

Elisabeth Frenzel

Motive der Weltliteratur

Ein Lexikon
dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte

6., überarbeitete und ergänzte Auflage

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Elisabeth Frenzel
Motive der Weltliteratur
Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte
6., überarbeitete und ergänzte Auflage
Stuttgart: Kröner 2008
(Kröners Taschenausgabe; Band 301)
ISBN Druck: 978-3-520-30106-2
ISBN E-Book: 978-3-520-30191-8

Unser gesamtes lieferbares Programm sowie viele weitere
Informationen finden Sie unter www.kroener-verlag.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2008 by Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
Datenkonvertierung E-Book: Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

Inhalt

Vorwort zur 1. Auflage	VII
Vorwort zur 5. Auflage	XVIII
Vorwort zur 6. Auflage	XVIII
Artikel A – Z	I
Register	855

Vorwort zur 1. Auflage

Im Vorwort zu meinem Buch »Stoffe der Weltliteratur« habe ich die Meinung vertreten, daß sich für die lexikographische Erfassung von Motiven die statistisch registrierende Verzettlung nahezu aufdränge. Die Erfassung dieser im Verhältnis zu den Stoffen kleineren, keimträchtigeren und beweglicheren stofflichen Einheiten und ihres sehr verzweigten Bezugssystems mittels kurz gefaßter Darstellung sei problematisch. Daher solle ein nicht nur registrierendes, sondern beschreibendes Lexikon sich schon aus methodischen Gründen auf die größere Einheit der Stoffe beschränken.

Wenn jetzt trotzdem versucht wird, auch die Motive der Weltliteratur so wie früher die Stoffe zu erfassen und darzustellen, und wenn damit eine wohl etwas zaghafte, vielleicht aber auch weise Beschränkung aufgegeben wird, so ist das sicher zum Teil der Beredsamkeit des ehemaligen unermüdlichen Lektors des Kröner-Verlages, Herrn Gero von Wilpert, zuzuschreiben. Zum andern Teil aber lag eine Verlockung darin, auch der zweiten Hälfte der einst von Julius Petersen gestellten Aufgabe nachzukommen, nämlich im zusammenfassenden Überblick »für jeden Stoff und für jedes Motiv die dichterischen Bearbeitungen« zusammenzustellen. Dieses Ziel dürfte ja von einem um die Wesensklärung der einzelnen stofflichen Kategorien so bemühten Gelehrten wie Petersen nicht leichtfertig angegeben worden sein. Vor allem aber war inzwischen auf Grund der immer erneuten theoretischen Beschäftigung mit der Funktion des Motivs und seiner Abgrenzung gegen benachbarte Begriffe die Überzeugung gewachsen, daß durch eben solche überlegte Grenzziehung die Möglichkeit erwachse, Motivgeschichte zu betreiben, ohne, wie Eberhard Sauer befürchtete, Menschheitsgeschichte betreiben zu müssen.

Die Problematik eines literarhistorisch orientierten Motivlexikons drängte sich seinerzeit vor allem angesichts der Motivindizes der Volksliteraturforschung auf. Die dort mit dem – volkskundlichen Erkenntnissen dienenden – Ziele der Stammbaumerstellung und der Nachzeichnung der Wanderwege von Motiven geübte lexikographisch-kompensiöse Erfassung von Motiven und Motivpartikeln kann von der Kunstliteraturforschung nicht nachvollzogen werden. Sie birgt nach der schon 1928 von Helmut de Boor geäußerten Kritik die Gefahr der atomisierenden Betrachtung des Kunstwerks in sich und fordert eine mechanistische Vorstellung von

seiner Entstehung. Von einem einzelnen Forscher wäre sie ohnedies nie durchzuführen, und endlich würde sie auch an den Aufgaben einer um Interpretation und Wesenserkenntnis bemühten Erforschung des Kunstwerks vorbeiführen.

