* und es verkörpert – und gleicht dabei einem Medium. Nicht nur muss das sonst leblos ruhende Ding erst von Nathanael illuminiert – ja *eingeschaltet* – werden, um zu funktionieren, sobald der Kontakt hergestellt ist, ist sie, worin „sich [s]ein ganzes Sein spiegelt“ (DS 32). Kaum ist Olimpia zerstört, bricht auch die Verbindung ab, der Kollaps folgt. Tatsächlich wird Olimpia so zum Träger und Vermittler, allerdings besteht ihre Message in Nathanael, die er zugleich an sich selbst sendet. Information wie auch Sender und Empfänger sind gleichermaßen der in geistiger Umnachtung Begriffene, dessen narzisstisches Begehren nach Selbstdarstellung keine höhere Befriedigung erfahren kann als in dem Besitz eines eigenen Mediums.

Der Gedanke eines solchen Mediums entspricht zu Hoffmanns Zeit der Auffassung des Magnetismus bzw. Mesmerismus, welcher als ästhetisch produktive Heilmethode in die Literatur Eingang fand und als Vorläufer der Hypnose gilt.¹⁵⁸ Dem Magnetismus widmet sich *Gotthilf Heinrich Schubert*, der als „geistreiche[r] Schriftsteller[s]“ (DA 421) im musikalisch-theoretischen Teil der *Automate* explizit Erwähnung findet, 1808 in seinen Vorlesungen über die *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*. Dort führt er Überlegungen zu Somnambulen („Mondsüchtige“, Schlafwandler¹⁵⁹) aus, zu deren Eigenschaften das Sprechen fremder Sprachen, das Abrufen verblüffender Erinnerungsleistungen sowie die Fähigkeit des Hellsehens zählen. Jene Erkennungsmerkmale des Somnambulen spiegeln sich in den Kompetenzen des „weisen Türken“ wider, Hoffmann stellt die Figur entschieden in die Tradition des Magnetismus.¹⁶⁰ Dabei nicht außer Acht zu lassen ist der Umstand, dass Hoffmann in dieser Hinsicht Distanz wahrt und in seinem Oeuvre einen „skeptischen Gegendiskurs“¹⁶¹ skizziert. Sein Werk thematisiert die obskure magnetische Heilkraft des Mesmerismus in Analogie zur ästhetischen

¹⁵⁷ Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2001, S. 513. Der Eintrag zusätzlich auf die häufigste Form der Metapher hin, die nach Quintilians Kategorisierung in der Übertragung vom lebhaften auf den leblosen Bereich besteht. Diese „Beseelung des Sinnlichen durch Geistiges“ (ebda) ist auch im Verhältnis zwischen Nathanael und Olimpia deutlich erkennbar.

¹⁵⁸ Vgl. Jürgen Barkhoff: *Magnetismus/Mesmerismus*. In: Kremer: *E.T.A. Hoffmann*, S. 511.

¹⁵⁹ Vgl. Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexikon*. 2. vollständiger photomechanischer Nachdruck. Band 38. Graz 1993, S. 718.

¹⁶⁰ Vgl. Keil: *Die Automate*, S. 336.

¹⁶¹ Barkhoff: *Magnetismus/Mesmerismus*, S. 512.

Einbildungskraft, nicht ohne einen Blick in die Abgründe der Psyche geworfen zu haben, um am Ende die Heilungserwartung zu negieren und den Ausgang der Bemühungen der Zerstörung auszusetzen.¹⁶² Nicht umsonst fertigt Hoffmann ausdrücklich Bilder der *Nachtseiten* an.

Die Automate beschränkt sich nicht auf das prophetische Automat, sondern beherbergt zudem ein Sammelsurium an mechanischen Kunstwerken. Im Kabinett des Professors befindet sich

eine lebensgroße männliche Figur mit einer Flöte in der Hand, links saß eine weibliche Figur vor einem Klavierähnlichen Instrumente, hinter derselben zwei Knaben mit einer großen Trommel und einem Triangel.“ (DA 417)

Während der erstgenannte an den Flötenspieler von Vaucanson erinnert, gleicht die Klavierspielerin dem weiblichen Automat von Jaquet-Droz. In dieser Sequenz erfahren die titelgebenden Automate eine musikalische Zuordnung, auf die hier im Speziellen nicht näher eingegangen werden kann. Angemerkt sei dennoch, dass die Musik und das kosmische Fluidum des Mesmerismus von Hoffmann als analoge Medien eingesetzt werden.¹⁶³ Die Mechanik macht sich im *Sandmann* wie auch in *Die Automate* auf akustischer Ebene bemerkbar, insbesondere als „die Räder zu schnurren anfangen“ (DA 401). Anders als Olympia wird der „redende Türke“ von Beginn an durch seine Materialität definiert. Was ihn zudem von der eintönigen Olympia unterscheidet, ist seine Gesprächigkeit. Die Fähigkeit sich zu artikulieren ist Voraussetzung für die Weissagungen, die das Publikum beeindruckt. Die Besucher wenden sich mit Fragen an ihn, die „orientalische Grandezza“ (DA 401) gibt Antworten. Seine treffenden Kommentare machen schnell die Runde, bald trägt das Automat den Titel „des weisen Türken“ (DA 399). Obwohl die Benennung Personenstatus suggeriert, erhält das Schach-Automat keine Persönlichkeit wie Olympia. Während ihr Ende in bildhaften sowie geräuschvollen Schilderungen wiedergegeben wird, verbleibt das Schicksal der prophetischen Maschine unbekannt, „nur ein Fragment“ (DA 427).

Nach vergleichender Analyse des Automaten-Motivs bleibt festzuhalten, dass Hoffmann „durchaus auf der Höhe seiner Zeit“¹⁶⁴ war, was die Wissenschaft des Automatenbaus betrifft; die Bedeutung seiner Automate ist im Berührungspunkt des Übergangs von Geist in Materie zu lokalisieren.¹⁶⁵ Dass das

¹⁶² Vgl. Barkhoff: *Magnetismus/Mesmerismus*, S. 512.

¹⁶³ Vgl. ebda, S. 511f.

¹⁶⁴ Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 33.

¹⁶⁵ Vgl. ebda, S. 58f.

Androidenmotiv seine größte Kraft aus dem Problem des Leib-Seele-Dualismus bezieht, wird jedoch nicht nur bei Hoffmanns Geschöpfen sichtbar.

[D]er Mensch, der ein Ebenbild Gottes ist, kann etwas Ähnliches hervorbringen, wenn er nur die rechten Worte weiß, die Gott dabei gebraucht hat.

(Isabella von Ägypten)

3. Achim von Arnims *Bella*

Durch Menschenhand zum Leben erweckte Geschöpfe häufen sich in Achim von Arnims 1812 publizierter Novelle *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* – eine Gestaltenkombination, von welcher Heinrich Heine behauptete, in keiner französischen Schauergeschichte wäre „so viel Unheimliches zusammengepackt wie in jener Kutsche, die Arnim von Brake nach Brüssel fahren läßt“¹⁶⁶. Neben dem aus einer Alraune gefertigten Wurzelmannlein Cornelius und dem legendären, aus dem Grabe gestiegenen Bärnhäuter begegnet den Lesenden eine Frau aus Lehm, die Analysegegenstand des folgenden Abschnitts sein soll.

3.1. Kodierungen des Weiblichen

3.1.1. Aussehen und Charakter: *Außen hui, innen pfui*

In ihrer körperlichen Erscheinung wird die künstliche Bella penibel nach ihrem Vorbild, der eigentlichen Bella, gestaltet. Optisch gleichen die beiden einander wie ein Ei dem anderen; ein Umstand, der in der Erzählung im romantischen Doppelgänger-Motiv gipfelt und in ausufernden Verwechslungen resultiert, die weitreichender sind als ursprünglich geplant.

Zu diesem Zweck sei die Gestalt der Titelfigur Isabella knapp skizziert: Die Tochter des Herzogs von Ägypten, der in Gent hinrichtet wurde, wird als Waisenkind vorgestellt. Besonders hervorgehoben ist von Beginn an ihre Schönheit und Lieblichkeit; durchgehend fällt „die wunderbare Schönheit der Bella“ (IÄ 84) auf, „die schöne Unbekannte“ (IÄ 59) gewinnt im Laufe der Handlung noch an Liebreiz. Erzherzog Karl verfällt „der schönen Bella“ (IÄ 49f.) und bewundert „Bellas täglich herrlicher sich entfaltende Schönheit“ (IÄ 53), „ein schöneres Antlitz habe [er] nie gesehen“ (IÄ 15), ja „Bellas Schönheit übertraf nach seiner Beschreibung die Helena“ (IÄ 52). Die Verehrte ist jedoch alles

¹⁶⁶ Heinrich Heine: *Die romantische Schule*. Kapitel 5, Drittes Buch, II. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/367/5> (zuletzt eingesehen am 27.7.2014).

andere als eitel, „wußte nichts von ihren Schönheiten“ (IÄ 19). Ihre Haut ist blass, die Augen dunkel, Erkennungsmerkmal sind die schwarzen Locken. In der Eingangsszene wird man mit ihrem „lieben, vollen, dunkelgelockten Kopf mit den glänzenden, schwarzen Augen“ (IÄ 3) bekannt gemacht. Ihre Figur ist vom Mond beleuchtet, auch später erscheint sie dem Prinzen im Licht des Nachtgestirns. Er erblickt ihre „runden, blendenden Ärme“ (IÄ 14) wie die „schimmernden Füße“ (IÄ 14) und hält sie für „das liebe Gespenst“ (IÄ 15). Sie ist „das bleiche, schöne Kind wie ein Gespenst“ (IÄ 7) und wird auf ihre markanten Eigenschaften heruntergebrochen: In ihr erkennt man „das bleiche Mädchen, die schwarzen Locken“ (IÄ 8). Hauptbezugspunkt ihres Aussehens ist eben jener „liebliche Kopf der Bella“ (IÄ 16) mit ihren „großen Augen“ (IÄ 96) und den „unzähligen Locken“ (IÄ 14). Niemand hat „so langes Haar wie Bella“ (IÄ 19), regelmäßig findet sich ein Verweis auf „die natürlichen Locken ihrer Haare“ (IÄ 48) oder „die dunklen Locken“ (IÄ 94). Während die wahre Bella einen Großteil ihrer Haarpracht abschneiden muss, um den Alraun zu beleben, sind es genau diese Locken, die bei der falschen Bella das verräterische Mal verdecken und eine frühzeitige Entlarvung verhindern.

„[D]ie herrliche Bella“ (IÄ 90) ist außerdem „noch schuldlos, jung“ (IÄ 92), „eine so junge, blühende Schönheit“ (IÄ 85), gar „wie die zarte Morgenröte“ (IÄ 98). Trotz der unterschwelligeren sexuellen Komponente, die sie im Laufe der Entwicklung gewinnt, bleibt „die gutmütige Bella“ (IÄ 120), einem „schlafenden Engel“ (IÄ 95) gleich, bis zum Ende „reines Bild des jugendlichen Lebens“ (IÄ 135). Die adelige Abstammung findet nicht bloß in ihrer anmutigen Erscheinung Niederschlag, sondern auch in einem edlen Charakter: „[S]ie war auch liebenswürdig wie eine Prinzeß und war von je wie eine Prinzeß verehrt worden“ (IÄ 12).

Die „zweite Bella“ (IÄ 93) wird ganz nach dem Ideal der ersten angefertigt und gilt von Beginn an als „Bild der schönen Bella“ (IÄ 73, 74, 128). Während Original und Kopie äußerlich sehr attraktiv, jedoch kaum voneinander zu unterscheiden sind, divergieren ihre Persönlichkeitsmerkmale stark. Edel und graziös ist die eine, keineswegs jedoch die andere Bella, welche die Eigenschaften ihres Schöpfers verkörpert. Ihre Erinnerungen und Erfahrungen, nicht aber ihr Wille stimmen mit jenen des Vorbilds überein: Bella wollte „aber nichts Eignes“ (IÄ 76). Von Beginn an sind ihre Handlungsmotive im negativen Spektrum

festgelegt. Ihre Verhaltensweisen sprechen für sich: Die künstliche Bella ist hauptsächlich von schlechten Charaktereigenschaften gekennzeichnet. Vieles kann sie „nicht leiden“ (IÄ 90) und meist enthält sie sich eines verbalen Ausdrucks: Sie „schwieg still, sie hatte keinen Willen und keine Redensart auf diesen Fall“ (IÄ 78). Sie ist lethargisch, gebärdet sich „[g]leichgültig gegen alle Welt“ (IÄ 102), ist „gleichgültig, als wäre sie ihrer Sache zu gewiß, um sich in ihrer eignen Person zu irren“ (IÄ 89). Dass sie sich freundlich stellen muss, um ihr Vorbild zu verdrängen, wird narrativ nur angedeutet. Auf Persönlichkeitsebene ist die künstlich erzeugte Bella das Gegenteil des Originals, sie ist phlegmatisch, hochmütig und ablehnend. Wenn sie sich äußert, spricht sie nicht, sondern ruft oder schreit. Häufig ist eine Drohung aus ihrem Mund zu vernehmen. Aus „Furcht, die Fremde könnte sie verdrängen“ (IÄ 90) kündigt sie an, sie würde der Bella „das falsche, lügenhafte Antlitz mit den Nägeln zerreißen“ (IÄ 90). Auch das Wurzelmännlein bleibt nicht verschont, sie „wendete sich drohend gegen ihn“ (IÄ 90), indem sie auch ihm verspricht, ihm körperliches Leid anzutun. Sie wettet:

[D]aß du [...] ihr nicht schon längst das Genick gebrochen, das beweist mir deine Schlechtigkeit, [...] und ich will euch dafür die Köpfe zusammenstoßen, daß euch das Küssen auf ewig vergehen soll. (IÄ 90)

Später gesteht Cornelius, dass es nicht bei der Androhung physischer Misshandlung geblieben ist: „[U]nd wenn ich nicht ruhig sein wollte, schlug sie mir mit den heißen Knochen, item mit dem Suppenlöffel ins Gesicht“ (IÄ 121). Raues Gebaren wie dieses charakterisiert die nachgebildete Frau. Wem sie nicht gut gesinnt ist, wird terrorisiert: In ihrem Benehmen wird die rohe Doppelgängerin konsistent als hinterlistige, gefühllose und grobe Person geschildert.

Sprachlich gefasst wird die künstlich Geschaffene eindeutig wertend mit „die zweite Bella“ (IÄ 93), die „falsche[n] Bella“ (IÄ 101), „falsche[n], nachgebildete[n] Figur“ (IÄ 100) und „unselige Betrügerin“ (IÄ 101). Für die Lesenden ist ihre Rolle transparent; sie ist die „leblose[n] Puppe“ (IÄ 93). Andernfalls könnte man sie für die wahre halten, denn sie spricht „ganz in der Gesinnung der echten Bella“ (IÄ 77). Die Gedanken werden ihr im Produktionsprozess durch einen Spiegel übertragen und sind „eine auswendig gelernte Form“ (IÄ 90). Die handelnden Figuren akzeptieren sie als Original, denn sie „antwortete [...] so natürlich, daß er [Karl] keinen Argwohn schöpfte, sie

selbst möchte diese Puppe sein“ (IÄ 94). Bereits an dieser Stelle kündigt sich die Verwechslung an; die künstliche Frau wird in Aussehen, Erinnerung und Erfahrung als Duplikat der ersten Bella gefertigt, selbst ihr Wesen weiß sie täuschend echt zu verstellen.

3.1.2. Entstehung und Dekonstruktion: *Zauberwort*

Ähnlich einem Rezept erfolgen zur Herstellung der Kopie Anweisungen eines Gelehrten. Um ein Schema von Bellas Gestalt zu gewinnen, lockt man sie unter einem Vorwand in den Guckkasten: Es wird verlangt, „sie nur einmal in seinen Kunstspiegel einsehen zu lassen, so bleibe ihr Bild darin festgemalt“ (IÄ 74). Vorzustellen ist wohl ein magischer Spiegel, der eine Art visuellen Abdruck behält, nach dessen Form die künstliche Frau gebildet wird. Anschließend wird das „Ebenbild“ (IÄ 75) bearbeitet. Den Vorgang vollendet der Schöpfer vor den Augen seines Auftragsgebers derart: „[E]r hauchte die Bildsäule an, schrieb das Wort auf ihre Stirn, das sich unter den Haarlocken versteckte, und eine zweite Bella stand vor beiden“ (IÄ 76).

Lebensspendende Funktion übernimmt ein schriftsprachliches Element. *Im Anfang war das Wort!* – Das mächtige Vokabel wird in seiner „weltschöpferische[n] Potenz“¹⁶⁷ ans Lehmhaupt geschrieben und wirkt als Zauberwort bzw. *verbum dei* mit der Implikation, dass „die schöpferische Kraft der Buchstaben zugleich auch die zerstörende“¹⁶⁸ ist. In der Erzeugung akzentuiert Arnim neben der sprachlichen Ebene die Dimension des Visuellen, wie an dem Gebrauch des Guckkastens und Spiegels deutlich wird. Dort, wo die Betrachter nur durch eine Glasscheibe von einer Nachbildung der „Welt im Kleinen, [...] in bunten Bildern“ (IÄ 74) getrennt sind, wird Bella selbst zum Anschauungsobjekt und dadurch nichtsahnend Bild für ein Abbild.

Ein langes Leben ist der zweiten Bella nicht vergönnt. Nachdem sie eine Zeitlang Unfrieden und Verwirrung gestiftet hat, wird ihr das Sein wieder abgesprochen. Die Zerstörung folgt auf die Gegenüberstellung der beiden Frauen;

¹⁶⁷ Beate Rosenfeld: *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Breslau 1934 (Sprache und Kultur der germanisch-romanischen Völker, B. Germanistische Reihe, Band V), S. 8.

¹⁶⁸ Klaus Völker: Nachwort. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. Herausgegeben von Klaus Völker. München 1971, S. 431.

die eine sticht mit einer Haarnadel nach der anderen. Endlich wird dem Erzherzog der Schwindel bewusst, er setzt der künstlichen Frau ein abruptes Ende: Er

[...] löschte die erste Silbe rasch aus, und im Augenblicke stürzte sie in Erde zusammen. Der Mantel lag über der formlosen Masse [...]. (IÄ 109)

Mit der Deaktivierung durch Umkehrung des Zauberworts kehrt die unechte Bella zu dem gestaltlosen Klumpen Erde zurück, aus dem sie entstanden ist. Nachdem er zur Beendigung des bösen Zaubers „das Wort des Todes“ (IÄ 94) ausgelöscht und sich dabei die Hände schmutzig gemacht hat, bedarf der Prinz einer Reinigung. Er wäscht sich am nahen Brunnen, „um jede Spur dieser falschen Berührung mit der Erde zu tilgen“ (IÄ 109). Das kathartische Ritual befreit die Betrogenen nur kurzfristig von der Erinnerung an das Geschehene.

