

Auszug aus Streifzüge bei Context XXI

<http://contextxxi.org/der-automatenmensch-ein.html>

erstellt am: 14. Juli 2024

Datum dieses Beitrags: Juli 2021

Der Automatenmensch, ein romantischer Albtraum

■ HERMANN ENGSTER

Die Natur baut keine Maschinen, keine Lokomotiven, Eisenbahnen ... Sie sind Produkte der menschlichen Industrie; natürliches Material, verwandelt in Organe des menschlichen Willens über die Natur ... Sie sind von der menschlichen Hand geschaffne Organe des menschlichen Hirns; vergegenständlichte Wissenskraft.

Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (MEW, 42, S. 601)

[Siegmund zu seinem Freund Nathanael über dessen Liebe zur schönen Olimpia:]
Wunderlich ist es doch, dass viele von uns über Olimpia ziemlich gleich urteilen. Sie ist uns ... auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr! Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns, als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen, und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandnis.

E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann (1816)

Seit langem existiert in Menschen der Wunsch, einer von ihnen geschaffenen Gestalt Leben zu verleihen. Der römische Dichter Ovid erzählt in seinen

Metamorphosen, geschrieben in den Jahren 1–8 n.u.Z., vom Bildhauer Pygmalion, der eine weibliche Statue erschafft, die so echt erscheint, dass er sie wie eine lebendige Frau behandelt und sich in sie derart verliebt, dass die Göttin Venus sich seiner erbarmt und die Statue zum Leben erweckt. Eineinhalb Jahrtausende später, um 1580, entsteht im Prager Ghetto die Sage des vom Rabbi Löw aus Lehm geschaffenen Golem. Nach feierlichen Ritualen wird diesem vom Rabbi ein Zettel mit dem Wort „Schem“ in den Mund gelegt; „Schem“ ist der Name Gottes, und daraufhin erwacht der Lehmkörper zum Leben.

Das entscheidende Motiv in diesen Sagen ist, dass die Verlebendigung einer materiellen Gestalt durch göttliches Einwirken erfolgt. Auch spätere Visionen von der Erschaffung eines künstlichen Menschen, wie des Homunculus im II. Teil des *Faust* oder Mary Shelleys Frankenstein, waren noch Schöpfungen aus organischem Material unter Zuhilfenahme natürlicher Energie.

Das ändert sich zu Beginn der Neuzeit. Zwar hat es schon in der Antike mechanische Wunderwerke gegeben. So baute im ersten Jahrhundert n.u.Z. Heron von Alexandria automatische Priesterfiguren, die Trankopfer bereiteten, sowie einen Herakles, der Pfeile auf einen Drachen schoss, was dieser durch Wasserspeien erwiderte. Später wurde dafür der Begriff Android (von griech. *anér*, *andrós* = Mann, Mensch) geprägt. Aber so raffiniert die ihnen zugrunde liegende Technik war, sie

beschränkte sich doch auf vereinzelte spielerische Anwendungen. Zu Beginn der Neuzeit jedoch erhielt diese Technik eine folgenreiche philosophische Fundierung.

Deren Vordenker ist René Descartes, der ein rationalistisches und mechanistisches Weltbild entwirft. Tiere sind danach belebte Maschinen, von ihnen unterscheidet sich der Mensch nur dadurch, dass er eine Seele besitzt. Wie fundamental und visionär Descartes denkt, möge ein Zitat aus dem VI. Abschnitt seines Hauptwerks *Discours de la Méthode* von 1637 veranschaulichen. Vermittelt seiner analytischen und rationalistischen Philosophie, schreibt er, werde es

... möglich, zu Kenntnissen zu gelangen, die für das Leben sehr nützlich sind, und anstelle jener spekulativen Philosophie, die man an den Schulen lehrt, eine praktische Philosophie zu finden, durch die wir die Kräfte und die Wirksamkeit des Feuers, des Wassers, der Luft, der Gestirne und aller anderen uns umgebenden Körper – indem wir sie ebenso genau kennen wie die verschiedenen Gewerke unserer Handwerker – auch ebenso zu allen Gebrauchszwecken verwenden könnten, für die sie geeignet sind, und uns so zu Meistern und Beherrschern der Natur machen können (und so) zur Vervollkommnung des menschlichen Lebens beitragen.