Der Zwang zu solcher Registrierung besteht auch nur, wenn Motivforschung sich nicht »nach unten« hin abgrenzt und kleinste, folglich unzählige Stoffteilchen in die Untersuchung einbezieht. Kehrt man zu der Definition zurück, mit der sogar ein Märchenforscher wie Max Lüthi einer Begriffsausweitung Grenzen setzte, daß ein Motiv nämlich »das kleinste Element der Erzählung« sei, »das die Kraft hat, sich in der Überlieferung zu erhalten«, oder gar zu Z. Czernys »*unité-limite structurale et expressive ... une «idée-force» significative ... l'unité indissoluble du penser et de l'agir*«, so kommt man gar nicht auf den Gedanken einer Erfassung von Partikeln, die irgendwie und irgendwo mit im Strom der Stoffe schwimmen und in literarischen Kunstwerken mit verbaut werden.

Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen Akkord an. Der Stoff ist an feststehende Namen und Ereignisse gebunden und läßt nur gewisse weiße Flecken im bunten Ablauf des Plots stehen, jene Rätsel oder Lücken entfaltungs-fähiger Stoffe, die immer wieder neue Autoren zu Lösungsversuchen locken, während das Motiv mit seinen anonymen Personen und Gegebenheiten lediglich einen Handlungsansatz bezeichnet, der ganz verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt. Der Brutus-Stoff oder der Lorenzaccio-Stoff haben die Geschichte eines geglückten Tyrannenmordes zum Inhalt, bei dem der Mörder in einem engen, freundschaftlichen Verhältnis zu seinem Opfer steht – diese Beziehung und ihre Zerstörung psychologisch zu durchleuchten und dadurch die Tat zu begründen, ist Hauptanliegen der Bearbeiter dieser beiden Stoffe. Das Tyrannenmord-Motiv dagegen stellt sich lediglich als Keimzelle eines Plots dar, als erste geknüpft Schlinge eines Konflikts, deren weiteres Verweben nach den verschiedensten historisch vorgegebenen oder auch erdachten Mustern erfolgen kann. Zum Wesen des Motivs gehört, daß es nach zwei Seiten festgelegt ist, nach der formalen und der geistigen. In Formulierungen wie »Der Mann zwischen zwei Frauen« oder »Die selbstlose Kurtisane« wird der situationsmäßige, bildhafte Charakter des Motivs erkennbar, der es von Begriffen wie »Thema« und »Problem« abrückt. An ihnen zeigt sich aber auch, daß das Motiv nicht nur-bildhaft ist, sondern seelisch-geistige Spannung besitzt, kraft deren es movierend, handlungsauslösend wirkt. Diese innere Spannkraft schließt jene

oben erwähnten zahllosen, solcher Spannung nicht teilhaftigen Partikeln aus der Betrachtung aus, die der Forschungszweig der Stoff- und Motivgeschichte oder, um einen sich vom Ausland her einbürgernden Terminus zu gebrauchen, der Thematologie im allgemeinen als »Zug« zu bezeichnen pflegt. Ein Zug wie etwa Hamlets Verständnis für die Schauspielkunst oder die sich von der Fausts unterscheidende Wissenschaftsauffassung des Famulus Wagner ist kein die innere Spannung tragendes konstitutives Element der jeweiligen Dichtung, sondern ein additives, das charakterisiert, schmückt und Stimmung erzeugt. Doch besteht eine Wechselbeziehung zwischen Zug und Motiv, weil ihr Unterschied kein absoluter, sondern ein Unterschied der Funktion und des Stellenwertes ist, wie er auch auf das Verhältnis von Haupt- oder Zentralmotiven zu Neben- oder Randmotiven zutrifft. Ein stoffliches Element kann in dem einen Werk als Hauptmotiv fungieren, in dem anderen als stützendes Nebenmotiv, in dem dritten lediglich als ornamentaler Zug. So trägt etwa das Motiv »Die verschmähte Frau« die Haupthandlung von Euripides' »Hippolytos« und Racines »Phèdre«, bildet in Schillers »Don Karlos« ein wichtiges, in das tragische Schicksal des Helden eingebundenes Nebenmotiv, aber gibt in Kleists »Das Käthchen von Heilbronn« nur einen fast heiteren Zug für die märchenhafte Schlußlösung her: Die Racheschwüre der verschmähten Kunigunde haben keine handlungsauslösende Bedeutung mehr. Viele in der Literatur auftauchende Züge sind jedoch nicht keim- und spannungskräftig genug für eine Aufwertung zum Hauptmotiv, und die meisten tragenden Motive besitzen wiederum zuviel Dynamik, um zum Zug abgewertet werden zu können; eine funktionelle Vergeewaltigung stofflicher Substanzen würde eine innere Disproportion des betreffenden Kunstwerkes nach sich ziehen.