Lehm und das „wunderkräftige Schemhamphoras“ (IÄ 73) charakterisieren das künstliche Wesen als Golem, wobei Arnim weniger religionsphilosophische Überlegungen leiten als der Reiz, das Legenden-Trio durch eine künstliche Frauenfigur zu vervollständigen. Für die Handlung sind die Elemente der Ähnlichkeit und Verwechslung weit mehr von Belang; relevant für die Analyse der künstlichen Weiblichkeit ist in erster Linie, dass hier ausdrücklich eine Ersatzfrau am Werk ist.

3.2. Der Doppelgänger

Bereits durch die Benennungen der Frauen werden Assoziationen zum Motiv des Doppelgängers geweckt, wenig subtil heißen sie *erste* und *zweite* bzw. *echte* und *falsche* Bella. Die Dichotomie wird durch äußerliche Gleichheit noch verstärkt. Das andere, das zweite Ich entspricht den Kriterien.

Wie in Hesiods mythologischer Erzählung des Amphitryon gibt sich eine durch übernatürliche Methoden verwandelte, fremde Person erfolgreich für die echte aus, Göttervater Zeus initiiert die Rolle des kopierten Menschen. Durch den Hang zur Verwechslung stellt dieses Fach meist Figuren der Komik, das Moment der „irrationalen Macht“ kommt erst im Kontext der germanischen Sagen hinzu; in der deutschen Romantik wird das Thema zum literarischen Gegenstand.¹⁶⁹ Das menschliche Subjekt ist an einen Wendepunkt gelangt, seine Identität nicht länger ein stabiles Gerüst. Spaltung und Loslösung von Ich-Teilen werden nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich. Die Unkontrollierbarkeit, mit der dem

¹⁶⁹ Wilhelmine Krauss: *Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus*. Berlin 1930 (Germanische Studien 99), S. 6.

Menschen etwas von sich selbst abhandenkommt, gibt dem Motiv eine unheimliche Färbung. Das eigentliche Schauerelement ist die Verwechslung; der Teil wird für das Ganze gehalten, die Kopie mit dem Original vertauscht, dem „Unechten“ der Vorzug gegeben – der echte Mensch kann sich nicht mehr behaupten. Der Doppelgänger ist in dieser Hinsicht ein hergestelltes Wesen: wenn nicht durch die Hand des Menschen, so durch seine Psyche. Man mag einräumen, dass eine solche Figur einen natürlichen Ursprung haben kann, trotzdem ist sie ein nachträgliches Wesen, das es ohne den Menschen, dem es entspringt, nicht gebe. Ein *Manufakt* ist der Doppelgänger bei Arnim: Das Double wird willkürlich erzeugt, entsteht durch formende Hände. Im Wesentlichen entspricht die zweite Bella also dem klassischen Doppelgänger-Typus: Sie ist „die Verkörperung eines Teils des eigenen Selbst in einem Anderen“¹⁷⁰.

3.2.1. Material und Wirkung: *Werkdetails*

Eine Materialfrage: *Tonkunst*

Das Imitat *Bella* ist aus Lehm geformt, in der Erzählung werden die Rohstoffe Ton und Erde synonym dazu gebraucht. Hin und wieder wird das oberdeutsche Wort für Lehm – *Leimen* – für die Beschreibung verwendet. Indem sie nicht mehr als *res cogitans* ist, also auf die Materialität beschränkt bleibt, ist ihr Ausgangselement die Erde, wobei der Bezug zur Genesis deutlich und der Staub, aus dem alles entsteht, zur Ressource der Schöpfung wird. Während des Herstellungsprozesses bleibt die Schilderung wenig plastisch. Das Arbeitsmaterial bleibt unbenannt – schon ist die künstliche Dame „die Bildsäule“ (IÄ 76). Später ist sie „eine Schöne aus Tonerde“ (IÄ 78) und eine „Lehmpuppe“ (IÄ 90), am Ende nur noch „Erde“ (IÄ 109, 122) und „eine Masse ordinären Leimen“ (IÄ 114, 118). „[S]tatt des Götterbilds“ (IÄ 98) ist sie eine „nachgebildete[n] Figur“ (IÄ 100), bleibt „eine irdische Gestalt“ (IÄ 98). Wieder wird der Gegensatz zur beseelten *Bella* evident, die andere ist eine auf ihre Körperlichkeit verkürzte Figur. Rückblickend sei der „Erdenkloße“ (IÄ 119), der „Ton“ (IÄ 119), stets eine „Lehmfigur“ (IÄ 119) gewesen. Der Schöpfer berichtet, dass nicht etwa Lehm optimaler Qualität verwendet wird, sondern das zur Verfügung stehende Material:

¹⁷⁰ Christof Forderer: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart und Weimar 1999 (M-und-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 14.

[D]a wir aber ausgetrieben aus dem Paradies, so werden unsre Menschen um so viel schlechter, als dieses Landes Leimen sich zum Leimen des Paradieses verhält! (IÄ 75)

Womöglich ist die Bösartigkeit der künstlichen Bella auf den mangelhaften Werkstoff zurückzuführen; mit Rohstoffen aus dem Garten Eden ließen sich bessere Gestalten formen.

Anhand des Vergleichs muss gefragt werden, was die eine zum Menschen und die andere zur künstlichen Intelligenz macht. Der *Menschenstoff* besteht in diesem Fall nicht in der Sprachfähigkeit; Arnim muss die falsche Bella glaubwürdig kommunizieren lassen, damit die Doppelgänger-Idee aufgeht. Die Eigenschaft, die dem Menschen vorbehalten bleibt, verrät der Autor in der Formulierung, die Frau aus Lehm wollte selbst „nichts Eignes“ (IÄ 76). Sie führt lediglich die Absichten ihrer Schöpfer aus und nimmt damit die Rolle der Dienerin ein. Es wird so die Abhängigkeit des Geschöpfes von seinem Meister dargestellt, das Verhältnis von Herr und Knecht erneut aufgegriffen. Der eigene, freie Wille wird hier zum angeborenen Charakteristikum des natürlichen Menschen erhoben.

Bleibt noch die Frage zu klären, ob der Existenzstatus der zweiten Bella als tot oder lebendig einzustufen ist. Dazu lohnt es sich, die Worte heranzuziehen, die sie selbst an die echte Bella richtet: „Muß ich dich wiedersehen, du Vorgeschaffene Gottes, muß ich an dir schaudern, daß ich nicht lebe?“ (IÄ 108) Die Konfrontation bringt Licht in die Selbstkonzeption der künstlichen Frau, die sich selbst als Fälschung und Pendant begreift. Die menschliche Bella bezeichnet sie als *vorgeschaffen* – ein Adjektiv, das als Antonym zu *nachgebildet* gelesen werden muss und eindeutige Wertung erfährt. Die andere ist nach eigener Aussage etwas Zweitklassiges, eben kein gottgeschaffenes, lebendiges Wesen, sondern ein Leben imitierender Körper. Obwohl sie sich als die körperlich Stärkere herausstellt, ist sie sich ihrer eigenen Unzulänglichkeit bewusst und erfüllt somit den Anspruch, das Unfertige und Mangelhafte zu repräsentieren. Die Doppelgängerin wendet sich gegen ihr Vorbild; den direkten Vergleich hält sie nicht aus¹⁷¹. Sie ist der echten Bella unterlegen und bezahlt die Gegenüberstellung mit ihrem Leben.

¹⁷¹ Vgl. Völker: Nachwort, S. 443.

Werkmeister und Wirkung: *Wer anderen eine Lehmgrube gräbt*

Wie Bella wirkt und waltet, zeigt sich in den Reaktionen der Handelnden. In regelmäßigen Abständen erfährt man im Handlungsablauf, was aus jener wurde, die man „habe nachbilden lassen, um ihren Mann zu täuschen.“ (IÄ 94). Immer wieder kommt die Erzählinstanz auf die Frau aus Lehm zurück und beschreibt die Konsequenzen, die ihre Existenz nach sich zieht. Obenstehendes Zitat definiert die Intention ihrer Herstellung, in Arnims Erzählung ist es Cenrio, der Freund des Erzherzogs, dem die Idee zuzuschreiben ist. Damit reagiert er auf das Dilemma des Prinzen, den „seine rasende Eifersucht“ (IÄ 73) hinsichtlich der Heirat seiner Angebeteten mit dem Wurzelmann plagt. Cenrios „trefflicher Einfall“ (IÄ 73) konkretisiert sich im Besuch eines alten Bekannten, „der ihm schon früher durch seine Kunst [...] manche Ergötzlichkeit verschafft hatte“ (IÄ 73). Der Erzherzog verlangt ein „Bild der schönen Bella“ (IÄ 73). Auf die Frage, wie die Lehmfigur belebt werden könnte, antwortet der Sachverständige:

[D]er Mensch, der ein Ebenbild Gottes ist, kann etwas Ähnliches hervorbringen, wenn er nur die rechten Worte weiß, die Gott dabei gebraucht hat. (IÄ 75)

Betont wird die Bedeutung des göttlichen Wortes, das Leben entstehen lässt. Die Argumentationslogik ist dabei unbestechlich: *Gott schuf den Menschen. Der Mensch ist Ebenbild Gottes. Also kann der Mensch ebenfalls Menschen schaffen.* Dazu muss er sich nur das Zauberwort merken; der Schöpfungsvorgang bleibt in seiner Komplexität überschaubar.

Cenrio und der Gelehrte sind entzückt vom Resultat, „ehe sie dieselbe an den Arm des Kleinen hingen“ (IÄ 76). Während die richtige Bella zuvor die Szene verlassen hat, wird dem Wurzelmännlein nun das Pendant zugeschoben. Dies geschieht unbemerkt: „Braka war des Austausches der beiden Gestalten so wenig inne geworden, wie der Kleine“ (IÄ 76). Die Notwendigkeit einer Bella in doppelter Ausführung erfüllt den Zweck, den Alraunenmann Cornelius mit dem Imitat auszutricksen, dem Erzherzog bleibt das Original vorbehalten.

Die geplante Täuschung geht auf. Die Neigung zur List ist auch in der gefälschten Frau angelegt; von ihr weiß man, dass sie Menschen „übrigens so wunderbar täuschen konnte, wie jenes alte Bild von Früchten alle Vögel, daß sie an die Leinwand flogen und davon zu naschen suchten.“ (IÄ 76) Mit diesem Vergleich spielt Arnim auf die Legende des Malerwettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasius an, die sich in der Naturtreue ihrer Gemälde übertreffen wollten.

Während Zeuxis so echt anmutende Trauben malte, dass Vögel davon zu naschen versuchten, brachte Parrhasius einen Vorhang zu Papier, den sein Gegner zur Seite schieben wollte, um an das Bild dahinter zu gelangen. Somit gewann Parrhasius das Duell, denn er hatte nicht nur Tiere, sondern einen vernünftigen Menschen genarrt.

In Arnims Novelle erfüllt das Gleichnis das Ziel, die Realitätsnähe der Kopie zu betonen; sie wird derart naturgemäß gestaltet, dass man sie für echt hält. Auf den zweiten Blick bedeutet der Vergleich aber auch, dass der Schöpfer die Rolle des Zeuxis, nicht die des Parrhasius einnimmt, der nicht Menschen, sondern nur Tiere täuscht. Durchaus kann dieser Umstand als Kritik an der Urteilskraft der leichtgläubigen Beteiligten gelesen werden. Ein Exempel hierfür statuiert der stolze Erzherzog Karl, dem es nur so vorkommt, „als sei es ein anderes Wesen gewesen, die bei ihm geschlummert“ (IÄ 94). Er hegt nicht den geringsten Verdacht, „insbesondere da er die täuschende Kunst der Sinne für unfähig achtete, sein scharfes Auge zu täuschen“ (IÄ 94).

Es kommt ihm vor, als habe er „statt des Götterbilds [...] eine irdische Gestalt umarmt, die mich mit niedriger Glut an sich zieht“ (IÄ 98). Diese Beobachtung lässt die Vermutung zu, die Vorteile der zweiten Bella lägen in ihrer Körperlichkeit. Sie kann als primitives und hohles, aber schönes Gehäuse betrachtet werden. Erzherzog Karl verfällt allzu leicht der sinnlichen Anziehung und frönt der niederen Lust, die ihm jene unfertige Frau nur schenken kann. Sie übt einen erotischen Reiz auf ihn aus; Karl empfindet „eine unwiderstehliche Begierde [...]. Es war ein Drang anderer Art, als er geahndet, aber er konnte ihn doch nicht abstreiten“ (IÄ 100). Beim Bewacher des Prinzen löst der Anblick der „liebe[n], junge[n] Herrschaft“ (IÄ 100), die sich im Lauf der Handlung ausdrücklich körperlich zu einer Frau entwickelt, ebenfalls Erregung aus: „Venus war jetzt Fleisch geworden“ (IÄ 95). Die Männer sind von der sexuellen Lust hingerissen und durchschauen das falsche Spiel mit Verzögerung: Cornelius „ahndete nicht, daß er die herrliche Bella für eine Lehm-puppe verworfen“ (IÄ 90).

Etappenweise erfahren die beteiligten Personen, was die Lesenden schon von Anfang an wissen, nämlich dass „diese echte Bella“ (IÄ 117), „[d]ie arme Bella“ (IÄ 103), die das eigentliche Betrugsoffer ist, „von einer falschen, nachgebildeten Figur verdrängt sei“ (IÄ 100). Der überraschten Formulierung hinsichtlich der doppelten Erscheinung setzt Arnim christliche Namen voran:

„Jesus Maria, da ist noch eine Bella!“ (IÄ 89), macht eine Magd ihrer Verwunderung Luft und als es der Erzherzog später versteht, ruft er überrascht: „Heiliger Gott, es sind ihrer zwei!“ Daher rührt es wohl, dass sich die Beteiligten nicht einig sind, welche Bella nun die wahre oder die liebere sei: „Die Magd und Braka kamen zuerst darauf, unsere Bella möchte doch wohl die echte sein, aber Cornelius widersprach heftig“ (IÄ 90), er präferiert das geschmückte Substitut.

Wieder wird das Ausmaß hervorgehoben, in welchem die männlichen Figuren sich von oberflächlichen Qualitäten leiten und täuschen lassen. Prinz Karl vernichtet die Frau aus Lehm erst bei der direkten Gegenüberstellung, da diese sich durch ihr aggressives Verhalten verrät. Entgegen dem Glück von Bella und Karl ist das Wurzelmännlein tief verzweifelt über den Verlust „[s]einer vorigen Frau“ (IÄ 121). Für die Analyse ist ein Blick auf seine Bewältigungsstrategie durchaus wertvoll:

[A]ls er aber den Mantel der Geliebten und darin eine Masse ordinären Leimen fand, da wußte er nicht, warum, aber diese Erde gewann er so lieb, als sei es die Verlorne; er sammelte sie sorgfältig, trug sie in sein Zimmer, küßte sie unzähligemal und suchte sie wieder in eine Gestalt zu formen, die der Verlornen ähnlich wäre. (IÄ 114)

Da die zweite Bella zu trockener Erde, zu „eine[r] Masse Leimen“ (IÄ 118) zerfallen ist, legt Cornelius es darauf an, sie zurück in die alte Gestalt zu kneten. Lange noch trägt er die „Lehmfigur“ (IÄ 119) mit sich herum und bastelt daran. Allzu sehr ist er vom Wunsch getrieben, seine ehemalige Braut wieder erstehen zu lassen. Dies will dem Alraun nicht recht gelingen: „[W]er hätte aber in der langen Gurke, welche die Mitte des breiten Erdenkloßes bezeichnete, die feine, zierlich geschwungene Nase der schönen Bella erkannt?“ (IÄ 119) In Cornelius' Bestreben, sich seine Bella zu erhalten, reicht der unförmige Lehmklumpen aus:

Seiner Art Liebe genügte aber vorläufig dieses Bild; es war zum Erstaunen, wie zärtlich er den von seinen Tränen angefeuchteten Ton berührte. Der arme Prometheus! (IÄ 119)

Ausdrücklich wird Cornelius in seinen Bemühungen, eine Frau zu formen, zum „Götterrebell und Menschenschöpfer“¹⁷² Prometheus ernannt, in seinem Kontext jedoch satirisch verfremdet. Gegen die Lebendigkeit der richtigen Bella entwickelt er dabei einen Neid, dass man befürchtet, „er möchte ihr das Feuer ihrer Augen ausstechen, um es seinem Erdenkloße einzupfropfen“ (IÄ 119).

¹⁷² Völker: Nachwort, S. 496.

Bella und Prinz Karl indessen „hatten längst erraten, daß dies der irdische Rest“ (IÄ 120) der Zerfallenen sei, „ihnen graute davor“ (DM 120). Dessen ungeachtet prägt die künstliche Frau noch lange nach ihrer kurzen Lebensspanne die Gemüter; mit der Zerstörung ist nicht ihr Einfluss gemildert. Das Verhältnis zwischen Bella und dem Prinzen wird ausdrücklich durch „die Erinnerung [...], wie sie in Erde zerfallen“ (IÄ 122) gestört. Der Erzherzog kommt von der Frau aus Lehm nicht los, auch Bella sieht die Konsequenzen ihres Wirkens allgegenwärtig: Die Zuneigung zum Prinzen habe sich verändert, „seit er eine andre wie sie geliebt“ (IÄ 125). Ein glücklicherer Ausgang ist Cornelius beschienen, er „fühlte sich wieder zu dem Leimen [...] zurückgetrieben“ (IÄ 122) und hat Erfolg mit seinem Nachbau, „indem er mit rastloser Tätigkeit an der Beendigung des Bildes der schönen Bella arbeitete“ (IÄ 128). Wenngleich das verzweifelte Verhalten des Alrauns Erbarmen erweckt, so weist doch niemand geringerer als Arnim selbst in einer Fußnote darauf hin, dass die antiken Werke keineswegs wertvoller seien als „der arme Kleine in seiner halbgebildeten Masse; denn was sie ist, das wurde sie durch ihn“ (IÄ 120). Er wendet sich an jene, die sich „wohl hoch über die Arbeit des Alrauns erhaben“ (IÄ 120) dünken. Sich über einen derartigen Versuch lustig zu machen zieme sich nicht, solange man nicht selbst einen solchen unternommen hätte. „Auf“, appelliert Arnim in einer Fußnote, „so schafft etwas Eigenes [...] aber eure Hände sind stets arm an Werken und euer Mund voll von Worten“ (IÄ 120). Der kritische Kommentar des Autors ist wohl an jene gerichtet, die Cornelius Begehren als komische Szene auffassen, stattdessen aber die schöpferische Kraft der Tat über das Wort stellen sollten.