Marx zitiert diese hellsichtige Stelle im ersten Band des *Kapital* (im 13. Kapitel mit der Überschrift *Maschinerie und große Industrie*, MEW 23, 411 f.), er zi-

tiert sie angesichts der Erfahrung, welche ungeheure Produktivität dieses philosophische Konzept für die kapitalistische Ökonomie bereits freigesetzt hat:

Nachdem erst die Werkzeuge aus Werkzeugen des menschlichen Organismus in Werkzeuge des mechanischen Apparats, der Werkzeugmaschine, verwandelt, erhielt nun auch die Bewegungsmaschine eine selbständige, von den Schranken menschlicher Kraft völlig emanzipierte Form.

(MEW 23, 398)

Im bürgerlichen und höfischen Unterhaltungsbetrieb des 18. Jahrhunderts ist man aber zunächst fasziniert von den Automaten, die hier als Spielzeuge sich präsentieren. Es gibt Androiden als Schreiber, Zeichner, Trompeter, Orgelspieler. Einen besonders eindrucksvollen Automaten konstruiert der französische Uhrmacher Jacques de Vaucanson: einen 1,65 m großen Querflötenspieler, der zwölf Melodien zu spielen und dazu Lippen und Finger lebensecht zu bewegen vermag. Von diesem Androiden ist der französische Mediziner Julian Offray de La Mettrie, zugleich radikaler und atheistischer Aufklärer, derart beeindruckt, dass er meint, es müsse gelingen, einem solchen Androiden auch die Sprechfähigkeit zu ermöglichen. In seiner 1748 erschienenen Abhandlung *L'homme machine* (Der Mensch Maschine) radikalisiert er Descartes' Konzept, indem er Natur, Mensch und Staat zu mechanischen Systemen erklärt, die den Gesetzen der Physik unterlägen und entsprechend organisierbar seien.

Die von Marx formulierte Emanzipation der „Bewegungsmaschine von den Schranken menschlicher Kraft“ bedeutet die Inthronisation der modernen Maschine. Gleichsam der Big Bang dieser neuen Industrie ist James Watts Erfindung der Dampfmaschine im Jahr 1769. Angetrieben vom Profitzwang und Konkurrenzdruck der kapitalistischen Ökonomie, bläht sich das Maschinenwesen rapide aus zum modernen Industrie-Universum. Marx schildert dies im oben genannten 13. Kapitel ausführlich, es ist eine Schilderung, schwankend zwischen der Faszination durch die neue Technologie

und dem Schrecken angesichts der Folgen für die Arbeiterinnen und Arbeiter und, nicht zu vergessen, auch für die Kinder. Diese sind aufgrund ihrer geringen Körpergröße und flinken Gewandtheit vor allem in der Textilindustrie bevorzugt, wo sie zwischen den hin und her sausenenden Spinnmaschinen herumspringen müssen, um Hebel zu betätigen oder Fehler zu beheben; die Unfallgefahr dabei ist beträchtlich.

Die Dichter der Romantik erkennen mit der ihnen eigenen Sensibilität die neuen Zeitläufe, nehmen sie aber nicht bewusst politisch wahr, sondern halten sich mehr ans Innerliche und ziehen es vor, lieber in die Tiefen ihrer Seelen hinabzutauchen. Bevorzugtes Sujet ist ihnen die Nacht, die sie auf vielfache Weise inszenieren: wie Tieck als die *mondbeglänzte Zaubernacht* einer herbeigesehnten *Märchenwelt*, oder als Nacht des Liebes- und Opiumrausches wie Novalis in seinen *Hymnen an die Nacht*; aber auch das Ungewiss-Bedrohliche wird geahnt in Eichendorffs Gedicht *Zwielicht* in den Eingangsversen *Dämm'ung will die Flügel spreiten, / Schaurig rühren sich die Bäume, / Wolken ziehn wie schwere Träume, / Was will dieses Grau'n bedeuten?*

Dabei bleibt es im Wesentlichen. So unwiderstehlich schöne Gedichte aus der Romantik hervorgegangen sind, so eignet ihr doch ein regressiver, eskapistischer Zug: Flucht vor den Zumutungen der kapitalistischen, technisierten und konkurrenzgetriebenen Moderne und Rückzug in die *wunderbare Märchenwelt*, wie sie Tieck beschwört: *Steig auf in der alten Pracht!* Fluchtpunkt ist ein verklärtes Mittelalter mit seiner ungeteilten Christenheit samt weisen und gütigen Königen. Heine, der selber die schönsten romantischen Gedichte geschrieben hat, hat das bald erkannt, sich von ihr abgewandt und sich zu einem kritisch-radikalen politischen Dichter gewandelt.