Mit diesen Erkenntnissen über die Funktion von Motiv und Zug hängt die Stichwortauswahl des vorliegenden Bandes zusammen. Nicht Bestandteile, Elemente, sondern komplexere Strukturen, künstlerische Gebilde, sind darstellbar und darstellenswert. Wenn man daher die umfangreiche Liste zunächst möglich scheinender Motive ordnet, die verwandten unter ihnen, die sich häufig nur durch den unterschiedlichen Standort des Betrachters und Beurteilers unterscheiden, zusammenfaßt und sich von inhaltlichen Zufälligkeiten und auswechselbaren Einzelheiten löst, beginnt der Motivbestand zu schrumpfen und erscheint schließlich auf eine übersehbare Zahl reduziert. Es ergibt sich auch, daß nicht nur Motive, deren Spannkraft für eine zentrale Stellung im Kunstwerk nicht ausreicht,

sondern auch solche, die zwar für einen einzelnen Dichter aus dessen Erlebnisfundus heraus Bedeutung haben und von einer psychoanalytisch orientierten Motivinterpretation gern zum Untersuchungsgegenstand gewählt werden, die aber für das Gesamt der Dichtung und ihre Geschichte keine Rolle spielen, in einem zusammenfassenden Überblick wie dem vorliegenden fehlen müssen: Man denke etwa an das Motiv des Gartenraums in Goethes Dichtung und an das der Fermate bei E. T. A. Hoffmann. Auf der anderen Seite darf diese Reduktion nicht so weit führen, daß vom spezifisch Inhaltlichen, Situationsgebundenen abstrahiert wird und man zu allgemeinen Themen wie »Liebe« oder »Haß« bzw. einem Typus wie »Der Liebhaber« gelangt, deren Zahl zwar klein wäre, deren Darstellung aber Buchformat annehmen würde und wahrscheinlich im Psychologischen oder Ideengeschichtlichen zerflösse. Um das Motiv vom Thema abzuheben, bedarf es eines einschränkenden und präzisierenden Zusatzes: Nicht »Freundschaft«, aber »Freundschaftsbeweis« ist ein Motiv. Durch die einschränkende Präzisierung werden die Personenkonstellation und der durch sie gekennzeichnete Handlungsansatz sichtbar, die funktionellen Möglichkeiten, die in der Formulierung »Die verfeindeten Brüder« oder »Die verleumdete Gattin« das Motiv unmittelbar charakterisieren und auch aus Bezeichnungen für Typenmotive wie »Amazonen« und »Einsiedler« sprechen.

Der Unterschied zu dem Überblick über die Stoffe der Weltliteratur ist schon an dem veränderten Verhältnis von Zahl und Umfang der Artikel erkennbar. Der Vielfalt der Stoffe, von denen mehrere oft Ausformungen von Varianten eines einzigen Motivs sind, stehen weit weniger wirklich tragende und traditionsbildende Motive gegenüber, auch wenn in beiden Bänden nur eine repräsentative Auswahl geboten wird. Da jedes einzelne Motiv sich aber nach verschiedenen Richtungen entfalten kann, mehrere Varianten bildet und auch in unterschiedlichen Motivkomplexen auftaucht, ist die Darstellung zu einer umgreifenderen, ausholenderen und andererseits stärker ins Einzelne gehenden Methode gezwungen als bei den sich mehr einsträngig entwickelnden Stoffen. So füllen 54 motivgeschichtliche Längsschnitte bei allerdings weniger komprimiertem Satz einen annähernd gleich umfangreichen Band wie die 298 stoffgeschichtlichen Artikel.