Besonders lange kann sich der Alraun an seiner Lehmfigur nicht erfreuen, denn der Erzherzog bekommt „das ähnliche Bild“ (IÄ 128) zu Gesicht. Auch in ihm entbrennt das Verlangen und er „trug es, ohne der Bitten und Drohungen des Kleinen zu achten, auf sein Zimmer. Während er es da mit Blumen bekränzte“ (IÄ 128). Das Personalpronomen bezieht sich auf das Bild, spricht der Lehmform aber jede feminine Deutung ab. Die Handlungen der zwei Herren sind eindeutig: Sie hängen der geistlosen Lehmhülle nach, die nur noch *es* ist, die echte Bella aber lassen sie ziehen; der Prinz stößt „sie im Schlaf von sich“ (IÄ 125).

3.2.2. Arnim und das Doppelgänger-Motiv

Die vom unnatürlichen Zwilling personifizierte Komponente ist die Sexualität; die Frau aus Lehm ist das irdische Imitat der seelenvollen, vergeistigten Bella. Im 19. Jahrhundert gehört die menschliche Triebnatur zur untergeordneten Seite des Selbst, manifestiert sich „in der Gestalt eines unheimlichen Anderen“.¹⁷³ Die Differenz zwischen höherer und niederer Liebe greift Arnim auch in seiner Novelle *Melück Maria Blainville* auf, die als Zwillingsschwester der Erzählung gilt. Dort treibt keine Lehmfrau ihr Unwesen, aber ein weiterer Doppelgänger: Eine künstliche Figur in Form einer Gliederpuppe wird zum Leben erweckt. Diese ist zwar einem Mann nachempfunden, mit ihren „kalten Armen, wie ein Totengerippe“¹⁷⁴ ist sie aber ebenso leblos wie die „Lehmpuppe“ (IÄ 90). Beide sind an ihre Lebensspender gebunden und gleichen einflussreichen Marionetten, deren Fäden andere ziehen.

Arnim variiert das Motiv des Doppelgängers; in seiner Geschichte ist das nachempfundene Wesen weiblich und wird mit der Figur des Golems kombiniert. Die sonst typische „subjektive Note“¹⁷⁵ fehlt der Darstellung, die künstliche Bella ist zweifellos real; sie interagiert mit allen handelnden Personen. Zudem ist die Spaltung eine von außen herbeigeführte, auf den ersten Blick fehlt der nötige innere Auslöser. Und doch befindet sich Bellas Identität in einer Krise: Just in dem Moment, da sie sich im Zwiespalt von Pflicht und Neigung (Cornelius und Karl) befindet, wird ihre Doppelung herbeigeführt. Die Begegnung mit sich selbst inszeniert Arnim motivgerecht, er erfüllt das Kriterium der hierarchischen Ordnung, „in dem Sinne, daß die übernatürliche Fassung die natürliche ganz in ihren Bann zieht“¹⁷⁶. Anspielungen auf das Verwechslungsmoment des Natürlichen und Künstlichen gibt es häufiger, Arnim versteckt einen Verweis in seinen Ausführungen zu Cornelius' Bemühungen, seinen Lehm zu formen. Der Alraun wird charakterisiert als jemand, welcher

den Besitz dieses selbstgeschaffnen Weibes jedem von Gott geschaffenen vorzog, das sich unmöglich den wunderlichen Gedanken eines solchen am Sonntage Quasimodogeniti gebornen fügen konnte. (IÄ 122f.)

¹⁷³ Forderer: *Ich-Eklipsen*, S. 80.

¹⁷⁴ Achim von Arnim: *Melück Maria Blainville, die Hausprophetin aus Arabien. Eine Anekdote*. In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S. 37.

¹⁷⁵ Krauss: *Das Doppelgängermotiv*, S. 6.

¹⁷⁶ Ebda, S. 7.

Die am Sonntag Quasimodogeniti Geborenen sind nach Arnim die künstlichen, menschenähnlichen Wesen, was der Herausgeber Werner Vordtriede als „[k]ühnes Gedankenspiel“¹⁷⁷ bezeichnet, denn erwähnter Sonntag, der dritte nach Ostern, sei jener, der sich eigentlich auf die „jetzt gebornen Kindlein“ beziehe. Ein Gottgeschaffener, so meint Arnim hier, könne sich nie dem Geist eines künstlich Entstandenen unterordnen. Die Selbstgeschaffenen in seiner Erzählung müssen den Menschen gehorchen, weil ihr Dasein von ihnen abhängig ist. Der Austausch von natürlichen und künstlichen Kindern ist kaum zufällig, die Möglichkeit des Rollentausches von Mensch und Maschine berührt den aktuellen, dystopischen Gedanken einer Umkehrung des Herr-und-Knecht-Verhältnisses.

Den Aussagen der handelnden Personen ist zu entnehmen, dass sich der Wert der künstlichen Geschöpfe an deren Nützlichkeit bemisst. Der Nutzen der Doppelgänger-Bella liegt in ihrer Funktion als Trugbild, der des „Wurzelburzius“ (IÄ 71) in seinem Talent, versteckte Schätze zu lokalisieren. Indiskret gesteht man: „[V]on ihm kommt unser Reichtum“ (IÄ 81). Was „das kleine, nützliche Wesen“ (IÄ 118) äußert, enthält Implikationen zum Verhältnis zwischen Schöpfer und Geschöpf. Cornelius formuliert bezüglich des Schöpfungsakts mehr als einen Vorwurf. „Warum hast du mich zum Menschenleben aus dem sichern Schoße meiner Vorwelt durch höllische Künste herausgerissen?“ (IÄ 77), lautet die Beschwerde. Auch informiert er mit drohendem Unterton: „Du kannst mich nicht zerstören, wie du mich leichtsinnig spielend geschaffen hast“ (IÄ 77). Bella reflektiert ihre Tat ähnlich, sie habe „ihn aus einer unförmlichen Wurzel zu einem kleinen Menschen emporgetrieben“ (IÄ 117), ihn „aus dem ruhigen Schoß der Erde gerufen“ (IÄ 120). Die Wortwahl montiert Natürlichkeit und menschliche Zivilisation als Gegensätze; zum einen wird die Unnatürlichkeit angesprochen, mit der Cornelius seine neue Existenz betrachtet: Er sieht sich aus seiner Heimat *herausgerissen* und in ein Leben *gerufen*, für welches er sich nicht entschieden hat. Demonstriert wird die Unfreiwilligkeit des Belebt-Werdens, welche die Anklage der Unüberlegtheit des schöpferischen Handelns noch verstärkt.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Werner Vordtriede: Fußnote 31, S. 123.

¹⁷⁸ Den Vorwurf, leichtfertig mit dem Leben zu spielen, muss sich auch Viktor Frankenstein von seinem Geschöpf gefallen lassen; das Monster klagt: „Cursed, cursed creator! Why did I live? Why, in that instant, did I not extinguish the spark of existence which you had so wantonly bestowed?“ (Shelley: *Frankenstein*, S. 135)

Das schöne Marmorbild war ja lebend geworden
und von seinem Steine in den Frühling hinunter
gestiegen.

(Das Marmorbild)

4. Joseph von Eichendorffs *Venus*

In der 1819 in Fouqués Frauen-Taschenbuch veröffentlichten Novelle *Das Marmorbild* erzählt Eichendorff die Geschichte des jungen Poeten Florio, der die Statue der Göttin Venus bewundert; tags darauf scheint sie ihm als Frau aus Fleisch und Blut gegenüberzustehen. Rolle und Funktion des marmornen Geschöpfs, das zwischen personifizierter Schönheit und teuflischer Verführerin angesiedelt ist, werden auf den folgenden Seiten behandelt.

4.1. Kodierungen des Weiblichen

4.1.1. Name und Aussehen: *Die Göttin Venus*

Für die Lesenden besteht kein Zweifel, dass die Statue am Weiher die römisch-antike Göttin Venus darstellt; der Erzähler bezeichnet sie beim ersten Anblick bereits als „marmornes Venusbild“ (DM 21). Aktiviert wird ihr Name zuvor schon, Fortunato erwähnt die „Frau Venus“ (DM 15) in seinem Lied¹⁷⁹. Im Folgenden wird noch einige Male mit „Venusbild“ auf sie verwiesen, jedoch findet kein einziges Mal „Venus“ selbst Gebrauch. Die titelgebende Formulierung „Marmorbild“ (DM , 29, 37, 39, 49) hält sich mit dem „Venusbild“ (DM 21, 22, 23, 26, 46) die Waage. In ihrer lebendigen Form ist sie überwiegend *die Dame*.

Sie erscheint in zwei Aggregatzuständen, die ihr Aussehen bestimmen: Bei der ersten Begegnung ist sie noch eine Statue, die während Florios Betrachtung zum Leben erwacht. Ihre Schönheit wird zwar festgehalten, kommt aber ohne Details aus. Als Florio die Venus zum zweiten Mal trifft, hat sie sich in eine lebendige Frau verwandelt. Ihm offenbart sich eine „hohe schlanke Dame von wundersamer Schönheit“ (DM 26); sie hat „langes goldenes Haar“ (DM 26), das

¹⁷⁹ Zweimal taucht die *Frau Venus* neben anderen römischen Göttern wie Bacchus, Diana und Neptunus in Fortunatos Liedern auf; einmal vor ihrer Belebung und einmal danach. Im ersten heißt es: „Frau Venus, du Frohe,/ So klingend und weich;/ In Morgenrots Lohe/ Erblick ich dein Reich“ (DM 15), während die Strophe des zweiten lautet: „Frau Venus hört das Locken,/ Der Vögel heitern Chor/ Und richtet froh erschrocken/ Aus Blumen sich empor“ (DM 50). Beide Nennungen sind als Hinweise auf die Identität der Dame zu werten und werden rückblickend zu warnenden Worten.

ihr „in reichen Locken über die fast bloßen, blendend-weißen Achseln bis in den Rücken hinab“ (DM 26) fällt. Gekleidet ist sie in „ein himmelblaues Gewand“ (DM 26) mit „langen, weiten Ärmel[n]“ (DM 26).

Die Venus ist eine wahre Augenweide: Während Bianka, die zweite Frauenfigur in der Novelle, relativ vage als „unbeschreiblich reizend“ (DM 13) gilt, ist die andere eine „unbeschreibliche Schönheit“ (DM 48). Rund fünfundzwanzig Abwandlungen der „schönen Frau“ (DM 40) gibt der Text her. Dabei ist eine deutliche Steigerung zu beobachten: Zunächst ist sie das *schöne Marmor- oder Venusbild*, dann wird sie zur *schönen Frau* bzw. *Sängerin* (DM 30, 31, 33, 40) und am Ende ist sie die „schöne Herrin“ (DM 27, 28, 41, 42, 43), „Gebierterin“ (DM 42) und „schöne Führerin“ (DM 43). Die Klimax in der Benennung der Venus demonstriert Florios Weg in die Abhängigkeit. Am Anfang ist sie nur ein Bild, später wird sie zur echten Frau und zuletzt zur Herrin. Eichendorff veranschaulicht in einem Dreischritt, wie Florio ihrem Zauber sukzessive verfällt.

Weiß, blau und gold sind die Farben, die ihrem Erscheinungsbild zugeordnet werden. Himmelblau ist ihr Kleid (DM 26, 41), golden ihr Haar sowie die Gegenstände, die sie zieren: Spangen, der Schmuck auf der Laute und die Schnur, an der sie ihren Falken hält. Ihre Glieder sind weiß, was als Anspielung auf den Marmor zu werten ist, der in einzelnen Körperteilen geschildert wird: Die Venus hat einen „blendendweißen Nacken“ (DM 34) und „bloße[n], blendenweiße[n] Achseln“ (DM 26), steht mit „ganz weißem Antlitz und Armen vor ihm“ (DM 45). Sie ist „so fürchterlich weiß“ (DM 22) und „bleich“ (DM 37), am Ende wird sie „immer bleicher und bleicher“ (DM 46). Das Weiß weitet sich auf ihre Besitztümer aus: Sie trägt einen „blütenweiße[n] Schleier“ (DM 36), reitet einen „schneeweißen Zelter“ (DM 37) und besitzt einen Palast, der „selbst [...] ganz von Marmor“ (DM 41) anmutet.

4.1.2. Symbolik: *Die Blühende, dem Wasser Entstiegene*

Bereits beim ersten Anblick zieht der Erzähler den entscheidenden floralen Vergleich: Für den entzückten Florio ist das Marmorbild nicht nur „wie eine Wunderblume“ (DM 22), sondern eine, die „aus der Frühlingsdämmerung [...] seiner frühesten Jugend heraufgewachsen“ (DM 22) ist. Erwachen wird mit Erblühen gleichgesetzt, wobei letzteres weniger wörtlich als metaphorisch zu

verstehen ist. Zudem wird das romantische Motiv und Oxymoron des blühenden Steines bedient. Florio kommt es so vor, „als blühe Leben [...] durch die schönen Glieder herauf“ (DM 22). Überhaupt ist die schöne Dame eine „blühende Gestalt“ (DM 26), die sich elegant aus „ihrem blumigen Sitze“ (DM 42) erhebt. Selbst auf ihrer Kleidung ist das geblühte Muster wiederzufinden: Der Saum ist „mit buntglühenden, wunderbar ineinander verschlungenen Blumen“ (DM 26) bestickt und die Ärmel des Kleides sind „wie vom Blütenschnee gewoben“ (DM 26). Mit der Venus werden sprießende Jugend und Frühling in Verbindung gebracht. Florio ist sich sicher, das Marmorbild sei „von seinem Steine in den Frühling hinunter gestiegen“ (DM 29), dem Verliebten ist es, als wäre „der ganze Frühling ein Bild der Schönen“ (DM 29). Von Fortunato erfährt er am Ende, dass die Venus jedes Jahr im Frühling zu neuem Leben erwacht und vor dem Sommer wieder zu Stein erstarrt. Florio erscheint sie beim zweiten Mal lebendig „bald in dem Grünen verschwindend, bald wieder erscheinend“ (DM 27). Aus dem Mund der Venus erklingt dies Schicksal in Form einer rhetorischen Frage; sie singt klagend: „Was weckst du, Frühling, mich von neuem wieder?“ (DM 26) Nicht freiwillig erwacht die Venus, sondern der Frühling belebt sie, worüber sie nicht glücklich zu sein scheint. Die Wehmut wird einige Zeilen später verstärkt: „Und schmerzlich nun muss ich im Frühling lächeln“ (DM 27). Die blühende Schönheit verkörpert den Lenz, die Jahreszeit der erwachenden Natur. Besonders die Rolle der Erdverbundenen nimmt die Venus ein; stets ist sie von Wald und Feld umgeben. Sie besitzt einen „prächtigen Lustgarten“ (DM 25), tritt dezidiert „zwischen den grünen Bäumen hervor“ (DM 26) und selbst in ihren Gemächern befinden sich „hohe, ausländische Blumen“ (DM 43).

Neben den Blütenranken begleitet plätscherndes Wasser das Auftreten der Venus. Florios erste Begegnung mit ihr spielt sich am Weiher ab, wo die Statue auf einem Stein steht und ihr eigenes Spiegelbild in der Wasseroberfläche zu betrachten scheint. Tatsächlich entspricht die Vorstellung, die Göttin wäre dem Meer entstiegen, dem Mythos nach Hesiod – Botticelli verbildlichte jene Schaumgeborene in seinem um 1485 datierte Gemälde. Es zeigt eine statuarische Gestalt: Die im Gegensatz zu den flankierenden Figuren unbeweglich anmutende Venus besitzt blasse Gliedmaßen, deren Farbton mit dem der Muschel übereinstimmt, auf der ihre Füße ruhen wie auf einem steinernen Podest. Wasser und Frühling umrahmen die Venus auch hier semantisch: Die nackte, jedoch in

keuscher Pose dargestellte Göttin entsteht in den Fluten und geht an Land, die Blumen verweisen auf Botticellis ergänzendes Werk *Primavera*.

In der Erzählung wird wie die Blumen auch das Wasser auf wörtlicher und metaphorischer Ebene gebraucht. In jedem der Venus zugeordneten Raum gibt es einen Springbrunnen, zweimal spiegelt sich der Mond in der Wasseroberfläche. Florio zieht den direkten Vergleich zur Najade, einer Nymphe der Binnengewässer. Häufig werden die Eigenschaften des Wassers übertragen, beispielsweise sind Wasserspiegel und Florio „trunken“ (DM 21, 42). Träume *tauchen herauf* (DM 45) und Düfte wehen, Tage vergehen wie ein „Strom“ (DM 25, 26, 45). Der Palast der Venus ist nicht unauffindbar oder verschwunden, sondern „versunken“ (DM 26, 31).