Einer aber, auch aufs Innere fixiert, durchstößt die Sphären der Innerlichkeit, steigt hinab in die Nacht, in der es wirklich finster ist, in die Abgründe der menschlichen Seele. Es ist E.T.A. Hoffmann, der mit Vornamen Ernst Theodor Wilhelm heißt, aus Verehrung für Mozart aber Wilhelm durch Amadeus ausgetauscht hat; von Brotberuf ist er Jurist, hauptsächlich

aber Dichter, Zeichner, Musikkritiker, Komponist, Operndirektor, und bei alledem irrlichternd in einem ausschweifenden Lebenswandel zwischen Genialität und Wahnsinn. Er wird preußischer Kammergerichtsrat, soll unterm Zwang der restaurativen Karlsbader Beschlüsse die von den Demagogenverfolgungen Drangsalierten beurteilen, setzt sich für diese aber couragiert ein, wird der Verhöhnung der staatlichen Behörden geziehen und gerät in die Mühlen eines Disziplinarverfahrens. In seinem Kunstmärchen *Meister Floh* kritisiert er 1822 satirisch den staatlichen Gesinnungsterror im Kampf gegen die sog. Staatsfeinde. Von einer rasch fortschreitenden Krankheit schwer gezeichnet, stirbt er noch im selben Jahr.

Er schreibt den Opium-befeuerten Schauerroman *Die Elixiere des Teufels*, experimentiert in den *Lebensansichten des Katers Murr* mit modernen Erzähltechniken, schreibt zahlreiche Novellen, unter diesen auch eine Sammlung mit dem Titel *Nachtstücke*, veröffentlicht im Jahr 1816. In diesen *Nachtstücken* steht die Erzählung *Der Sandmann*, um die es hier geht. Es ist eine kurze Geschichte, von etwa 40 Seiten im Reclamheft, gleichwohl eine ziemlich verstörende, welche die klassischen Formmuster rüde durchbricht, indem sie Sprachloses, Dunkles, Chaotisches aus der Tiefe in die Alltagswirklichkeit hervorbrechen lässt. Bald nach ihm wird E.A. Poe auf gleichen Pfaden in die menschliche Unterwelt hinabsteigen.

Der Sandmann ist eine strukturell vertrackte Geschichte, in der drei Stimmen mit wechselnden Wahrnehmungsperspektiven ineinander verwoben werden. Da ist die Hauptfigur, der gefühlbetonte und schnell desorientierte Student Nathanael, sodann dessen aufklärerisch gesinnte Verlobte Clara; beide äußern sich in Briefen, Clara an ihren Verlobten, Nathanael an Clara und zudem an seinen Ziehbruder Lothar, der zugleich Claras leiblicher Bruder ist; in diesen Briefen offenbaren diese ihr Inneres und kommentieren das Geschehen. Über allen steht der Erzähler, der das Hintergrundwissen liefert, die Stimmen verknüpft, die wechselnden Perspektiven miteinander vermittelt, das Geschehen in seinem Ablauf ordnet und mit dramatischen Dialogen und Szenen

anreichert. Wie weit diese ambitionierte Anordnung literarisch gelungen sei, ist in der Fachwelt umstritten. Die Vermutung liegt nahe, sie sei notwendigerweise so chaotisch wie die äußere und innere Handlung selbst. Hineinmontiert sind außerdem Leitmotive wie die Augen und das Sehen.

Es ist eine Geschichte, die sich vordergründig liest als eine aus einem Kindheitstrauma herrührende Paranoia. Im ersten Brief an seinen Ziehbruder Lothar berichtet Nathanael die Vorgeschichte: Sein Vater treibe abends mit einem geheimnisvollen Mann namens Coppelius im Keller alchemistische Experimente. Dessen schwere Tritte auf der Treppe ängstigen das im Bett liegende Kind, und die Mutter erzählt ihm zur Beruhigung, das sei der Sandmann, der den Kindern Sand in die Augen streue, damit sie einschliefen. Von Neugier getrieben, will er das Treiben seines Vaters mit Coppelius im Keller aufspüren und sieht, wie Coppelius im Feuer Menschenschädel bearbeitet:

Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. ‚Augen her, Augen her!‘ rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfasst und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. Da ergriff mich Coppelius, ‚kleine Bestie! – kleine Bestie!‘ meckerte er zähnefletschend! – riss mich auf und warf mich auf den Herd, dass die Flamme mein Haar zu sengen begann: ‚Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinder-Augen.‘ So flüsterte Coppelius, und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte. Da hob mein Vater flehend die Hände empor und rief. ‚Meister! Meister! lass meinem Nathanael die Augen – lass sie ihm!‘ Coppelius lachte gellend auf und rief. ‚Mag denn der Junge die Augen behalten ... aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren.‘ Und damit fasste er mich gewaltig, dass die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. ... Alles um mich her wurde schwarz und finster, ein jäher Krampf durchzuckte Nerv und Gebein – ich fühlte nichts mehr. Ein sanfter warmer Hauch

glitt über mein Gesicht ... die Mutter hatte sich über mich hingebeugt. ‚Ist der Sandmann noch da?‘ stammelte ich. ‚Nein, mein liebes Kind, der ist lange, lange fort, der tut dir keinen Schaden!‘