Wenn auch nicht in bezug auf die Vielzahl der Motive, so doch in bezug auf den geistigen Raum, den sie abstecken, bleibt etwas Wahres an Sauers Bemerkung, Motivforschung betreiben heiße

Menschheitsgeschichte treiben. Für Goethe waren poetische Motive »Phänomene des Menschengestes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden und die der Dichter nur als historische nachweist«. Sie manifestieren sich in menschlichen Grundsituationen, wie sie sich bereits im »Gilgamesch-Epos« niedergeschlagen haben, in Grundtypen des Menschseins, wie sie in der griechischen Komödie und in altorientalischen Erzählungen erfaßt waren, und – da es sich um Phänomene des Geistes handelt – auch immer wieder in Gebilden der Einbildungskraft, Verkörperungen von Wunsch- und Angstträumen – es seien nur Motive wie »Arkadien«, »Teufelsbündner« und »Unterweltsbesuch« genannt. Der französische Philosoph Gaston Bachelard erklärt die seltsame Erscheinung, daß Motive, die in der Realität gar nicht oder höchst selten vorkommen, eine solche Macht auf die Einbildungskraft ausüben, damit, daß Dichtung die Phänomenologie der Seele sei, deren Grundvorstellungen und Bilder älter seien als das Denken. Man ist versucht, den Begriff des Archetyps zu verwenden, ohne ihn deshalb mit dem, was er bei Jung bedeutet, gleichzusetzen.

Stoffgeschichte hat einen fast immer deutlich erkennbaren oder doch erschließbaren Anfangspunkt, und der spätere Bearbeiter eines Stoffes greift entweder auf diesen Beginn oder auf eine spätere Fixierung des Stoffes zurück. Motivgeschichte kennt einen solchen einmaligen Ausgangspunkt der Entwicklung nicht, das erste Auftauchen eines dichterischen Motivs wäre schon mit den frühesten Gebilden dichterischer Phantasie und an verschiedenen Orten denkbar, es kann daher nicht festgestellt werden. Wenn bei der vorliegenden Auswahl dichterischer Motive versucht worden ist, möglichst frühe Zeugnisse zu erfassen, so soll das nur das hohe Alter eines Motivs nachweisen und nicht etwa einen Ausgangspunkt festsetzen, von dem alle weitere Entwicklung abhängig wäre. Denn im Fall der Motivgeschichte ergibt sich nicht wie bei der Stoffgeschichte zwangsläufig eine Abhängigkeitskette. Der späte Gestalter eines Motivs braucht keinen seiner Vorgänger gekannt zu haben, er kann allein aus dem persönlichen Erlebnis und der persönlichen Erfahrung schöpfen und dabei sogar zu ganz ähnlichen Entfaltungs- und Lösungsversuchen gelangen wie ein ihm unbekannter Vorgänger – ein Fall von »spontaner Entstehung« auf Grund allgemeiner typologischer Voraussetzungen, wie er der Motivforschung häufig begegnet. Die »Logik der Sujetbehandlung«, um einen Ausdruck des sowjetrussischen Komparatisten Viktor Žirmunskij zu gebrauchen, nötigt analoge Motivgestaltungen, Personenkonstellationen und Konflikt-

lösungen auf, die persistenten anthropologischen und psychologischen Mustern entsprechen, so daß, den Konstanten im menschlichen Empfinden, Wollen und Vorstellen entsprechend, jene von dem Romanisten Hellmut Petriconi besonders beobachteten literarischen Konstanten entstehen, die sich, ob bewußt tradiert oder immer wieder neu gefunden, durchsetzen und zu Motivschemata führen, deren Variierung und Nuancierung die Kunst des jeweiligen Autors ausmacht. Jede literarische Gestaltung eines Motivs spiegelt die dialektische Position des Kunstwerks zwischen Überzeitlichkeit und Zeitbedingtheit, der ein Beurteiler Beachtung schenken muß.