Florale und fließende Elemente treten im Dunstkreis der Venus nicht separat, sondern kombiniert auf. Sie bilden eine Alliteration („Bäume, Brunnen und Blumen“ (DM 25)), teilen sich ein Prädikat („nur die Bäume und die Wasserkünste rauschten“ (DM 27)) oder eröffnen einen Handlungsort („zwischen den Rosengebüschen und Wasserkünsten“ (DM 42)). Eine Strophe in Fortunatos Lied bekräftigt den gemeinsamen Ursprung von Blühendem und Wasser, dort heißt es: „Sie sucht die alten Stellen,/ Das luft’ge Säulenhaus,/ Schaut lächelnd in die Wellen/ Der Frühlingsluft hinaus.“ (DM 50)

4.1.3. Weibliche Erotik: *Die teuflische Verführerin*

Im Gegensatz zu Bianka fallen dem Erzähler bei der Gestalt der Venus Merkmale des weiblichen Körpers auf, er entdeckt „den schönen Leib“ (DM 26). Als sinnlichster Moment gilt die dritte Begegnung, die Szene im Palast ist erotisch stark aufgeladen: Nachdem Florio der Einladung ins Marmorschloss gefolgt ist, darf er die „schönen Glieder“ (DM 41) der Venus betrachten, die sich auf einem Lager aus „köstlichen Stoffen“ (DM 41) malerisch drapiert hat, wo sie „ruhte, halb liegend“ (DM 41). Die Venus nimmt die „Rolle der extravaganten Schönen, der göttlichen Liebeskünstlerin“¹⁸⁰ ein: Eine Dienerin hält „ihr einen reich verzierten Spiegel vor“ (DM 41f.), in dem sich die Venus betrachtet, „[b]ald etwas an ihrem dunkeln duftenden Lockengeflecht verbessernd“ (DM 42). Wein, Rosen, Liebesgeflüster und Gesang verbinden sich zu einer lustvollen

¹⁸⁰ Karl Hanß: *Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild/Aus dem Leben eines Taugenichts*. Interpretation von Karl Hanß. München 1996 (Oldenbourg Interpretationen Bd 10), S.43.

Atmosphäre, die sich im Verhalten und eindeutigen Gesten fortsetzt: Venus „fasste Florion freundlich bei der Hand, um ihn in das Innere ihres Schlosses zu führen“ (DM 43). Ein ebenso eindeutiges Signal ist der Umstand, dass sich der Schwarm verliert und Florio „mit der Dame allein“ (DM 43) übrig bleibt. Sie hat ihn in ihr Schlafgemach geführt, dort lässt sie sich

[...] auf mehrere am Boden liegende seidene Kissen nieder. Sie warf dabei, zierlich wechselnd, ihren weiten, blütenweißen Schleier in die mannigfaltigsten Richtungen, immer schönere Formen bald enthüllend, bald lose verbergend. Florio betrachtete sie mit flammenden Augen. (DM 43)

Spätestens jetzt sind ihre Absichten klar, sie entkleidet sich in tanzenden Bewegungen und gibt Florio Stück für Stück ihres wohlgeformten Körpers preis. Die flammenden Augen in der bis auf eine Ausnahme feuerlosen Novelle¹⁸¹ beschreiben deutlich die Erregung des Jünglings. Obwohl Florio abschweift, gibt sich die Göttin nicht geschlagen. Die Blumen verbreiten „einen berausenden Duft“ (DM 43), der Lichtschein wandert „lüstern“ (DM 43) durch den Raum, die Venus startet einen weiteren Verführungsversuch: „Sie streichelte dabei beschwichtigend dem schönen Jüngling die braunen Locken aus der klaren Stirn.“ (DM 45) Fortunatos Gesang zerreißt jäh die sexuelle Spannung. Der Akt der körperlichen Liebe, zu dem Florio verlockt werden soll¹⁸², wird im letzten Moment verhindert, ein „altes frommes Lied“ erklingt (DM 43). „Herr Gott“ (DM 45), lässt Eichendorff den Protagonisten aus Verzweiflung rufen. Es rettet Florio davor, der heidnischen Göttin zu verfallen und eine Sünde zu begehen. Sturm, Gewitter und „bäumende Schlangen“ (DM 46) warnen vor der Gefahr des falschen Glaubens. Dass die Dame eine unchristliche Weltanschauung verfolgt, hätte Florio schon vermuten müssen, als das Treffen mit ihr „am heiligen Tage“ (DM 30) verschoben werden musste (Donati erinnert: „Heute ist Sonntag“ (DM 30)). Die diabolische Komponente kommt am Ende ins Spiel, als das Narrativ Florio als „den dunkeln Mächten folgend“ (DM 53) charakterisiert und Fortunato zur Sprache bringt, die antike Göttin würde „durch teuflisches Blendwerk die

¹⁸¹ Das Element Feuer zieht Eichendorff einmal heran, um die apokalyptischen Szene im Gemach der Venus zu verdeutlichen, dort heißt es: „[D]ie Flammen des Blitzes warfen grässliche Scheine zwischen die Gestalten“ (DM 46). Die sexuelle Erregung ist daher von negativen Vorzeichen bestimmt.

¹⁸² Am Ende wird bestätigt, dass die Venus auf die sinnliche Liebe festgelegt ist; sie lässt „das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder [...] heraufsteigen“ (DM 51).

alte Verführung üben“ (DM 51). In der christlichen Vorstellung ist sie die „heidnische Verführerin“¹⁸³.

4.1.4. Zwei Frauenbilder: *Venus und Bianka*

Ganz anders verhält sich die schamhafte Bianka. Ihr Blick kommt aus „schönen großen Augen“ (DM 11) wie auch „weiten offenen Augen“ (DM 12), „die ganze klare Seele lag in dem Blick“ (DM 53). Reizvoll sind außerdem „die schönen Locken“ (DM 38), der „zierliche[n] Hals“ (DM 198) sowie die „langen schwarzen Augenwimpern“ (DM 53). Sonst ist sie „unbeschreiblich reizend“ (13), „die Liebliche“ (DM 18) und „das schöne Mädchen“ (DM 12, 13, 18, 19, 38). Beständiges Merkmal ist zunächst ihr bekröntes Haupt: „Sie hatte einen vollen, bunten Blumenkranz in den Haaren“ (DM 11). Der Blumenkranz (DM 13, 18, 19, 21) macht auch Bianka zum Sinnbild des Frühlings: Sie „war recht wie ein fröhliches Bild des Frühlings anzuschauen“ (DM 11). Dieses Attribut stellt eine Verbindung zur Venus her und Bianka an die Seite des blühenden Florio. Als dieser sie enttäuscht, trennt sie sich von dem Frühlingsymbol und „zerpflückte die trügerischen Blumen“ (DM 40).

Bianka trägt einen sprechenden Namen italienischer Herkunft, der weiß oder rein bedeutet. Ihr Wesen entspricht der Erwartung; Bianka ist kindlich und unberührt. Zu Beginn, als Florio dem Mädchen zum ersten Mal beim Ballspiel begegnet, wird es als verspielt und knabenhaft beschrieben. Es lohnt sich ein Blick auf die Lokalisierung der Frauenfiguren, die wie ihre Aktivitäten aussagekräftig sind:

So wie Bianka auf der Wiese beim kindlichen Ballspiel gezeigt wird, verweist auch der Landsitz der Venus als Ort symbiotisch auf den ihm entsprechenden Frauentyp.¹⁸⁴

Die soziale Bianka, immer Teil der Gesellschaft und Kultur, verkörpert Sport und Spiel, die selbstbewusste Venus findet den Weg in die Stadt nicht, sondern bleibt der Natur verhaftet und steht für Körperlichkeit und Sinnlichkeit. Florios Aufmerksamkeit zieht erstere „durch ihre zierliche, fast noch kindliche Gestalt“ (DM 11) auf sich; sie ist „die reizende Kleine“ (DM 21), „ein zierliches Mädchen“ (DM 32). Völlig unvorbereitet trifft sie dann das Schicksal: „Die Arme

¹⁸³ Hanß: *Joseph von Eichendorff*, S.40.

¹⁸⁴ Markus Raith: *Vom Marmorbild zur Venus von Samoa. Kulturwissenschaftliche Perspektiven für die Deutschdidaktik*. München 2009, S. 20.

war mitten in ihren sorglosen Kinderspielen von der Gewalt der ersten Liebe überrascht worden.“ (DM 53)

Bianka zeigt sich Florio „fast wie erschrocken“ (DM 11) und bleibt lange stumm, sieht ihn „schweigend“ (DM 11) an. Auch in der geselligen Runde sitzt sie „still und schüchtern da“ (DM 12). Umso aussagekräftiger sind ihre Mimik und Gestik, sie „verneigte sie sich errötend“ (DM 11) und „senkte schnell wieder das Köpfchen, da sie seinem Blicke begegnete.“ (DM 13) Auch als man sie Florio offiziell vorstellt, ist sie „ganz verschüchtert [...] und wagte es kaum zu ihm aufzublicken.“ (DM 38) Ihre Schamhaftigkeit weist auf weibliche Tugendvorstellungen um 1800 hin, die zurückhaltende Bianka folgt „weitgehend dem zeitgenössischen Benimmkatalog“¹⁸⁵.

Obwohl ihre Attraktivität betont wird, fehlen erotische Reize. Feminine Rundungen werden ausgeklammert, am Ende tritt sie in „Knabentracht“ (DM 53) auf, die ihre Geschlechtsmerkmale wenig subtil versteckt. Die Gestalt ist kindlich konnotiert, die körperliche Weiblichkeit bleibt ausgespart. Im Unterschied zur Venus, bei der Florio betont alleine weilt, ist bei den Treffen mit Bianka stets eine Anstandsperson zugegen. Auch wenn sie nicht sichtbar wird, ist Leidenschaft durchaus vorhanden. Bianka lässt sich bereitwillig „auf die roten heißen Lippen“ (DM 13) küssen, bevor sie „hochrot“ (DM 13) den Blick senkt. Biankas „langen furchtsamen Augenwimper hüteten nur schlecht die tiefen dunkelglühenden Blicke.“ (DM 12) Sexuelle Lust wird domestiziert, die durch Bianka dargestellten Verhaltensweisen sind bezeichnend für das historische Frauenbild und das zeitgenössische „dominierende[s] Modell des Geschlechterverhältnisses“¹⁸⁶.

Die liebliche Bianka reicht Florios Bedürfnissen nicht aus, im Traum verändert sich ihre Repräsentation, „sein [...] Herz hatte ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrliches, wie er es noch nirgends gesehen.“ (DM 21) Er idealisiert das reale Mädchen, bis es nicht mehr Bianka ist: „Denn die reizende Kleine mit dem Blumenkranze war es lange nicht mehr, die er eigentlich meinte.“ (DM 21) Die vergeistigte Imagination der Traumfrau erwacht noch in derselben Nacht in Form der steinernen Venus zum Leben. Am Ende ähnelt Bianka, auf religiöser Ebene als Gegenfigur zur Venus

¹⁸⁵ Raith: *Vom Marmorbild zur Venus von Samoa*, S. 18.

¹⁸⁶ Ebda, S. 20.

entworfen, einer Statue der Mutter Gottes, sie sieht „wie ein heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels aus.“ (DM 54)

4.2. Die Statue

Das Motiv der belebten Statue blickt auf eine lange Tradition zurück, an deren Anfang man üblicherweise den römischen Dichter Ovid setzt. Seine *Metamorphosen* sind Verwandlungsgeschichten, die unter anderem „das Sujet der versteinerten und entsteinerten Frau“¹⁸⁷ erstmals literarisch behandeln. Die prominenteste Sagengestalt ist der Bildhauer Pygmalion, der sich, den realen Damen abgeneigt, eine Frau aus Elfenbein formt; glücklicherweise erbarmt sich Venus seiner und erweckt jene zum Leben. Der Kunstfigur bleibt trotz Erweckung der Personenstatus verwehrt: Nicht nur steht sie hinter ihrem Schöpfer zurück, dessen Name titelgebend ist, noch dazu bleibt sie namenlos. Erst Jean-Jacques Rousseau gibt ihr in seinem 1770 publizierten Pygmalion-Drama den Namen Galatea, die aufgrund des hellen Steins *Milchweiße*.

Als komplementäre Figur zur *entstarrten* Statue entwirft Ovid die weniger bekannte Niobe, die, wie Lots Frau zur Salzsäule, zur Steinfigur *erstarren* muss. Dass in beidem ein Reiz liegt, beweist die Beliebtheit von *Tableaux vivants* und stehenden Bildern seit dem 15. Jahrhundert; das eine ist von dem Wunsch getrieben, „visuelle Kunst mit Leben zu erfüllen“, das andere lebt von der illusionistischen Wirkung.¹⁸⁸

Jahrhundertlang bleibt das „Phänomen ‚Statue‘“¹⁸⁹ nur Gegenstand in Märchen und Sage, erst nach 1700 ist es in literarischen Gattungen, vorwiegend in der Novelle, anzutreffen. Volker Klotz spricht von einer „gattungseigenen Verwandlung vom selbstverständlich Wunderbaren zum schockierend Sonderbaren.“¹⁹⁰ Mit der Gattung, die auf Alltagsterrain angewiesen ist, bereichert eine neue Nuance das zunächst lust- und freudvolle Motiv, hinzu kommt „der schöne, der belletristische Schrecken“¹⁹¹. Im *Marmorbild* ist die unheimliche

¹⁸⁷ Volker Klotz: *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik. Ovid-Eichendorff-Mérimée-Gaudy-Bécquer-Keller-Eça de Queiróz-Fuentes*. Bielefeld 2000, S. 16.

¹⁸⁸ Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999, S. 30f.

¹⁸⁹ Klotz: *Venus Maria*, S. 40.

¹⁹⁰ Vgl. ebda, S. 16.

¹⁹¹ Ebda, S. 12.

Stimmung deutlich zu spüren, noch mehr „dämonische Züge“¹⁹² weist Mérimées *Venus von Ille* auf. „Diese Wiederbelebung muß zwangsläufig verstörend wirken“, weil die novellistische Welt eben kein mythischer, sondern ein wunderfreier Ort ist.¹⁹³ Somit kann die erwachte Skulptur zur unheimlichen Figur oder Bedrohung werden: „Lebensgefährlich [...] ist es denen, die es überwältigt“¹⁹⁴.

Was nicht nur die Bearbeiter des Pygmalion-Stoffs von Johann Jakob Bodmer bis George Bernard Shaw fasziniert, ist längst nicht mehr das Erschaffen einer idealen Frau; die Lust an der Statue liegt in der Stellung zwischen dem Künstler und seiner Kunst, sie geht über die Zweidimensionalität platter Gemälde hinaus. Über die Schaffenden heißt es: Die „Statue kam ihnen vor als Etwas, das [...] hinauszudrängen scheint aus dem Status von Kunst, hinüber in den Status seiner lebendigen Betrachter.“¹⁹⁵ Skulpturen haben etwas Lebensechtes an sich, animieren die menschliche Fantasie ganz besonders; wesentlich erscheint, „daß jedem Betrachter die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu schwinden beginnen“¹⁹⁶.

Ebendiese Perspektive ist in der Konzeption von Eichendorffs *Venus* entscheidend. Über Herstellungsvorgang, Schöpfer und Ursache kann keine Aussage gemacht werden, da diese Aspekte nicht relevant für die Darstellung sind. Der Fokus liegt auf dem Moment des Auflebens.

4.2.1. Belebung und Wirkung

Belebung

Eichendorffs Statue kennt zwei Erscheinungsformen, um das Motiv der Metamorphose zu ermöglichen; eine Umwandlung benötigt den Übergang von einem Zustand in den anderen. In der Novelle tritt die Veränderung zwei Mal ein (Verwandlung von Stein in menschlichen Organismus und vice versa), beobachtet wird der Ablauf in zwei Phasen (Moment der Verwandlung und abgeschlossene Verwandlung).

¹⁹² Völker: Nachwort, S. 496.

¹⁹³ Klotz: *Venus Maria*, S. 46.

¹⁹⁴ Ebda, S. 46.

¹⁹⁵ Ebda, S. 40.

¹⁹⁶ Ebda, S. 41.

Als Florio der Venus zum ersten Mal begegnet, ist sie noch unbelebt. Wie ein Scheinwerfer setzt der Mond am Weiher eine Statue in Szene: Er „beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand“ (DM 21). Mond, Wasser, Bäume und Stein – Eichendorff bastelt eine Szene aus Naturmaterialien, die in Kombination ein Eigenleben entwickeln. Die marmorne Frauengestalt hat ihren Blick auf die Wasseroberfläche gerichtet, als „betrachte [sie] nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit“ (DM 21). Der vertiefte Blick auf das eigene Spiegelbild erinnert an das Sujet des Narziss, ebenfalls ein Wassergeborener, der einer optischen Täuschung verfällt. Erst nachdem er das Standbild geschildert hat, fügt der Erzähler aktivierende Elemente ein: „Einige Schwäne“ (DM 21) umkreisen die Statue bzw. ihr Spiegelbild und „ein leises Rauschen ging durch die Bäume rings umher“ (DM 21).

Das Erwachen der Statue gibt der Erzähler indirekt wieder, in einer konjunktivischen Formulierung schildert er Florios Wahrnehmung im Als-ob-Ton:

Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schlüge es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. (DM 22)

Den kalten Marmor *scheint* Wärme zu durchfließen und zu beleben; Augen und Lippen scheinen sich zu öffnen. Den Lesenden werden keine Fakten präsentiert, sondern Florios Erfahrungsinhalte. Der auf die Sequenz folgende Satz spielt auf ebendiese Einbildungskraft an und verweist weniger auf ein Hirngespinnst als vorausdeutend auf die Täuschung, der Florio bis zum Ende der Geschichte unterliegt: „Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung“ (DM 22).

Bereits im nächsten Augenblick schlägt die Stimmung rasant um, verwandelt sich das schöne Bild in eine hässliche Szene: Die Landschaft gerät in Unruhe, ein „stärkerer Wind“ (DM 22) kommt auf und „kräuselte den Weiher in trübe Wellen“ (DM 22). Die Statue hat sich binnen Sekunden verändert: „[D]as Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an.“ (DM 22) Florio überfällt ein „nie gefühltes Grausen“ (DM 22) und er verlässt fluchtartig die unheimliche Atmosphäre.

Den Schluss, die Statue sei zum Leben erwacht, zieht Florio erst bei der nächsten Begegnung. Er bewundert die Schönheit einer fremden Dame, da erkennt er: „[E]s waren unverkennbar die Züge, die Gestalt des schönen

Venusbildes“ (DM 26). Die Statue hat sich in eine Frau aus Fleisch und Blut verwandelt, der Ungläubige resümiert: „Das schöne Marmorbild war ja lebend geworden und von seinem Steine in den Frühling hinunter gestiegen“ (DM 29).

Nach einem ähnlichen Muster verliert die Venus ihren menschlichen Status wieder. Zunächst misslingt ihr Verführungsversuch, in dem Gewitter zeigt sich das heteromorphe Gesicht:

Da fuhr Florio plötzlich einige Schritte zurück, denn es war ihm, als stünde die Dame starr mit geschlossenen Augen und ganz weißem Antlitz und Armen vor ihm. – Mit dem flüchtigen Blitzesscheine jedoch verschwand auch das schreckliche Gesicht wieder wie es entstanden. (DM 45f.)