Bei einem dieser Experimente habe es, so berichtet Nathanael in seinem Brief an Lothar weiter, eine Explosion gegeben, bei der sein Vater ums Leben kam. Später, als er bereits erwachsen war, sei er einem italienischen Optiker, der sich Coppola nannte und Barometer verkaufte, begegnet, und er glaubt, in ihm den einstigen Coppelius wiedererkannt zu haben.

Auch Clara liest den Brief und schreibt ihm, Ursache dafür seien die schrecklichen Erlebnisse aus seiner Kindheit, die nun aus seinem Inneren wieder hervorkröchen. Darauf schreibt Nathanael, mittlerweile beruhigt, an Lothar, dass Coppola wohl doch nicht identisch mit Coppelius sei, was ihm der Physikprofessor Spalanzani, bei dem er studiert, versichert habe. Dennoch wird er die traumatischen Erinnerungen nicht los und verliert sich in düsteren Ahnungen. Er fasst seine Visionen in phantastische Dichtungen; in einer beschreibt er, wie er Clara zum Traualtar führt, Coppelius erscheint, Clara die Augen ausreißt und sie ihm an die Brust schleudert.

Der Erzähler berichtet weiter: Coppola sucht Nathanael auf und bietet ihm ein Perspectiv (Fernglas) an, indem er, mit stark italienischem Akzent redend, versichert, dass dies *sköne Oke, sköne Oke* seien. – Der Physiker Spalanzani führt in seiner Wohnung Experimente durch. Nathanael wohnt direkt gegenüber und beobachtet ihn durch Coppolas Perspectiv. Dabei sieht er eine junge Frau, die er für Spalanzanis Tochter hält und deren Schönheit ihn fasziniert. Bei einem Fest lernt er sie, Olimpia heißt sie, kennen und verliebt sich Hals über Kopf in sie. Sie singt eine hochvirtuose, jedoch seelenlose Arie – Jacques Offenbach hat sie in seiner Oper *Les Contes d'Hoffmann* brillant parodiert – er redet zu ihr, sie antwortet zwar nur *ach! ach!*, doch er ist selig. Wahn und Wirklichkeit verschwimmen ihm. Er tanzt mit ihr, und obwohl er sich für einen guten Tänzer hält, wird er doch irritiert durch die strenge Taktfestigkeit seiner Partnerin – in Musik und Tanz sind nämlich Takt und Rhythmus nicht iden-

tisch, ein Automat hat wohl Takt, aber keinen Rhythmus. Freunde machen ihm gegenüber ihre Bedenken zu Olimpia geltend – so Siegmund im Zitat zu Beginn dieses Artikels – doch schlägt er sie in den Wind. Er besucht sie regelmäßig, und als er ihr schließlich einen Heiratsantrag machen will, wird er Zeuge einer Auseinandersetzung zwischen Coppola und Spalanzani. Sie streiten verbissen um die Rechte an der Puppe: Spalanzani hat die Mechanik gemacht, Coppola die lebensechten Augen. Nathanael erkennt entsetzt, dass Coppola und Coppelius dieselbe Person sind, Coppelius und Spalanzani zerran an der Puppe, Coppelius entreißt sie ihm und enteilt mit ihr:

Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleiches Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen: sie war eine leblose Puppe.

Wütendrafft Spalanzani zwei auf dem Boden liegende blutige Augen auf und schleudert sie Nathanael an die Brust.

Nach diesem Schock erkrankt Nathanael lange Zeit schwer, gesundet aber und ist wieder mit Clara zusammen. Bei einem Spaziergang in der Stadt besteigen sie den Rathausturm, Nathanael glaubt, unten Coppelius zu erkennen, der ihn höhnisch angrinst, verfällt in Wahnsinn, will Clara hinabwerfen, was Lothar knapp verhindern kann. Schreiend erinnert sich Nathanael, wie Coppola ihm *sköne Oke, sköne Oke* verkauft hat, stürzt sich in seiner Raserei in die Tiefe, wo er zerschmettert stirbt.