Unter diesen Voraussetzungen ist es schwierig, die viel diskutierte Frage nach der Ursache der Motivgleichheit von räumlich und zeitlich getrennten Werken in jedem Fall eindeutig zu klären; sie löst sich jedenfalls nicht durch grundsätzliche und summarische Deutungen wie die der Brüder Grimm, die einen den indogermanischen Völkern gemeinsamen Urmythos annahmen, oder durch die gleichfalls von der Vorstellung einer Polygenese ausgehende der psychoanalytischen Mythendeutung, welche Motivgleichheit als Spiegelung der Archetypen ansieht, die aus der Struktureinheit der menschlichen Seele resultieren und dem kollektiven Unbewußten entstammen. Die Entscheidung zwischen der Wanderungs- oder Diffusionstheorie, also dem »Einfluß«, auf der einen Seite und der auf Gleichheiten gesellschaftlicher Gegebenheiten und menschlicher Situationen basierenden These der spontanen Entstehung auf der anderen kann nur von Fall zu Fall und auf Grund sorgfältig geprüfter Indizien getroffen werden. Wirken doch oft literarische Kontakte und typologische Voraussetzungen gemeinsam und stützen sich auch gegenseitig. Wo ein Autor nicht durch Zitate oder Berufung auf einen anderen seine Abhängigkeit bekennt, verrät oft das nicht zwingend zur Motivgestaltung gehörige Detail die Herkunft des Motivs. So deutet etwa nach Petriconis einleuchtender Argumentation Marthes Gartenhäuschen im I. Teil von Goethes »Faust« auf die Gestaltung des Motivs des Verführers und der Verführten bei Richardson zurück, und der ganz ungewöhnliche Turm eines Herrenhauses als Wohnung des adligen Fräuleins und Ort der heimlichen Liebesnacht in Storms »Aquis submersus« weist auf das Motivschema, das sich für »heimliche Liebe« schon in Musaios' Epos »Hero und Leander« findet und das dann in der mittelalterlichen Minnemotivik zu den klischeeartigen Bestandteilen gehörte. Die Vermeidung des Terminus »Einfluß«, die der Distanzierung von der Einflußjagd des Positivismus entspringt, kann das Vorhandensein solcher Abhängigkeit nicht ändern

und sollte auch überwunden werden, da Einflüsse durchaus nicht immer auf eine nur passive, untergeordnete Rolle des Rezipierenden schließen lassen, sondern im Gegenteil oft auf eine literarischen Kontakten aufgeschlossene, auf der Höhe ihrer Zeit stehende, sensible Dichterpersönlichkeit und ein entsprechend differenziertes Werk weisen. Das Wie der Rezeption, die Variierung des Schemas, die Anreicherung des ja elastischen Motivs sind entscheidende Indizien für die Originalität des Empfangenden. Bedeutende Werke, die in den nachfolgenden Längsschnitten häufig auftauchen und sich geradezu als Sammelbecken von Motivströmen erweisen, wie Guarinis »Il pastor fido«, Shakespeares »Hamlet«, »Othello«, »Romeo und Julia«, Goethes »Götz von Berlichingen«, Schillers »Die Räuber« und »Kabale und Liebe«, Stendhals »Le Rouge et le Noir«, Dostoevskijs »Die Brüder Karamasow« und Fontanes »Der Stechlin«, legen Zeugnis für die Interdependenz von Tradition und Originalität ab. Außerdem sind Form und Ausmaß literarischen Einflusses verschieden: Sie reichen von der Anregung bis zur motivlichen Diktatur und können sich in kaum erkennbaren Reminiszenzen wie dem eben erwähnten Gartenhäuschen oder Turm und auch in Entlehnung ganzer Teile oder in assimilierender Imitation äußern. Daß in dem vorliegenden zusammenfassenden Überblick die Frage nach Motivübernahme oder spontaner Entstehung nicht in jedem Fall gelöst oder auch nur angeschnitten worden ist, ergibt sich aus der oben angedeuteten Schwierigkeit, die zu Spezialuntersuchungen zwingen würde, und dem Charakter der Längsschnitte, die weniger Quellenforschung als die Aufzeigung des Wirkens und Fungierens der Motive zum Ziel haben.

Wie die »Stoffe der Weltliteratur« möchten auch die »Motive der Weltliteratur« ein Beitrag zur Poetik sein, der zwar infolge seines Überblickscharakters die von Petersen gewünschte »zeitliche und nationale Frequenz« der Motive nur als Kurven aufzeigt und ihre Auswertung einer ins einzelne gehenden Forschung überlassen muß, aber die Wege dazu, und zwar in einem moderneren, mehr poetologischen Sinne, als Petersen sich gedacht haben mag, schon weist. Das Buch möchte jene vorhin erwähnten, aus der Logik der Sujetbehandlung sich ergebenden Schemata sichtbar machen, zu denen sich Motive organisieren, ihr aus einer Art Wahlverwandtschaft sich vollziehendes Zusammenwirken mit weiteren Motiven, durch das sich eine Interdependenz ergibt, die eine Sonderung zum Zwecke der wissenschaftlichen Analyse oft schwierig macht – man denke an die Verzahnung von Motiven wie »Tyrann«, »Märtyrer«, »Rebell«, »ge-