Die in der Verwandlung Begriffene durchläuft das Kontinuum rückwärts, fällt binnen weniger Absätze langsam von der Dynamik in die Starre zurück. Sie wird „immer bleicher und bleicher [...], gleich einer versinkenden Abendröte“ (DM 46). Nachdem Florio dem Grauen entflieht, entdeckt er den schicksalsträchtigen Ort wieder: „Unten im Garten lag seitwärts der stille Weiher, den er in jener ersten Nacht gesehen, mit dem marmornen Venusbilde.“ (DM 46) Ob die Venus auf ihren Sockel zurückgekehrt ist, bleibt in dieser Formulierung offen; Eichendorff wählt den Satzbau derart, dass nicht eindeutig ist, ob die Statue in der aktuellen oder der vergangenen Nacht dort zu sehen ist. Spätestens am folgenden Morgen hat sich die Form endgültig gewandelt, ein Gärtner verkündet in seinem Lied:

Vergangen ist die finstre Nacht,
Des Bösen Trug und Zaubermacht,
Zur Arbeit weckt der lichte Tag;
Frisch auf, wer Gott noch loben mag! (DM 47)

Wieder erklärt Gesang das unheimliche Treiben für beendet. Florio betrachtet die Gegend aus der Ferne: Der Tempel ist verfallen, der Garten verwildert. „Ein Weiher befand sich daneben, über dem sich ein zum Teil zertrümmertes Marmorbild erhob, hell vom Morgen angeglüht.“ (DM 49) In der zweiten Phase ist die Verwandlung vollzogen, das Ergebnis steht starr an alter Stelle. Die Sonne bannt den bösen Zauber, doch die Venus hat Schaden genommen, sie ist *zum Teil zertrümmert*. Ihren Bann einmal zu brechen, reicht dem Autor nicht aus – die Venus wird zerstört, um die Gefahr ein für alle Mal zu beseitigen. Blumen und Wasser beschreiben nun in lebloser Variante, was von der Venus übrigbleibt: Sichtbar sind „schöne halb in die Erde versunkene Säulen und künstlich gehauene Steine, alles von [...] Ranken, Hecken und hohen Unkrauts überdeckt.“ (DM 49).

Ebenso ambivalent, wie die Venus erscheint, ist ihre Wirkung auf Florio. Er befindet sich in einem Wechselbad von Entzücken und Furcht, wobei die positiven Gefühle überwiegen. Er ist „innerlichst vergnügt“ (DM 40), „[i]hm war so unbeschreiblich wohl“ (DM 29) und „[s]ein Herz schlug laut vor Entzücken und Erwartung“ (DM 41). Eine Wohltat ist sie auch für Auge und Ohr, denn sie blickt ihn an, „dass es ihm durch die innerste Seele ging“ (DM 42) und ihre Stimme weckt die angenehmsten Assoziationen: „[E]s war als rührte sie erinnernd an alles Liebe, Schöne und Fröhliche, was er im Leben erfahren.“ (DM 36)

Rasch schlägt die Freude in Angst um. Zuerst nimmt Florio die „seelenvollen Augen“ (DM 22) wahr, Sekunden später, eine Wolke vermindert das Mondlicht, fühlt er sich aus „steinernen Augenhöhlen“ (DM 22) angestarrt. Was zuvor noch „Wehmut und Entzücken“ (DM 22) ist, verwandelt sich im Nu in „nie gefühltes Grausen“ (DM 22). Die Ambivalenz in der Wahrnehmung wiederholt sich und erinnert in ihrer Doppeldeutigkeit an ein Vexierbild. Im einen Moment erscheint die Statue wie blühendes Leben, im nächsten wie kalter Stein. Florio überfällt des Öfteren eine „seltsame Furcht“ (DM 25), die „Worte der Dame [...] beängstigten ihn sonderbar“ (DM 45). Er „fuhr erschrocken zusammen“ (DM 37), taumelt „im Schreck“ (DM 46) zurück, „da erfasste ihn ein tödliches Grauen“ (DM 46), ja „[d]as Grausen überwältigte alle seine Sinne“ (DM 46). Er fürchtet sich so, „dass ihm die Haare zu Berge standen“ (DM 46). Gleichzeitig wird er „von Staunen, Freude und einem heimlichen Grauen, das ihn innerlichst überschlich“ (DM 37) heimgesucht. Die Wirkung der Venus auf den Jüngling ist vielfältig, kann aber mit paralyisierendem Effekt umfasst werden: Bann, Blendung und Starre werden ihm auferlegt.

Den starken Zauber, dem er unterliegt, nimmt Florio durchaus wahr; „mit neuer, unwiderstehlicher Gewalt“ (DM 24) zieht ihn die schöne Dame an sich. *Macht* gilt in diesem Verhältnis als Schlüsselwort, Florio kann sich gegen den Willen der Schönen nicht wehren. Er erwähnt sein Herz, „das noch in anderer Macht stand“ (DM 24) und es kommt ihm vor, „als [...] riefte [sie] ihn unaufhörlich, ihr zu folgen“ (DM 27). Rasch gerät er in Abhängigkeit zur Herrin, die eine ungekannte und doch unwiderstehliche Lust in ihm entfacht:

Ein tiefes, unbestimmtes Verlangen war von den Erscheinungen der Nacht in seiner Seele zurückgeblieben. [...] Er wusste nun selbst nicht mehr, was er

wollte, gleich einem Nachtwandler, der plötzlich bei seinem Namen gerufen wird.
(DM 24)

Der Nachtwandler ist sowohl Sinnbild für Florios Willenlosigkeit als auch ein Hinweis auf die dunkle Seite, in die der Protagonist abzugleiten droht. Die Venus verführt ihn wie ein erotischer Traum, die Wirklichkeit kann nicht länger mithalten. In Erinnerung an Bianka ist es „ihm, als sei das schon lange her, so ganz anders war alles seitdem geworden“ (DM 38).

Die Venus ist der Realität gewordene Jugendtraum, die zum Leben erwachte Wunschfrau: Florio „kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, [...] aus der [...] träumerischen Stille seiner frühesten Jugend“ (DM 22). Er ist sich sicher, „dass er die Dame schon einmal in früherer Jugend irgendwo gesehen, doch konnte er sich durchaus nicht klar besinnen“ (DM 28). Erst spät wird ihm bewusst, „dass er zu Hause in früher Kindheit oftmals ein solches Bild gesehen, eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung“ (DM 44). Die Reminiszenz resultiert in einer Art Selbsterkenntnis des Protagonisten, er gesteht: „da dachte ich nicht, dass das alles einmal lebendig werden würde um mich herum“ (DM 44). Ob er durchschaut hat, dass eine lebendige Statue vor ihm sitzt, bleibt dennoch zu bezweifeln. Die Venus generalisiert die Aussage, verrät sich aber: „[E]in jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf.“ (DM 44f.)

Ihr Manipulationsgeschick zeigt seine Wirkung schon beim ersten Aufeinandertreffen, der blütenweiße Schleier der Venus trübt den Blick des Jünglings. Dabei ist ausdrücklich von Verblendung die Rede: „Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung“ (DM 22). Florio ist „geblendet“ (DM 32), seine „Blicke schweiften wie geblendet über die bunten Bilder“ (DM 42). Trotzdem behält er einen klaren Kopf, wie das Verwechslungsspiel am Maskenball zeigt, bei dem die Geliebte gleich in zweifacher Ausführung auftritt:

Florio bemerkte es wohl, ihm fiel dabei ein, wie er nach dem Tanze die Griechin doppelt gesehen. Mein Gott! dachte er verwirrt bei sich, wer war denn das? (DM 199)

Er ist verwirrt über die unheimlichen Vorgänge, überlegt jedoch selbstreflexiv und sieht sie als „Rätsel“ (DM 33). Nach dem Unwetter hält er so manche „Erscheinung für ein verwirrendes Blendwerk der Nacht“ (DM 46f.), denn unheimliche Mächte täuschen ihn „durch teuflisches Blendwerk“ (DM 51). Beim

Anblick Biankas klärt sich sein Blick am Ende und er erkennt: „Eine seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfassen. Nun erstaunte er ordentlich“ (DM 53). Der neue Blick lässt ihn Bianka als Geliebte sehen. Er erklärt: „Ich bin wie neugeboren“ (DM 54).

Neben Zauberbann und Blendung ist die Starre ein weiterer Wirkungsaspekt der Venus. Im Grunde hat die Statue die reglose Haltung einzunehmen, doch bei ihrem Anblick geht die Unbeweglichkeit auf Florio über, während sie selbst zum Leben erwacht. Das Verhältnis ist reziprok; ihre Mobilität hat die Lähmung Florios zur Folge. Der junge Mann ist zunächst noch „[t]iefbewegt“ (DM 27), dann immobilisiert. Florio erstarrt und steht „wie eingewurzelt“ (DM 21) vor der Göttin. Bei weiteren Treffen „blieb er stehen“ (DM 26), hält inne, „selber wie ein anmutiges Bild“ (DM 32) und ist „wie festgebannt“ (DM 37). In den letzten Szenen kehrt die Reglosigkeit wieder zum Ursprung zurück; „ihre bewegte Lebhaftigkeit schien gebrochen“ (DM 33) und sie sitzt „unbeweglich still“ (DM 45).

4.2.2. Eichendorff und die Statue

Das Motiv der belebten Statue ist bereits in einem früheren Werk Eichendorffs zu entdecken: Deziert als Märchen ausgedeutet, enthält *Die Zauberei im Herbst* ebenso ein mondbeschienenes „steinernes Bild, schön, aber totenkalt und unbeweglich“¹⁹⁷. Als Quelle gibt der Verfasser in einem Brief an Friedrich de la Motte-Fouqué an, er hätte sich von „irgend eine[r] Anekdote aus einem alten Buche, ich glaube es waren Happellii Curiositates“¹⁹⁸ inspirieren lassen. Die Anregungen zum Marmorbild stammen aus den Texten *Die seltzähme Lucenser-Gespens* und *Die Teuffelische Venus* von Eberhard Werner Happel. Jener übersetzte die aus dem 11. Jahrhundert überlieferte Geschichte von der Venus-Statue, die unter dem Titel *Das Marmorbild* in der Breslauer Universitätsbibliothek zu finden ist.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Joseph von Eichendorff: *Die Zauberei im Herbst. Ein Märchen*. In: *Joseph von Eichendorff. Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I*. Hrsg. von W. Frühwald und B. Schillbach. Frankfurt am Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 8), S. 23.

¹⁹⁸ Brief vom 2. Dezember 1817. Wilhelm Kosch und August Sauer (Hrsg.): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Briefe von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Regensburg 1910, S. 21.

¹⁹⁹ Vgl. Völker: Nachwort, S. 492f.

Eichendorffs *Marmorbild* gilt als Rezeption des Pygmalion-Stoffes, wobei es weniger um die künstliche Frau als um deren Verführungskünste geht, die sich nur oberflächlich auf die *Ars Amatoria* beschränken:

In romantisch allegorisierender Form stellte Eichendorff das Problem der Gefährdung des Künstlers an Hand des Themas von der lebendig gewordenen Statue dar.²⁰⁰

Dem Schöpfer entgleitet die Macht über sein Werk, er lässt sich davon verführen. Die steinerne Frau ist nicht länger Objekt des begehrenden Mannes, sondern wird zum handelnden Subjekt und verdrängt den Schöpfer aus dem Titel: Aus *Pygmalion* wird *Das Marmorbild*. Das weibliche Geschöpf gewinnt an Einfluss und schlägt das männliche Geschlecht mit den eigenen Waffen. Die aus Lust erschaffene Statue verführt den lüsternen Mann, seine Fleisch gewordene Begierde lockt ihn selbst ins Verderben.

²⁰⁰ Völker: Nachwort, S. 495.

Er sagte, jede Handlung wird zu einem Denkstein, der mich beschuldigt, und den ich nimmer umwälzen kann, aber ich kann diesen Stein zwingen, zu einem schönen Bilde der Handlung zu werden, die er bezeichnet.

(Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter)

5. Clemens Brentanos *Marie und Violette*

Brentanos 1800/01 erschienener „verwilderter“ Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* gibt die Lebensumstände der Titelfigur Godwi wieder, der sein Dasein zwischen zwei Statuen fristet. Er „ist umstellt von den steinernen Bildnissen zweier toter Frauen, seiner Mutter einerseits, dem ‚gefallenen Mädchen‘ Violette andererseits“²⁰¹, die in den ihnen gesetzten Denkmälern nicht etwa Ruhe finden, sondern, durch die Erinnerung konserviert, neu aufleben. Ihre Inszenierung und Funktion werden im vorliegenden Abschnitt einer Analyse unterzogen.

5.1. Kodierungen des Weiblichen

5.1.1. Aussehen der Statuen

Vorweggenommen werden muss, dass die beiden Marmorstatuen Abbilder zweier – zumindest im Roman – real existenter Frauen sind. Daher ist anzunehmen, dass sie ihnen im Aussehen nachempfunden sind. Die Lesenden erfahren nichts Konkretes über Wuchs, Kleidung oder Haarfarbe der Damen, das Äußere spielt eine untergeordnete Rolle. Der Marmor gibt weniger die Frauen selbst als ihre Lebensumstände wieder, in der versteinerten Form sind sie auf die dramatischen Momente ihrer Geschichte verkürzt.

Dem *steinernen Bild der Mutter* wird Vorrang eingeräumt, da Brentano es zum zweiten Titel gewählt hat: Es handelt sich um die Statue der Marie Wellner. Sie ist die Skulptur älteren Datums und findet Eingang in die Tagebucheinträge des ersten Romanteils. Godwi ist noch ein Kind, als er sie zum ersten Mal bewusst wahrnimmt. Noch kennt er ihre Identität nicht, sie ist unbestimmt und anonym,

²⁰¹ Thomas Borgstedt: *Frühromantik ohne Protestantismus. Zur Eigenständigkeit von Clemens Brentanos ‚Godwi‘-Roman*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/godwi_borgstedt.pdf (zuletzt eingesehen am 13.10.2014), S. 16.

ein „Frauenbild von Marmorstein“ (GS 162). Die Wahrnehmung Godwis schildert weder die Stellung der Gliedmaßen noch Details der Figur. Bemerkenswert ist der traurige Ausdruck und das einzige Attribut, „das Kindlein“ (GS 163), das sie fest „in ihren Marmorarmen“ (GS 163) hält. Ihr Blick ist nach unten gewandt, sie spiegelt sich in der Wasseroberfläche eines Teichs. Später taucht die Statue in einer Paraphrase auf, dort ist sie „die Erscheinung der weißen Frau mit dem Kinde im Arm“ (GS 435). Das Wasser und das Kind symbolisieren den Auftakt zu Marias Sterbeszene, die schwermütige Atmosphäre bezeichnet ihr Unglück. Indem das Marmorbild Marie in Synthese mit dem Kind porträtiert, wird sie auf die Mutterrolle festgelegt. Trotzdem stellt erst ein knapper Abriss ihrer Hintergrundgeschichte das Bild in seinen Kontext: Als ihr Geliebter Joseph zunächst im Ausland verschollen geglaubt und später für tot erklärt wird, heiratet Marie Wellner aus finanziellen Gründen Godwi Senior und schenkt ihm einen Sohn. Bei einem Spaziergang am Hafen meint sie, Joseph an Bord eines Schiffes zu erblicken und stürzt samt Kind ins Meer. Der kleine Godwi wird aus den Fluten gerettet, Marie ertrinkt. Was an das Ritual der Taufe erinnert, Brentano aber mit dem Tod kombiniert, ist tatsächlich, was Godwi später seinen „Anfang“ (GS 421) nennt. Eine bedeutsame Differenz besteht in dem Festhalten von Mutter und Kind: Während tatsächlich „der Knabe sie bang um den Hals faßte“ (GS 419), weil Marie am Ufer „die Arme nach ihm [Joseph] ausstreckte“ (GS 420), hält das steinerne Bild „das Kindlein fest im Arm“ (GS 163). Die mütterliche Statue ist kein Abbild der Realität, sondern Wunschbild.

Weiterhin enthält der Vater dem Sohn die Antwort auf die Identitätsfrage vor, Marie bleibt „die Marmorfrau“ (GS 164). Dass diese Statue „das steinerne Bild der Mutter“ (GS 346) ist, formuliert erst der Schriftsteller Maria im zweiten Teil. Die „tiefbetrübt“ (GS 162) Stimmung, die die Statue ausstrahlt, hängt weniger mit dem tragischen Tod als vielmehr mit Marias unglücklichem Leben und Lieben zusammen.

Die zweite Statue wurde Godwis Geliebter, einem Mädchen namens Violette, errichtet, sie gilt offiziell als „Grabmahl“ (GS 259). Maria besichtigt es im zweiten Teil und stellt es in ausufernder Detailtreue dar. Das Denkmal ruht auf einem würfelförmigen Piedestal und besteht aus drei Figuren: Violette, dem Genius und einem Schwan. Der gute Geist zieht Violette empor, sie „umklammert mit der Rechten seine Hüfte mit Liebe“ (GS 332), mit der anderen Hand fasst sie

„matt und welk nach der Lyra, wie man an den willenlos sinkenden Fingern dieser Hand erkennt“ (GS 332). Sie steigt aus dem Gewand, das ihren Unterleib noch verhüllt, aber „in schönen großen Falten auf den Würfel sinkt“ (GS 332). Der Schwan verdeckt die weibliche Brust und verbindet Violette mit dem Genius. Das ganze Bild ergibt ein bewegendes Moment; es ist im Sinne der „romantische[n] Bildästhetik gegenüber der klassischen vor allem durch Momente der Dynamisierung“²⁰² gekennzeichnet. Die Skulptur ist eine Aufwärtsbewegung, es streckt sich „das Bild Violettes zum Himmel [...] empor“ (GS 327). Die Gestalt erscheint „mit der Schwere kämpfend“ (GS 332); eine Körperhälfte ist „sinkend und schwer gebildet“ (GW 333), die andere „ganz frei und in gelindem Schweben“ (GS 333). Die Statue ist freizügig gestaltet, dem Betrachter offenbaren sich „schöne runde, glänzende Hüften und zierliche Füße und sinkendes Gewand“ (GS 326). Im Gegensatz zu Marie werden Violettes weibliche Vorzüge präsentiert.²⁰³ Wie Maries ist auch Violettes Gesicht vom Betrachter abgewandt: „Ihr Kopf ist auf den Busen sinkend“ (GS 332). Aus anderer Perspektive ist das Antlitz zu sehen, man erkennt „den schmerzlich liebenden Zug ihres Gesichts, den der Tod nicht ganz besiegt“ (GS 332). Der Zusammenhang mit Violettes Lebensgeschichte ist hier deutlicher, sie ist an den vier Seiten des Sockels verbildlicht. Die Reliefs zeigen ein Mädchen, das dem leiblichen Genuss ausgesetzt wird und ihm verfällt. Godwi lernt die fünfzehnjährige Violette kennen und wird Geliebter ihrer Mutter. Anstatt Violettes Bitte, sie aus ihrer misslichen Lage zu befreien, nachzukommen, flieht Godwi. Jahre später kehrt er zurück, die verwaiste Violette ist zur Prostituierten geworden. Auf die Bitte hin, sie umzubringen, antwortet er, er könne dies nicht zweimal tun. Er nimmt Violette und ihre Schwester zu sich, aber der Schaden ist bereits angerichtet: Violette verfällt dem Wahnsinn und stirbt nach kurzer Zeit.