Es liegt nahe, Nathanaels Paranoia psychologisch als Wiederkehr eines Kindheitstraumas zu erklären, wie die nüchterne Clara es tut. Dagegen wehrt sich Nathanael mit Heftigkeit. Er reagiert, berichtet der Erzähler, *ganz erzürnt, dass Clara die Existenz des Dämons nur in seinem eignen Innern statuiere* (i.e. annehme), und behauptet, dass dies eine von außen wirkende objektive Gefahr sei und dass

jeder Mensch, sich frei wählend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe.

So pragmatisch-therapeutisch die Annahme eines Kindheitstraumas für den empirisch-individuellen Fall des Nathanael sich anböte, so griffe sie für die Deutung der Erzählung als eines gesellschaftlich exemplarischen Textes doch zu kurz. Die Automaten, die der Belustigung der Salons dienen, sind nur puttenhaft-scurrile Entäußerungen jener von Nathanael geahnten *dunklen Mächte*, Mächte, die hinter den Fabrikmauern ihre Herrschaft anzutreten sich anschicken, eine Herrschaft über den Menschen wie die des Automaten Olimpia über Nathanael. Es sind Mächte, die der düstere Dichter Hoffmann hellseherhaft heraufziehen sieht.

Wenige Jahrzehnte später bringt Marx dies mit dem Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit zum Vorschein. In seinem Rohentwurf zum *Kapital*, den 1857/58 verfassten und erst 1902 wiederentdeckten *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* (MEW Bd. 42) befindet sich ein Kapitel, das seither als „Maschinenfragment“ bezeichnet wird und in dem Marx sich mit den Folgewirkungen der Automatisierung befasst. Diese Automaten, schreibt er, seien eine

bewegende Kraft, die sich selbstbewegt; dieser Automat, bestehend aus zahlreichen mechanischen und intellektuellen Organen, so daß die Arbeiter selbst nur als bewußte Glieder desselben bestimmt sind.

(MEW 42, 592)

Die Pointe hierbei ist, und das ist charakteristisch für Marx' geniale Dialektik, dass er die Perspektive umkehrt: von der Funktion der Automaten als Werkzeug des Arbeiters zur Wirkung auf den Arbeiter selbst. Die Maschine verselbständigt sich:

Nicht wie beim Instrument, das der Arbeiter als Organ mit seinem eignen Geschick und Tätigkeit beseelt und dessen Handhabung daher von seiner Virtuosität abhängt. Sondern die Maschine, die für den Arbeiter Geschick und Kraft besitzt, ist selbst der Virtuose, die ihre eigne Seele besitzt ... Die Tätigkeit des Arbeiters, auf eine bloße Abstraktion der Tätigkeit beschränkt, ist nach allen Seiten hin bestimmt und geregelt durch die Bewegung der Maschinerie, nicht umgekehrt. Die Wissenschaft, die die unbelebten Glieder der Maschinerie zwingt, durch ihre Konstruktion zweckgemäß als Automat zu wirken, existiert nicht im Bewußtsein des Arbeiters, sondern wirkt durch die Maschine als fremde Macht auf ihn, als Macht der Maschine selbst.

(ibid. S. 593)

Es mutet geradezu wie ein böser Witz der Hegel'schen Herr-Knecht-Dialektik an, dass sich das höchstentwickelte Knechtswerkzeug des Menschen, der Automat, sich von diesem emanzipiert und zu seinem Herrn aufwirft.

Was E.T.A. Hoffmann in seinen Phantasien gestaltet hat, findet Fortsetzungen: grotesk im Film *Modern Times* von Charlie Chaplin; als sich selbst geschaffene Lebensform in den skurrilen *Robotermärchen* von Stanisław Lem; als düstere Zukunftsvision in Fritz Langs Film *Metropolis*; bis hin zu den (allemaal sehenswerten) Hollywoodproduktionen *Artificial Intelligence*, *Ex_Machina*, *I, Robot*, *Matrix*.

Was man heute als Science Fiction beginnt, wird man morgen vielleicht als Reportage zu Ende schreiben müssen.

Norman Mailer

Hermann Engster: Geboren 1942. Lebt in Göttingen, Studium der Nordistik und Germanistik, war u.a. in der Erwachsenenbildung im Bereich Fremdsprachen tätig, zzt. Dozent an der Universität des dritten Lebensalters der Univ. Göttingen, Seminare zu Literatur und Opern, Vortragstätigkeit zum Thema „Wagner und der Antisemitismus“, seit 25 Jahren Fan der Wertkritik bei der *Krisis* und im Trafocub der *Streifzüge*.

Lizenz dieses Beitrags
CC by
Creative Commons - Namensnennung