rechter Räuber«, bei deren Darstellung die gleichen Kombinationen aus verschiedenem Gesichtswinkel beobachtet werden müssen. Es sollte erkennbar werden, daß die Funktion und Bedeutung der Motive in einem anderen Motivverband, bei verändertem Kontext und verändertem Stellenwert – d. h., wenn sie etwa als Randmotiv statt als Hauptmotiv eingesetzt werden –, sich wandeln und daß scheinbar geringfügige neue Züge ihnen ein anderes Gesicht verleihen können. Eine gewisse Gattungsbezogenheit sollte, wenn auch oft nicht ausdrücklich erwähnt, so doch aus der Häufigkeit ihres Auftretens in einer bestimmten Gattung abzulesen sein. Es war die Absicht, durch die historische Auffädung der Fälle Kurven des An- und Abschwellens der Frequenz hervortreten zu lassen, die Masrierung in einzelnen Zeitpunkten zu geradezu modischen Komponenten, den zeittypischen Charakter mancher Motive, der im Zusammenklang mit verwandten thematischen und mit formalen Erscheinungen einen Einblick in die Geschmackskultur einer Epoche gibt. Macht man sich die Mühe, an solchen zeitlichen Punkten einen Querschnitt durch einige oder sogar durch alle Längsschnitte zu legen, so kommt man zu einer Typologie der in einer Epoche bevorzugten Sujets, wie sie schon auf anderem Wege zu erstellen versucht worden ist. Auch die umprägende Kraft neuer kultureller und sozialer Bedingungen wird deutlich, wenn etwa das Motiv der Blutrache im Nibelungenstoff sich von der frühgermanischen Verwandtenrache in Gattenrache verwandelt; die neue Ethik des Christentums wirkt in diesem Falle zusammen mit einem veränderten, in einem anderen Sagenbereich schon fixierten Attila-Bild. Überstrapazierung und Entleerung eines Motivs zeigen sich mit dessen satirisch-parodistischer Verwendung an.

Ähnliches gilt für nationaltypische Motive. Wie das Bemühen darum ging, zeitlich so weit wie möglich zu greifen, so ist auch versucht worden, die wichtigsten Literaturen des Abendlandes und des Vorderen Orients, also den Raum der indogermanischen Sprachen, in seinen wichtigsten einschlägigen Zeugnissen zu erfassen und auch Ostasiatisches gelegentlich einzubeziehen; dennoch blieb für den Germanisten die deutsche Literatur im Vordergrund. Die Stoff- und Motivgeschichte versteht sich als Teilgebiet der Komparatistik, die aus der Enge der durch die Sprachgrenzen bedingten Nationalliteraturen zum Gesamt der Literatur als eines unteilbaren Forschungsgegenstandes vorzustoßen versucht, wie er für den Kunsthistoriker und für den Musikwissenschaftler selbstverständlich ist. Wie spielend Motive auf breiter, öffentlicher Straße sowohl wie in nicht mehr

feststellbaren unterirdischen Gängen Sprach- und Nationalitätengrenzen schon immer überschritten haben, geht aus den Motivgeschichten so klar hervor, daß die Erwähnung der unterschiedlichen Nationalität oft unwesentlich wird. Auf der anderen Seite kann man auf Motivvarianten stoßen, die sehr spezifische nationale Züge tragen und diese auch in der Fremde nicht ablegen, sondern bis in die Namen hinein als Importware erkennbar sind und verstanden werden – ich denke etwa an die englischen Charakteristika des Motivs vom Verführer und der Verführten oder auch der dämonischen Verführerin in der Literatur des 18. Jahrhunderts.