Ihr steinernes Denkmal wird im Garten platziert, „mitten unter den träumenden grünen Bäumen“ (GS 326). Auch ihr Standort ist mit dem Tod verbunden: „Bald starb sie, – wo sie jenen Morgen saß, steht jetzt ihr Grabmahl.“ (GS 507)

²⁰² Borgstedt: *Frühromantik*, S. 12.

²⁰³ Ein Umstand, der nicht allein an der Figur, sondern auch am Betrachter liegt. Der erwachsene Schriftsteller bemerkt die femininen Kurven eines Frauenbilds eher als ein argloses Kind. Wobei anzumerken ist, dass Brentano die Betrachter adäquat ausgewählt hat: Marie wird von der Erinnerung eines Kindes gestaltet, Violette von einem gegenwärtig beeindruckten, erwachsenen Schwärmer.

5.1.2. Zwei Frauenbilder: *Marie und Violette*

„Der Weg scheint lang von dem Denkmahle einer Mutter, bis zu dem eines Freudenmädchens, er ist es nicht, aber er umfaßt dennoch mein Gemüth.“ (GS 421) Diese Aussage Godwis gegenüber Maria ist zentral für das Verständnis der Statuen und deren Bedeutung für den Protagonisten. Wie unterschiedlich die beiden Frauenfiguren sind, wird nicht zuletzt an Godwis Worten oder ihren Denkmälern sichtbar. Ihre Gemeinsamkeit aber ist Godwi selbst, Marie und Violette sind die zwei Extreme im Spektrum seines Lebens. Er erklärt sie selbst zu Schnittpunkten, sein Leben läuft hauptsächlich „zwischen diesen zwei schönen Polen, diesem Aufgang und Untergang“ (GS 421) ab. Marie und Violette sind nicht nur konstituierende Teile eines Ganzen, sondern einander gegenüberliegende, höchste Punkte; das A und O in Godwis Leben. Diese Randspitzen sähe er gerne in Marias Werk verewigt: Er wünsche sich „das Lied von der Marmorfrau, mit dem das Buch hätte anfangen müssen [...] und mit dem, was Sie von Violetten sangen, mußten Sie aufhören.“ (GS 421) Zwischen Anfang und Ende liegt eine breite Spanne, doch die Marmorbilder trennt eine kürzere Distanz, es sind nur „wenige[n] Schritte von dem steinernen Bilde der Mutter, bis hierher an Violettens Grabmahl“ (GS 421). Sinngemäß ist der Weg für Godwi nicht weit: Marie wie Violette sind prägende Frauenfiguren, die zu früh aus seinem Leben scheiden. Bei beiden Toden spielt er eine tragende Rolle: Er verlässt die Sterbeszene der Mutter lebend, das Trauma wiederholt sich bei Violette. Als er bemerkt, dass sie verloren ist, erlebt er eine psychische Regression und wiederholt unbewusst das kindliche Verhaltensmuster, er beschließt: „[I]ch hatte mich zuerst zu retten“ (GS 502). Den Vergleich zu Marias Wassertod zieht er wörtlich; er wollte „nicht selbst zu Grunde gehen“ (GS 502).

Beide Frauen hatten unglückliche Verhältnisse zu Männern – der Mann, den sie lieben (Joseph bei Marie, Godwi bei Violette), verlässt sie erst, um mit der Rückkehr den Tod der Frauen zu bewirken. Selbst die Statuen sind voll vom Schmerz dieser unglücklichen Liebe. Die eine ist tiefbetrübt und traurig, sie sieht aus, als wolle sie weinen (GS 162f.), die andere trägt einen „schmerzlich liebenden Zug“ (GS 332) im Gesicht. Dass die beiden Frauen letztlich in Godwi aufgehen, zeigt sich in eben diesem Schmerz, der eigentlich Godwis Schmerz ist. Zweimal wird dies vom Protagonisten selbst bestätigt, er gesteht: „[D]ieses Bild

ist mir mit vielen Schmerzen verbunden“ (GS 340) und „[i]n diesem Marmorbilde lag all mein Schmerz gefangen“ (GS 421).

Trotz offensichtlicher Parallelen vertreten Marie und Violette unterschiedliche Auffassungen von Weiblichkeit im sozialen Gefüge. Der im bürgerlichen Wohlstand aufgewachsenen Marie sind durch den wohlmeinenden Vater bessere Entwicklungsbedingungen beschert als Violette, die zwar Tochter einer Gräfin, aber zunächst deren schlechtem Einfluss und später den französischen Revolutionskriegen ausgesetzt ist. So wenig die madonnenähnliche Darstellung der Marie verborgen bleibt, ist Violettes dirnenhafter Charakter zu verkennen. Diesen wesentlichen Unterschied formuliert Godwi selbst: „[I]n Marien lag der Schmerz und die Liebe gefangen, in Violetten ward das Leben frei.“ (GS 421) Obwohl Maria kein gutes Haar an der Institution Ehe lässt und besonders das „monopolische[s] Einerlei“ (GS 329) kritisiert, welches aufstrebendes Wachstum verhindert, ist auch die unverheiratete Frau zum Scheitern verurteilt. Die Ablehnung ehelicher Sicherheiten zugunsten der freien Liebe führt zur sozialen Deklassierung, wird zur „schnöden Prostitution“²⁰⁴. Godwi erhebt Geliebte und Mutter zu steinernen Extremfiguren; Marie wird zur Heiligen, Violette zur leidenden Sünderin erklärt. Eine ist „heil’ge[s] Bild“ (GS 165), die andere „angehende Koquette“ (GS 499). Somit „vollzieht der Roman eine Bewegung zwischen göttlicher Geburt und Passionsallegorie“²⁰⁵. Für Godwi ist Violette Opfer ihrer Umstände, am Ende ist sie „wie ein Engel“ (GS 507). Die ihr gewidmete Skulptur wird zum Mittel; es verherrlicht das gefallene Mädchen: Das Relikt ist „die Apotheose eines verlorren Kindes“ (GS 327), es handelt sich um eine „im Marmor erstarrte, künstlerische Überhöhung nach ihrem Tod“²⁰⁶.

5.2. Die Statue

Marie und Violette sind zwei Frauen, zu deren Andenken Marmorstatuen gesetzt werden. Die vielen Zeitebenen des Romans lassen sich zu diesem Zweck auf Gegenwart (Frauen sind Statuen) und Vergangenheit (Lebenszeit der realen Frauen) herunterbrechen. Die Marmorbilder sind Zeitmaschinen, sie holen die

²⁰⁴ Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*. Königstein/Ts. 1986, S. 37.

²⁰⁵ Borgstedt: *Frühromantik*, S. 18?

²⁰⁶ Susanne Scharnowski: *Ein wildes, gestaltloses Lied. Clemens Brentanos Roman „Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter“*. Würzburg 1996 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 184), S. 157.

Frauen aus der Vergangenheit in die Gegenwart und lassen sie wieder aufleben. Dazu werden ihre Geschichten neu aufgerollt – die Frauen bleiben nicht im Reich der Toten, sondern werden in der Wiedererinnerung übermalt und verklärt: Wie Goethes Otilie oder das Schneewittchen bei Grimm werden sie zur „Ikone ihrer selbst“²⁰⁷. Der Anblick der Statuen, deren tragische Hintergründe in Form von Symbolen ins Denkmal eingearbeitet werden, lässt die Betrachter nach ihrer Geschichte fragen. „Wer ist sie? – Wessen Bild? – Wer that ihr weh?“ (GS 164), möchte der junge Godwi von seinem Vater wissen. Maria stellt sich selbst die Frage „[W]as hat so eine arme Violette gethan?“ (GS 328) Er „forschte [...] freundlich nach seiner Entstehung [...] wie ist dir so geworden?“ (GS 331) Wiederholt weckt die Statue Fragen an die Vergangenheit, Fragen nach den *Taten*, die zur Tragödie führten. Nicht die Personen, sondern deren Tun steht im Vordergrund. Daraufhin arbeitet der Autor die Hintergründe in seinen Roman ein, schildert die „Geschichte der Mutter Godwi’s und ihrer Schwester“ in Fortsetzungen, Violettens Leben ist auf den vier Seiten des Piedestals verewigt, „welche allegorisch Violettens Geschichte enthielten“ (GS 331) und wird nach Marias Tod von Godwi selbst zu Ende erzählt. Momente der Statuenbelebungs Überlegungen zu Schöpfer und Material sowie die Frage nach ihrer Funktion und Wirkung seien im Folgenden behandelt.

5.2.1. Statuenbelebungs: *Leuchtmittel*

Godwis erstes Erlebnis mit der Statue ist ein einschneidendes. Er vertraut Otilie die „Scene aus meinen Kinderjahren“ (GS 159) an, die sich ereignet, als Vater und Sohn noch gemeinsam am Gut leben. Im nächtlichen Mondschein sieht er am See „das tiefbetrübtete Frauenbild von Marmorstein“ (GS 162). Die Beschreibung in Trochäen ergibt ein anschauliches Bild der *steinernen Mutter*, konstruiert jedoch eine freudlose Atmosphäre und enthält zugleich leblose wie belebende Formulierungen:

Und es schien das tiefbetrübtete
Frauenbild von Marmorstein,
Das ich immer heftig liebte,
An dem See im Mondenschein,
Sich mit Schmerzen auszudehnen,
Nach dem Leben sich zu sehnen.

²⁰⁷ Egger: „Nur über ihre Leiche“, S. 281.

Traurig blickt es in die Wellen,
schaut hinab mit totem Harm,
Ihre kalten Brüste schwellen,
Hält das Kindlein fest im Arm.
Ach, in ihren Marmorarmen
kann's zum Leben nie erwarmen!

Sieht im Teich ihr Abbild winken,
Das sich in dem Spiegel regt,
Möchte gern hinuntersinken,
Weil sich's unten mehr bewegt,
Aber kann die kalten engen
Marmorfesseln nicht zersprengen.

Kann nicht weinen, denn die Augen
Und die Thränen sind von Stein,
Kann nicht seufzen, kann nicht hauchen,
Und erklinget fast vor Pein.
Ach, vor schmerzlichen Gewalten
Möcht' das ganze Bild zerspalten. (GS 163)

Zunächst sei angemerkt, dass die Szene im *Als-Ob-Modus* dargestellt wird (*es schien*). Ausdrücke, welche die Statue als lebloses Objekt bestimmen, sind *Marmorstein*, *der tode Harm*, *kalte Brüste* und *Marmorarme*, die *kalten engen Marmorfesseln* und *steinerne Augen und Tränen*. Elemente, die eine Belebung implizieren, sind der Wunsch, sich *auszudehnen* und das *Sehnen nach dem Leben*. Es sind zwar kalte Brüste, die aber *schwellen*, der Stein möchte vergeblich *seufzen* und *hauchen*, dabei *erklingt er fast*. Wesentliche Bedeutung trägt der Wille zum Leben, der der Staue zugesprochen wird, selbst wenn es ein destruktives Aufleben ist: Das Bild möchte *vor schmerzlichen Gewalten zerspalten*. Leichter hat es die Reflexion im Wasser, dort *regt sich das Abbild in dem Spiegel*, *es winkt im Teich*. Die Statue *möchte gern hinuntersinken, weil sich's unten mehr bewegt*. Doch am Ende verhält es sich mit Marie wie mit dem Kind: Es kann *zum Leben nie erwarmen*. Dabei wird der Pygmalion-Mythos gestreift, dessen Statue unter den warmen Berührungen lebendig wird: Das steinerne Bild scheint die Erwartung zu haben, „[d]aß ich mit heißem Arme es umschlinge,/Und Leben durch den kalten Busen dringe.“ (GS 163)

Der Mondschein, in dem die Statue erscheint, nimmt ihr das Potential zu leben, er „[v]erhüllte sich mit dichten schwarzen Wolken“ (GS 163). Plötzlich ist sie nicht bloß unbeleuchtet, sondern wird ganz unsichtbar: „Das Bild mit seinem

Glanze war verschwunden/ In finstrier Nacht“ (GS 163). Die Skulptur taucht später ein zweites Mal auf, diesmal scheint sie zu einer echten Frau geworden zu sein. In einer einzigen Äußerung Godwis vollzieht sie den Wandel von einem vergangenen Objekt zu einem gegenwärtigen, wie am gewählten Tempus ersichtlich wird: „Dort, wo die Büsche sich verengen, stand/ Das weiße Bild, o Gott – [...] Dort steht die Frau.“ (GS 177). *Stand* wird zu *steht*, das *Bild* wird zur *Frau*. Godwi versichert sich bei seiner Begleiterin Otilie: „Sahst du sie denn?“ (GS 177) und Otilie antwortet: „Gewiß, bis sie verschwand.“ Wieder verschwindet Marie von der Bildfläche. Erst später stellt sich heraus, dass eine tatsächlich lebende Frau mit Kind die Rolle der mütterlichen Statue eingenommen hat: „[E]s ist niemand anders gewesen als die Engländerin, die ihren Pflegling Eusebio besucht hatte“ (GS 435). Brentano erfindet eine neue Version der Wiederbelebung und lässt eine andere Person als Marie auftreten – die Täuschung verrät er erst später.

Belebende Wirkung hat das Mondlicht in gewisser Weise auch bei Violettes Denkmal. Maria betrachtet es vom Fenster aus und sieht gleich „das mondgänzende Bild“ (GS 326). Seine Wahrnehmung vollzieht sich auf vertikaler Ebene, von oben nach unten. Was der Mond in Szene setzt, nehmen Marias Sinne auf; zunächst beleuchtet er das Musikinstrument: „Der Mond stand hinter der Lyra, und es war mir, als ströme ein mildes leuchtendes Lied durch ihre Saiten.“ (GS 326) Der Trabant sinkt und belichtet nun „schöne runde, glänzende Hüften und zierliche Füße und sinkendes Gewand“ (GS 326). Maria verlässt das Haus, denn „der ganze Garten schien mir wie lebendig“ (GS 327). Dieser Zauber, von dem Maria am Fenster noch erfüllt ist, verklingt, als er im Garten steht: „[U]nten verliert sich alle der Reiz, der nur bey der Ansicht von oben herab mit von oben herab kömmt.“ (GS 327f.) Die erhöhte Perspektive bewegt die natürliche Situation, die Aussicht ähnelt einem Panoptikum. Als Maria nicht mehr darüberstehender Betrachter ist, wird er Teil der Szenerie und „alles war wieder von mir getrennt, und ich war allein und einsam“ (GS 328).

Erst das Licht der Sonne, die in den Morgenstunden den Mond ablöst, schenkt dieser Statue Leben. Maria vermittelt seine Erfahrung: „Ich wendete mich nun zum Bilde, und es schien zu leben“ (GS 330). Wieder scheint der Stein nur lebendig zu werden, doch die Empfindung intensiviert sich noch: „Vor mir war das Bild gleichsam geboren.“ (GS 330) Interessant ist Godwis Äußerung, mit der

er das Geheimnis des grünleuchtenden Glasbeckens erläutert. Das Schöne an der Konstruktion sei, „daß es mit dem himmlischen Lichte in Verbindung steht. Wenn die Sonne sich wendet, verliert es sein Leben und stirbt“ (GS 295).²⁰⁸ Analog zu dem Glasgebilde funktionieren die Bilder aus Stein mittels *himmlischen Lichts*.

Das Erwachen der Statue spiegelt das Verhältnis zwischen Tag und Nacht wider, sie ist „wie aus der Finsterniß erstiegen, wie erblühet, gestaltet und frei“ (GS 331). Die Tageszeiten fungieren mit ihren jeweiligen Lampen, deren Licht unterschiedliche Wirkungen entfaltet, als Phasen des Erwachens. Ihnen kommen komplementäre Eigenschaften zu, wie Marias Ausführung zu entnehmen ist:

Ich sah es in der Nacht wie in Liebe und Traum, im Mondlichte wie mit dem Begehren, erschaffen zu werden, in des Morgens Dämmerung wie in der Ahndung des Künstlers, mehr und mehr in den Begriff tretend, und ich stand vor ihm und sah, wie es hervor drang mehr und mehr in die Wirklichkeit, und endlich zum vollendeten Werke ward im Glanz der Sonne [...]. (GS 330f.)

Die Nacht ist das Gefühl, der Wunsch und die Potenz, der Tag deren Realisierung; der Übergang ist kontinuierlich. Während Marie vom milchigen Weiß angeregt wird, erwachen *zu wollen*, ist für Violette das „rothe Licht“ (GS 330) tatsächlich vitalisierend. Violette scheint im Sonnenlicht wirklich zu erwachen, Marie muss in ihrem Begehren in der Nacht verharren.

5.2.2. Zweck der Schöpfung und deren Künstler: *Schöne Denksteine*

Dass Statuen von Marie und Violette angefertigt wurden, hat einen bestimmten Grund, der nicht allein ästhetischer Natur ist. Die Ursache muss bei Godwi Senior gesucht werden, der Marias Bild in Auftrag gab. Er besitzt die Eigenart, die Höhepunkte seines Lebens in bildnerische Formate umsetzen zu lassen, er „ließ beinah alle die Hauptscenen aus seinem Leben malen“ (GS 348). Sein Sohn übernimmt die Idee: „Ich habe diese Eigenschaft [...] in soweit von ihm geerbt, daß ich Violetens Denkmahl verfertigen ließ, die bestimmendste Scene meines Lebens.“ (GS 348) Bedeutende Momente auf Leinwände bannen oder in Stein meißeln zu lassen, mutet auf den ersten Blick großspurig an und wird von einigen als seltsame Marotte gesehen. Godwi Junior nennt diese Vorliebe „[m]eines Vaters Bisarrerie“ (GS 356), ja „Tollheit“ (GS 356). Er richtet eine rhetorische Frage an Maria: „[K]ann man sich etwas Tolleres denken, als sein ganzes Leben in Stein hauen zu lassen“ (GS 356)? Den alten Godwi nun als Selbstdarsteller par

²⁰⁸ Vgl. dazu auch Irmgard Egger: „Die Farbe des Glases.“ *Raum und Inszenierung in Brentanos 'Godwi'*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011/12, S.103-122.

excellence abzustempeln, wäre jedoch verkehrt. Seine Beweggründe sind weit tiefgreifender:

Eitelkeit war es nicht, und nicht Prahlerei; [...] doch hat diese Tollheit eine edle Quelle, die bitterste Reue mit der Idee sich alle diese Figuren wie Richter herzustellen, welche ihn seines Lebens anklagten, das zwar kein Verbrechen, aber große Verirrungen umfaßte [...]. (GS 356)

Die Bilder und Statuen verherrlichen also nicht Godwis Lebenswerk, sondern sind plastische Portraits seiner größten Missetaten. Damit die Reue nicht nachlässt und um dem Vergessen entgegenzuwirken, sollen die *Figuren* stets seine Kläger und Richter sein, wobei die Einheit, zu der Richter und Kläger verschmelzen, die Unmöglichkeit eines Freispruchs garantiert. Die Art, wie Godwi seine Sünden büßt, ist eine Form der Selbstkasteiung; er lässt die „Bilder mehr in phantastischer Buße, als in Liebe zu sich“ (GS 357) herstellen. Sie sind Mahnmale seiner Schuld. In diesem Sinne gibt der Sohn die Gedanken des Vaters wieder, der offenbart, dass hinter der Kunst noch eine weitere Absicht verborgen ist:

Er sagte, jede Handlung wird zu einem Denkstein, der mich beschuldigt, und den ich nimmer umwälzen kann, aber ich kann diesen Stein zwingen, zu einem schönen Bilde der Handlung zu werden, die er bezeichnet. (GS 356)

Die gesetzten Handlungen kann Godwi nicht mehr ändern, sie sind zu Steinen geworden, die er *nicht mehr umwälzen kann*. Schändliche Taten lasten schwer, er weiß, dass es unmöglich ist, sie zu verzeihen oder *wiedergutzumachen*. Sein Anliegen ist es, „das Böse, welches nie gut gemacht werden kann, schön zu machen“ (GS 356). Damit begeht er eine Gratwanderung zwischen dem moralisch Guten und dem ästhetisch Schönen. Wenn eine Tat zu Stein geworden ist, so ist es Godwi daran gelegen, diesen in eine ansehnliche Form zu bringen. Dabei geht es ihm auch um den *Zwang*, den er dem Stein, aber auch der Stein in seiner Bedeutung ihm selbst auferlegt. Primär weiß er die *Macht* der Kunst zu schätzen: „Mein Vater, [...] wollte nicht das Schöne der Kunst, er wollte nur ihre Macht.“ (GS 295) Diese sollte ihn umgeben mit dem, „was er gern vergessen hätte und nie vergessen konnte“ (GS 295).

Auf Godwis Gut befinden sich mindestens zwei Säle mit Bildern sowie ein Raum voller Gemälde und einer mit Statuen. Über den ersten hält sich das Gerücht, er sei „sogar seinem Sohne und allen seinen Hausgenossen verschlossen geblieben“ (GS 257). Während der Vater sein Leben in ein Museum verwandelt, ist Violettes Grabmal für die Öffentlichkeit zugänglich – beide Statuen werden zu Ausstellungsstücken, sie sind Relikte einer vergangenen Zeit.

Zuletzt stellt sich die Frage nach diesen „Mahler[n], Bildhauer[n] und Dichter[n]“ (GS 257), die als Schöpfer angenommen werden müssen. Der Maler ist ein Mann namens Franzesco Fioronti, der Künstler der Statuen bleibt unbekannt. Relevanz hinsichtlich eines Schöpfers ist Marias Aussage, die Rede sei „von dem Schöpfer, der nur ein Gebärer ist“ (GS 331). Die schaffende Person trägt weniger Bedeutung, denn sie erzeugt nur ein rohes Produkt. Ein Wesen bekommt es durch andere Einflüsse; die Statuen in *Godwi* erwachen durch Mondlicht und Sonnenstrahlen, aber auch durch die Erinnerung zu neuem Leben.

Beim Gutsherren zu Gast war eine Menge an „durchreisenden Künstlern, die er einige Zeit beschäftigte, und die ihm stets betheuern mußten, was sie bey ihm gebildet hatten, zu verschweigen.“ (GS 257) Godwi verschließt Türen und verlangt Verschwiegenheit, er macht ein Geheimnis um seine Eigentümlichkeit. Nahe liegt die Vermutung, er wolle mit seinem Leid allein sein und seine Schuld mit niemand anderem teilen. Indem er den Künstler mit der Szene betraut, durchlebt der alte Godwi seinen Fehler erneut und dieser wird ihm zum Verbrechen; der junge Godwi schaudert jedes Mal, „wenn mein Vater mit einem der fremden Künstler hineinging, und wieder allein heraus kam, als habe er ihn ermordet.“ (GS 356) Die Beschäftigung mit den Kunstwerken und ihren Hintergründen zeitigt nicht unbedingt positive Auswirkungen auf die Rezipienten.

5.2.3. Wirkung: *Statuen-Effekte*

Bei seiner ersten Begegnung mit der Marienstatue ist es dem in den Büschen lauernden Godwi, als würde er von „Gespenster[n] [z]um Teiche hin“ (GS 163) gezogen. Er verändert seine Stellung, „[e]s riß mich fort“ (GS 163). Obwohl das Licht mit einem Mal erlischt, bewegt er sich weiter in Richtung Statue, die eine besondere Anziehung ausübt; aus dem *Tappen* wird ein *Gleiten*. Es ist dunkel, Godwi abgelenkt, da geschieht ihm das Unglück wie einst Marie: „Ich stürze in den Teich“ (GS 164).²⁰⁹ Er wird gerettet und erwacht glücklich: „Mir ist so wohl“ (GS 164). Wie Maria strebt Godwi danach, die Entstehungsumstände der Steinfigur zu erfahren; während der Vater schweigt, erteilt der Sohn später die erwünschte Information. Trotzdem spürt der junge Godwi, dass die Frau aus Marmor seine Existenz vervollständigt: „[N]ur wenn ich/ An jenem weißen Bilde

²⁰⁹ Besondere Brisanz erhält Godwis Sturz durch seine Wiederholung; M. Janz interpretiert den miterlebten Wassertod der Mutter als Godwis Urtrauma. Vgl. Janz: *Marmorbilder*, S. 36.

in dem Garten saß,/ War mir's, als ob es alles, was mir fehlte,/ In sich umfaßte“ (GS 165). Die Statue von Marie ist das Stück, das dem mutterlosen Kind gefehlt hat; in banger Momenten wendet er sich an die Dame, aber nicht an die Statue, sondern an „des Bildes Widerschein im Teiche“ (GS 165). Das Spiegelbild im Wasser wird durch die bewegte Natur lebendiger, Wellen lockern die Starre des Marmors. Etwas an der Frau wird anders: Godwi folgt dem Anblick „[d]er weißen Marmorfrau, die auf dem Spiegel/ Des Teiches schwamm. So wie der Wind die Fläche/ In Kreisen rührte, wechselte des stillen/ Und heil'gen Bildes Willen, und so that ich.“ (GS 165) Godwi sieht den *Willen* der Statue verändert und identifiziert sich mit dem Spiegelbild, das sein eigenes sein könnte; er lässt denselben Wind sich selbst ändern.

In der Rückblende ist Godwi nach dem Sturz ins Wasser lange bewusstlos. Als er in Otilies Begleitung Jahre später die Steinfigur erneut zu sehen glaubt, raubt ihm die Erscheinung die Sinne. Er „war in die Erde gewurzelt“ (GS 177) und dann „sinnlos niedergesunken“ (GS 177). Der Brief endet mit den Worten „Ich bin krank“ (GS 178). An Römer schreibt er: „Meine Spannung, meine Überspannung, meine Abspannung und ein Schrecken [...] hat mich krank gemacht.“ (GS 166) Beim Anblick der steinernen Violette fühlt sich auch Maria zunächst nach unten getrieben, er „konnte nun nicht mehr länger auf der Stube bleiben“ (GS 327) und „mußte nun hinunter“ (GS 327). Auch er nimmt eine bodennahe Haltung vor der Statue ein, sitzt auf den „Stufen des Bildes und war ruhig.“ (GS 328) Selbst eine Krankheit ereilt ihn – zwar mit Verspätung, dafür aber mit tödlichem Ausgang.²¹⁰

Das Marmorbild der Violette wirkt weniger durch ihre Mütterlichkeit als durch ihre Erotik; in Maria weckt sie das sexuelle Begehren, es verärgert ihn „mit vieler Aufrichtigkeit, daß ich den Busen nicht sehen konnte“ (GS 326). Nicht etwa das erklingende Instrument lockt den Autor, sondern die „kernigten Hüften“ (GS 326) und „fest gewundene Formen“ (GS 326). Nicht die Leier, sondern die weiblichen Reize machen ihm „alle Saiten Im Busen erklingen“ (GS 326). Die körperliche Lust, die das Standbild in Maria weckt, wird besonders deutlich

²¹⁰ Die Auswirkung „Krankheit“ in körperlicher Form ereilt in Brentanos Roman vorwiegend die Männer: Der Diener Georg leidet an einer Brustkrankheit, Maria an einer Zungen- und später Herzentzündung, die Genesung bleibt aus. Godwis Gesundheit erleidet eine Schwäche, die aber nicht somatischer Natur ist – ebenfalls „seelische“ Ursache haben Wallpurgis' Herzschmerz und Violettes Verrücktheit. Das aus der Idee der Empfindsamkeit geborene, weibliche Leiden erfüllt auch hier den Anspruch, das poetischere zu sein.

veranschaulicht: „[O] wie sollte sie unter meinen glühenden Küssen in mich selbst zerrinnen, und ich in sie.“ (GS 327) Als er dem Bild so nah ist, dass er es berühren könnte, verfliegt die Erotik, Maria wendet sich ab. „Ich mogte das Bild nicht ansehen, warum?“ (GS 328), fragt er sich und gibt sich die entscheidende Antwort selbst: „[V]ielleicht des Inhalts wegen“ (GS 328). Die Wirklichkeit macht die Fantasie zunichte: Erneut wird evident, dass die Wahrnehmung der Frauenstatuen abhängig von der Geschichte ist, die sie verkörpern. In *Godwi* gibt es keine Form ohne Inhalt.

Der Gedankengang, welcher der emotionalen Loslösung folgt, ist die rationalisierende Frage nach den Taten, die zur Tragödie führten: „[W]as hat so eine arme Violette gethan?“ (GS 328) Erst die Dämmerung stoppt das Nachdenken und Maria dreht sich zu dem Marmorbild, das im Sonnenlicht zum Leben erwacht; es betont besonders die weiblichen Vorzüge: „[D]as rothe Licht [...] spielte dem nackten Mädchen um den Busen und den geheimnißreichen Schooß.“ (GS 330) Der Effekt ist mächtig, Maria ist es, als „drang es heftig auf mich ein“ (GS 331), als wollte das Bild verstanden werden: „[E]s beehrte mit Gewalt, daß ich es erkenne“ (GS 331). Der Autor ist „von seinem Ausdruck durchdrungen“ (GS 331) und hat es „in [s]ich aufgenommen“ (GS 331).

5.2.4. Brentano und das Statuen-Motiv

Die steinernen Figuren in *Godwi* dienen nur auf den ersten Blick „der morbiden plastischen Gestaltung und damit einem Exempel für die Wirkung der Kunst.“²¹¹ Im Rezeptionsprozess eindeutig zu erkennen ist „die Tendenz zur Verlebendigung der Bilder“²¹², die an dynamische Szenen gebunden ist. Neben der Zeitlichkeit greift Brentano Motive der „Dynamisierung und Allegorisierung der Bildästhetik“²¹³ sowie des „Beharren[s] auf der Zeitlichkeit der irdischen Erfahrung gegen ihre klassizistische Aufhebung im plastischen Bild“²¹⁴ auf. Die Statuen sind einerseits Sinnbilder einer zeitenthobenen Ewigkeit, andererseits sind sie durch die Geschichten, die sie verkörpern, in ihrer Zeit bestimmt. Die Plastiken sind Denkmäler der Schuld, sie poetisieren die tragische Geschichte, die sie personifizieren: Für das Individuum *Godwi* stellen sie die „Mahnung eines

²¹¹ Scharnowski: *Ein wildes, gestaltloses Lied*, S. 157.

²¹² Borgstedt: *Frühromantik*, S. 17.

²¹³ Ebda, S. 13.

²¹⁴ Ebda, S. 13.

uneinholbaren Verlusts“²¹⁵ dar, für die Allgemeinheit sind sie Erinnerungsfiguren, die die Sterblichkeit besiegen. Marie und Violette vertreten zwei klassische Figuren: Mutter und Geliebte. Inhalt und Form sind der Menschheit in all ihren Zeiten vertraut und entziehen sich der Vergänglichkeit. Borgstedt spricht von der „symbolischen Natur der Bildsemantik“ und verweist auf den Bildersaal in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, dort heißt es: „Hier dieses Bild der Mutter, die ihr Kind ans Herz drückt, wird viele Generationen glücklicher Mütter überleben.“²¹⁶ Mit Marie greift Brentano in seinem Roman einen zeitlosen Frauentyp auf und meißelt ihn in Stein, der die Menschheit überdauert. Beide Frauen sind zum Bildnis geworden. Während Violettes Figur vom *eikón* zum *éidolon* übergeht, wird Maries Gestalt zum *éidos*. Ohnedies ist der Topos der Ewigkeit ein überkommener, zudem wendet sich Brentano im ästhetischen Diskurs gegen die zentrale Stellung des Subjekts, sie weicht einer „Desillusionierung der Weltendinge“²¹⁷. Metaphysische Elemente wie „Zeitlichkeit und Ewigkeit, [...] Natur und Geist, [...] Irdische[s] und Göttliche[s]“²¹⁸ werden einander entgegengestellt und bilden gemeinsam eine „dualistische Figur der Zerrissenheit“²¹⁹. Die Marmorfiguren in *Godwi* können als dialektische Kunstwerke gelesen werden, das steinerne Relikt funktioniert nur in Wechselwirkung mit dem erzählten Leben, welches es darstellt. Ob dabei eine Synthese erreicht wird, bleibt dahingestellt.

²¹⁵ Borgstedt: *Frühromantik*, S. 13.

²¹⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Mit einem Nachwort von Henri Poschmann. Berlin und Weimar 1983 (Bibliothek der Weltliteratur), S. 573.

²¹⁷ Borgstedt: *Frühromantik* S. 22.

²¹⁸ Ebda, S. 14.

²¹⁹ Ebda, S. 14.

Resümee

Die Literatur der deutschen Romantik hat weibliche Kunstgeschöpfe in vielfältigen Formen zu bieten, die trotz aller Divergenzen fundamentale Ähnlichkeiten aufweisen. Die wesentlichen Erkenntnisse meiner Untersuchungen seien im Folgenden knapp zusammengefasst.

Künstliche Wesen repräsentieren ein metaphysisches Dilemma.

Die bedeutendste Gemeinsamkeit scheint die komplementäre Darstellung von belebendem Geist und roher Materie zu sein. Besonders Automaten und Statuen werden ambivalent dargestellt und weder Leben noch Tod eindeutig zugeordnet. Die nachgeschaffenen Wesen müssen als Verkörperungen der verschwommenen Grenze zwischen organischen und anorganischen Objekten gelesen werden; die Debatte des Leib-Seele-Dualismus ist ihnen eingeschrieben.

Force vitale Nummer Eins ist die Imagination.

Eine einheitliche Antwort auf die Frage nach dem Geheimnis des Lebens stellen aber auch die literarischen Schöpfer nicht zur Verfügung; die Vivifikation wird bei *Olimpia* durch optische Instrumente und bei *Bella* durch ein Zauberwort herbeigeführt. Die Statuen weckt das Licht der Gestirne: Der Mond wirkt anregend und erinnert an das potentielle Prinzip, die Sonne schenkt das Leben. Die Qualität dieses Lebens gibt es in zwei Abstufungen: Während die Schilderung tatsächlichen Auflebens wie bei *Frankensteins Monster* oder *Bella* die Ausnahme ist, erwachen die Damen in den meisten Fällen auf Ebene der Imagination und in der männlichen Perspektive: Nathanael und Florio, Godwi und Maria kommt es zunächst nur so vor, als erwache das Artefakt, erzählt wird der Vorgang im *Als-Ob-Modus*. Die Illusion scheint von den sehnsuchtsvollen Gemütern beinahe herbeigeführt worden zu sein: *Mundus vult decipi, ergo decipiatur*. Künstliche, zwischen Leben und Tod oszillierende Wesen eignen sich besonders gut für das romantische Spiel mit Traum und Wirklichkeit. Stets ist der Faktor der männlichen Leidenschaft und Fantasie miteinzukalkulieren, Betrug und Täuschung sind ständige Begleiter der künstlichen Damen. In jedem Fall ist die Wahrnehmung unzuverlässig, die Belebung ist in Prozess und Zustand ein schaurig-schönes Erlebnis. Zumeist wird die Schöpfung in einen düsteren Kontext gestellt. *Spalanzani* bei Hoffmann wie der *Gelehrte* bei Arnim haben

Verbindungen zu alchemistischen bzw. sagenhaften Praktiken, die Venus verdankt ihr Auferstehen einer Zaubermacht. Daher lautet das Fazit:

Künstliche Frauen werden im okkulten Bereich verortet.

Zwei von fünf Geschöpfen enthalten Statements bezüglich ihrer Künstlichkeit:

Sprache, Verstand und Willensfreiheit sind Kennzeichen des Menschen.

Während Hoffmanns und Arnims Geschöpfe Sprechvermögen, Verstandesleistung und den freien Willen als Kriterien für den Unterschied zwischen Mensch und Maschine angeben, bleibt bei den Statuen diese Dimension ausgespart. Auch ethische Überlegungen werden vermittelt: Venus und Bella verlautbaren die Unfreiwilligkeit ihres lebendigen Status und das damit verbundene Unglück, Marie wird als einziger der Wille zum Aufleben zugeschrieben. Die Freiheit, sein Geschöpf zu knechten, nimmt sich der Mensch bereits im Zuge der Erzeugung heraus.

Künstliche Frauen besitzen eine instrumentelle Funktion.

Übereinstimmungen zwischen den belebten Artefakten lassen sich insbesondere in ihrer Weiblichkeit erkennen. Metaphysischen Erkenntnisgewinn durch sein Geschöpf erhofft sich am ehesten der Physikus *Spalanzani*, für die anderen ist die künstliche Frau ein Werkzeug. Nathanael gebraucht Olympia als Leerstelle für sein Ego, Bella wird als Ersatzfrau benutzt und die Statuen Marie sowie Violette müssen als Denksteine erhalten.

Das künstliche Weiblichkeitsideal besteht in Schönheit, Verführungstalent und Erotik.

Auffallend sind die Kodierungen über die Schlüsselparameter Schönheit, Verführung und Erotik: Nathanael, Erzherzog Karl und Florio verfallen den Reizen ihrer Angebeteten, die Lustprojektion spielt die entscheidende Rolle. Artificielle Frauen unterscheiden sich primär in ihrer irdischen Weiblichkeit von den Damen aus Fleisch und Blut. Indem sie außerhalb des gesellschaftlichen, als natürlich geltenden Frauenideals stehen, erfüllen sie jene Begierden, die die Männer zurückhalten. Diese Komponente paralyisiert die Geblendeten und überschattet die dämonische Macht dahinter; Olympia, Bella und Venus werden als teuflische Frauen enttarnt:

Das künstliche Weiblichkeitsideal führt ins Verderben.

Entscheidend ist, dass die zunächst positive Wirkung, die Lusterfüllung, ins Negative verkehrt wird und die Katastrophe ankündigt. Florio und Karl können das Unglück noch abwenden und die Kunstfrau vernichten, der im Allgemeinen eine kurze Lebensspanne beschieden ist.

Das Geschenk des Lebens wird wieder zurückgenommen.

Die Erzählungen von Hoffmann, Arnim und Eichendorff enthalten die Be- und Entlebung der Artefakte gleichermaßen. Olympia und die Venus werden zerstört, Bellas Zauberwort wird gelöscht: Die eine wird in ihre Einzelteile zerlegt, die Marmorne zertrümmert, die andere zerfällt zu Erde. Die Illusion hat einen Nachteil, nämlich die mit der Demaskierung des Trugbilds verbundene *Enttäuschung* – im Übrigen ein Schluss, den auch Oskar Kokoschka zieht. An seine Puppenmacherin schreibt er:

Liebes Fräulein Moos, was wollen wir jetzt machen? Ich bin ehrlich erschrocken über Ihre Puppe, die, obwohl ich von meinen Phantasien einen gewissen Abzug zugunsten der Realität längst zu machen bereit war, in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte.²²⁰

Auch die synthetische Alma Mahler wird zum Schluss dekonstruiert: Kokoschka übergießt sie mit Wein, enthauptet sie und wirft sie auf den Müll. Für eine selbstgemachte Frau sollte man ein hoffnungsloser Fantast sein. Was von der Dame bleibt, sobald man das ästhetische Korrektiv abnimmt, ist das, was sie von Anfang an gewesen ist, nämlich ein *Fetzenbalg*. Das simulierte Leben ist noch vergänglicher als das natürliche – Der erbittertste Feind der künstlichen Frau ist die Realität. In deren Licht kann sie bei allen Vorteilen am Ende doch nicht halten, was sie verspricht.

²²⁰ Oskar Kokoschka an Hermine Moos, 6. April 1919. In: Kokoschka, Briefe I, S. 312.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Arnim, Achim von: *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung.* Mit einem Nachwort von Werner Vordtriede. Stuttgart 2010. (Reclams Universal-Bibliothek 8894)

Arnim, Achim von: *Melück Maria Blainville, die Hausprophetin aus Arabien. Eine Anekdote.* In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik.* Herausgegeben und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S. 7-40.

Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman.* Herausgegeben von Ernst Behler. Stuttgart 2007. (Reclams Universal-Bibliothek 9394)

Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1998.

Eichendorff, Joseph von: *Ahnung und Gegenwart.* In: Joseph von Eichendorff: *Ausgewählte Werke.* Band 3. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans A. Neunzig. München 1987, S. 7-347.

Eichendorff, Joseph von: *Das Marmorbild.* In: Joseph von Eichendorff: *Ausgewählte Werke.* Band 2. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans A. Neunzig. München 1987, S. 7-54.

Eichendorff, Joseph von: *Die Zauberei im Herbst. Ein Märchen.* In: Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I.* Hrsg. von W. Frühwald und B. Schillbach. Frankfurt am Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 8), S. 53-382.

Engelhard, Karoline: *Die lebendige Tote und tote Lebende. Wahre Begebenheit.* In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik.* Hrsg. und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S. 175-185.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. In fünf Akten.* In: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Texte.* Herausgegeben von Albrecht Schöne. Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Herausgegeben von F. Apel, H. Birus u.a. Erste Abteilung, Band 7. Frankfurt am Main 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 114), S. 201-464.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Prometheus.* In: Eduard von der Hellen (Hrsg.): *Goethes sämtliche Werke.* Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden. 2. Band. Gedichte. Mit Einleitung und Anmerkungen von Eduard von der Hellen. Stuttgart u.a. 1902, S. 59-60.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Mit einem Nachwort von Henri Poschmann. Berlin und Weimar 1983. (Bibliothek der Weltliteratur)

Heine, Heinrich: *Florentinische Nächte*. In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S. 187-233.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der Sandmann*. Hrsg. von Rudolf Drux. Stuttgart 2004. (Reclams Universal-Bibliothek 230)

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Die Automate*. In: E.T.A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*. Text und Kommentar. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 2008. (Deutscher Klassiker Verlag 28)

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Tagebücher*. Nach der Ausgabe von Hans v. Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp. München 1971.

Homer: *Ilias*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. Einleitungshippel von Rudolf Alexander Schröder. Berlin 1940.

Kokoschka, Oskar: *Briefe I. 1905-1919*. Herausgegeben von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann. Düsseldorf 1984.

La Mettrie, Julien Offray de: *Der Mensch – eine Maschine*. In: Rudolf Drux (Hrsg.): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*. Stuttgart 1988, S. 36-49.

Latifi, Kaltërina (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2011.

Laun, Friedrich: *Die Wachsfigur*. In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S.133-174.

Müller, Hans von (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann im persönlichen und beruflichen Verkehr. Hoffmann und Hippel. Das Denkmal einer Freundschaft*. Berlin 1912.

Richter, Jean Paul: *Einfältige, aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz, die ich längst erfunden und geheiratet*. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. Herausgegeben von Klaus Völker. München 1971, S.139-171.

Richter, Jean Paul: *Untertänigste Vorstellung unser, der sämtlichen Spieler und redenden Damen in Europa entgegen und wider die Einführung der Kempelischen Spiel- und Sprachmaschinen*. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. Herausgegeben von Klaus Völker. München 1971, S.118-138.

Shelley, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein oder Der moderne Prometheus. Die Urfassung*. Aus dem Englischen neu übersetzt und herausgegeben von Alexander Pechmann. München 2013.

Shelley, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein or the modern Prometheus*. Edited with an Introduction by M. K. Joseph. London 1969.

Nachschlagewerke

Duden. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4., neu bearbeitete Auflage. Mannheim 2007. (Duden Band 7)

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin und Boston 2011.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2001.

Zedler, Johann Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexikon*. 2. vollständiger photomechanischer Nachdruck. Band 2 und 38. Graz 1993.

Sekundärliteratur und Quellen

Auerbach, Erich: *Neue Dantestudien*. Istanbul 1944 (Istanbuler Schriften 5).

Barkhoff, Jürgen: *Magnetismus/Mesmerismus*. In: Detlef Kremer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2009, S. 511-513.

Bekes, Peter: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*. Lektüreschlüssel. Stuttgart 2005.

Böschstein, Renate: *Doppelgänger, Automat, serielle Figur: Formen des Zweifels an der Singularität der Person*. In: Jürgen Söring und Reto Sorg (Hrsg.): *Androiden. Zur Poetologie der Automaten*. 6. Internationales Neuenburger Kolloquium 1994. Frankfurt am Main 1997, S. 165-195.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1997. (Edition Suhrkamp 921)

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch von Thomas Lindquist. München 1994.

Denneler, Iris: *Gesellinnen der Dichter? Weibliche Lebensformen zwischen Imagination und Wirklichkeit*. In: *Aurora* 59 (1999), S. 115-133.

Drux, Rudolf: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes*. In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Hrsg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer.

Amsterdam und New York 2006, S. 21-34. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59)

Drux, Rudolf: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Hrsg. von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1999 (Suhrkamp-Taschenbuch 3044), S. 26-47.

Drux, Rudolf: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. München 1986.

Drux, Rudolf: *Nachwort. Die lebendige Puppe. Ein Motiv romantischer Erzählliteratur*. In: *Die lebendige Puppe. Erzählungen aus der Zeit der Romantik*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Rudolf Drux. Frankfurt am Main 1986, S. 245-271.

Egger, Irmgard: *"Die Farbe des Glases." Raum und Inszenierung in Brentanos 'Godwi'*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011/12*, S.103-122.

Egger, Irmgard: *„Nur über ihre Leiche“: Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jh.* In: *Sprachkunst XXXI/2000*, 2. Halbband, S. 281-288.

Ernst, Ulrich: *Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters*. In: *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Klaus Grubmüller und Markus Stock. Wiesbaden 2003 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17), S. 115-172.

Forderer, Christof: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart und Weimar 1999. (M-und-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)

Gaderer, Rupert: *Strahlenpyramiden. Poetisierung technischen Wissens bei E.T.A. Hoffmann*. Dissertation. Wien 2007.

Gilleir, Anke, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung*. In: Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam und New York 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 7-20.

Hanß, Karl: *Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild/Aus dem Leben eines Taugenichts*. Interpretation von Karl Hanß. München 1996. (Oldenbourg Interpretationen Bd 10)

Hohenheim, Theophrastus Bombastus von [Paracelsus]: *De generatione rerum naturalium*. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems*,

Homunculi, Androiden und liebende Statuen. Herausgegeben von Klaus Völker. München 1971, S. 49-59.

Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal.* Königstein/Ts. 1986.

Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit.* Berlin 1999.

Kaiser, Gerhard: *Literarische Romantik.* Göttingen 2010 (UTB 3315).

Keil, Werner: *Die Automate.* In: Detlef Kremer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung.* Berlin 2009, S. 332-337.

Klotz, Volker: *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik. Ovid-Eichendorff-Mérimée-Gaudy-Bécquer-Keller-Eça de Queiróz-Fuentes.* Bielefeld 2000.

Knatz, Lothar: *Romantik und Moderne.* In: *Ästhetische Subjektivität. Romantik und Moderne.* Hrsg. von Lothar Knatz und Tanehisa Otabe. Würzburg 2005, S. 106-123.

Kölbing, Eugen (Hrsg.): *Die nordische Version der Tristan-Sage. Tristrams Saga ok Ísondar.* Nachdruck der Ausgabe Heilbronn 1878. Hildesheim und New York 1978.

Kormann, Eva: *Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie.* In: Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden.* Amsterdam und New York 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 73-90.

Kosch, Wilhelm und August Sauer (Hrsg.): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Briefe von Eichendorff.* Historisch-kritische Ausgabe. Regensburg 1910.

Krauss, Wilhelmine: *Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus.* Berlin 1930. (Germanische Studien 99)

Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann zur Einführung.* Hamburg 1998. (Zur Einführung 166)

Krüger, Gerhard: *Die Philosophie im Zeitalter der Romantik.* In: *Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen.* Von W. Boeck, Carl Brinkmann u.a. (Hrsg. von Theodor Steinbüchel). Tübingen und Stuttgart 1948, S. 43-63.

Leitner, Erika: *Maschinenmenschen in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und im historischen Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts.* Diplomarbeit. Wien 2013.

- Lieb, Claudia: *Der Sandmann*. In: Detlef Kremer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2009, S. 169-185.
- Meteling, Arno: Automaten. In: Detlef Kremer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2009, S. 484-487.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Farbe Blau. Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen*. Wien 2000.
- Publius Ovidius Naso [Ovid]: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart 1997.
- Racker, Miriam: *Gestalt und Symbolik des künstlichen Menschen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Dissertation. Wien, 1932.
- Raith, Markus: *Vom Marmorbild zur Venus von Samoa. Kulturwissenschaftliche Perspektiven für die Deutschdidaktik*. München 2009.
- Rosenfeld, Beate: *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Breslau 1934. (Sprache und Kultur der germanisch-romanischen Völker, B. Germanistische Reihe, Band V)
- Scharnowski, Susanne: *Ein wildes, gestaltloses Lied. Clemens Brentanos Roman „Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter“*. Würzburg 1996. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 184)
- Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 3., gegenüber der 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 2009. (WBG – Einführungen Germanistik)
- Segebrecht, Wulf: Kommentar zu *Die Automate*. In: E.T.A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*. Text und Kommentar. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 28)
- Völker, Klaus: Nachwort. In: *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. Hrsg. von Klaus Völker. München 1971, S. 425-496.
- Wägenbaur, Birgit: *Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800*. Berlin 1996. (Geschlechterdifferenz & Literatur 4)
- Wawrzyn, Lienhard: *Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom ‚Sandmann‘. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn. Auseinandergenommen und zusammengesetzt von Lienhard Wawrzyn*. Berlin 1990. (Wagenbachs Taschenbücherei 177)
- Wittig, Frank: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg 1997. (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften 212)

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text. Stuttgart und Klosterneuburg 2000.

Internetquellen

Borgstedt, Thomas: *Frühromantik ohne Protestantismus. Zur Eigenständigkeit von Clemens Brentanos ‚Godwi‘-Roman.* http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/godwi_borgstedt.pdf (zuletzt eingesehen am 13.10.2014).

Büchner, Georg: *Briefe. II. Gießen und Darmstadt 1833-1835.* Eintrag 19: Brief an die Braut. Gießen, nach dem 10. März 1834. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/421/3> (zuletzt eingesehen am 8.7.2014).

Heine, Heinrich: *Die romantische Schule.* Kapitel 5, Drittes Buch, II. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/367/5> (zuletzt eingesehen am 27.7.2014).

Hesiod: *Werke und Tage.* Übersetzung nach H. Gebhardt bearbeitet von E. Gottwein. <http://www.gottwein.de/Grie/hes/ergde.php> (zuletzt eingesehen am 12.9.2014).

Online Wörterbuch *Deutsch-Latein:* <http://www.zeno.org/Georges-1913/A/clarus> (zuletzt eingesehen am 30.5.2014).

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Formenvielfalt von Pygmalions Erben in der deutschen Romantik; das Interesse gilt dabei aber nicht dem Bildhauer, sondern seiner Galathea: Im Mittelpunkt der Betrachtungen steht das zum Leben erwachte, weibliche Artefakt. Die Dekade zwischen 1810 und 1820 kann in der Literatur als Blütezeit künstlich erzeugter Frauenfiguren gelten, in den Erzählungen walten Automatenfrauen, Lehmdamen und Venusstatuen. Unter dem schönen Schein der schillernden Gestalten lauern tiefgründige philosophisch-anthropologische Überlegungen: Der Wunsch nach dem Menschen aus Menschenhand führt direkt zur zeitlosen Frage nach dem Geheimnis des Lebens, die ohne männliches und weibliches Prinzip nicht beantwortet werden kann. Optische Gerätschaften, Zauberworte und das Licht der Gestirne werden als literarisch-ästhetische Mittel eingesetzt, um zu erreichen, wozu die Realität nicht in der Lage ist: Sie hauchen den Geschöpfen Leben ein. In dem Vorhaben, die Kodierungen des Weiblichen mit Repräsentationen des Künstlichen in Beziehung zu setzen, dürfen sowohl das zeitgenössische Weiblichkeitsideal als auch die metaphysische Grundsatzdebatte des Leib-Seele-Problems nicht ausgespart werden. Diese und weitere Aspekte werden anhand von vier Primärtexten mittels close-reading-Methode analysiert: Im Vergleich stehen Olimpia aus Hoffmanns *Sandmann*, Bella aus Arnims *Isabella von Ägypten*, die Venus aus Eichendorffs *Marmorbild* sowie Marie und Violette aus Brentanos *Godwi*. Diese beseelten Frauen werden auf ihre äußeren und inneren Werte sowie ihre intendierte und tatsächliche Wirkung überprüft, in erster Linie aber auf ihre Rolle und Funktion hin untersucht: Als Produkt des Mannes ist die Wunschfrau entweder Lustobjekt, Leerstelle oder Denkstein, aber stets eine ambivalente Figur. Die nachgeschaffenen Wesen werden in der Grauzone zwischen organischen und anorganischen Objekten verortet: Ihren Spuren folgend wird man zum Wanderer auf dem schmalen Grat zwischen Wissenschaft und Alchemie, Realität und Imagination, Leben und Tod.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Patrizia Elena Schlesinger
geboren am: 1. Juni 1990 in
Klagenfurt am Wörthersee
Staatsangehörigkeit: Österreich
Familienstand: ledig

Studium und Ausbildung

09/1996 – 06/2000 Volksschule Welzenegg
09/2000 – 01/2007 Ingeborg-Bachmann-Gymnasium Klagenfurt
01/2007 – 06/2008 Europagymnasium Klagenfurt
2008 Abschluss mit Matura
03/2009 – 12/2014 Lehramtsstudium Deutsch und
Psychologie/Philosophie an der Universität
Wien

Praktika und Nebentätigkeiten

seit 12/2008 Nachhilfe, Lernbegleitung und
Kinderbetreuung
4/2013 und 10/2013 Fachbezogenes Praktikum am Wiedner
Gymnasium/ Sir-Karl-Popper-Schule

Zusätzliche Qualifikationen

Fremdsprachen Englisch: Fließend (English First Certificate)
Italienisch: Grundkenntnisse
Spanisch: Grundkenntnisse
Latein: Kleines Latinum