Die Erarbeitung des vorliegenden Bandes erforderte etwa die doppelte Zeit wie die Darstellung der Stoffe. Der Forschungsstand liegt bei den Motiven ungleich ungünstiger. Während die Geschichte eines Stoffes oder doch große Abschnitte seiner Geschichte so wenig eigentliche Problematik bieten, daß ihre Darstellung auch dem Anfänger anvertraut werden kann, dem Ersteller des Stoff-Lexikons sich daher eine Fülle mehr oder weniger zureichender Dissertationen und Aufsätze als Grundlage anboten, führt die Motivgeschichte den forschenden Waldgänger durch unübersichtliches Dickicht, da die meisten Vorarbeiten sich auf kleine Teilstrecken beschränken, vor allem solche, die einen Beitrag zur Personalmonographie bedeuten, im günstigeren Fall die Motivbearbeitungen einer Epoche untersuchen, dies aber meist auch nur im Raum einer Nationalliteratur. Größere Zeiträume und mehrere Nationalliteraturen überspannende Darstellungen wie H. Brunners »Die poetische Insel«, H. Delahayes »Les Passions des Martyrs et les genres littéraires«, E. Welsfords »The Fool, His Social and Litterary History« oder die Untersuchungen R. Fricks zum Motiv des gerechten Räubers und J. Krolls Buch über den Mythos vom Descensuskampf gehören zu den Seltenheiten. Die neue Geltung der Stoff- und Motivgeschichte oder Thematologie, die in den letzten fünfzehn Jahren errungen wurde und an den Theoriebeiträgen der Komparatisten H. Levin, U. Weisstein, S. Jeune, S. S. Prawer, R. Bauer u. a. erkennbar ist, hat für die Motivgeschichte noch nicht, wie erfreulicherweise für die Stoffgeschichte, zu großzügiger angelegten Untersuchungen am Objekt geführt. So blieb nicht nur, wie bei den Stoffen, gelegentliche Auffüllung und Verknüpfung der bereits aufgezeigten Entwicklungslinien, sondern die Sichtung des Materials auf Grund von Lektüre unzähliger Primärquellen und die Herausarbeitung des Entfaltungsganges eigener Arbeit überlassen. Mehr noch als bei den stofflichen Längsschnitten kann daher Vollständigkeit nicht erreicht

sein und wurde auch, wie dort, gar nicht erstrebt. Um das Material nicht überwuchern zu lassen und die Lesbarkeit der Artikel nicht zu beeinträchtigen, wurden sogar bei besonders häufig auftauchenden Motiven Beispiele, die den Variantenschatz nicht bereichern, ausgeschieden. Auch die Anzahl der Längsschnitte kann nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, möchte aber Repräsentatives bieten. Der gegebene Umfang des Bandes veranlaßte z. B., einige das Motiv in der Lyrik stärker berücksichtigende Artikel für eine etwaige spätere Auflage zurückzustellen. Wichtig wäre allerdings, nichts Wesentliches übersehen und die heuristisch fruchtbaren Motive und ihre Varianten und Tendenzen ausgewählt zu haben.

Die verschieden starke Abhängigkeit der Motive von kulturellen, sozialen und geistesgeschichtlichen Gegebenheiten sowie ihre unterschiedliche Variantenzahl ergab für die Darstellung die Notwendigkeit, die Schneisen durch die Fülle des Materials jeweils auf verschiedene Weise zu legen. Bei Motiven, deren Entwicklung sehr eng mit der allgemeinen Geschichte verknüpft ist, schien die rein chronologische Ordnung am sinnvollsten, bei anderen, die mehrere recht selbständige Varianten aufweisen, gliederte sich die Darstellung nach diesen Variantensträngen, bei wieder anderen bot sich neben der Gliederung nach Epochen eine Untergliederung nach den entsprechenden Varianten an. So zeichnen sich innerhalb der Längsschnitte auch Querschnitte ab. Übergeordnetes und auch bei den Untergliederungen immer wieder ordnendes Prinzip blieb die Einbettung jedes Motivvorkommens in den Kontext der Geschichte.

Über das Verhältnis des vorliegenden Buchs zur vergleichenden Mythendeutung ist, wie bei den »Stoffen der Weltliteratur«, zu sagen, daß der Band, im Anschluß an einen von mehreren modernen Literaturhistorikern vertretenen Standpunkt, eine literatureigene Betrachtung von Mythen vertritt, die sich an greifbare erzählerische oder dramatische Fassungen hält, ohne sich um die Frage der Urbedeutung eines Mythos zu kümmern. Auch in der Frage der Berücksichtigung von Sage, Märchen und Volkslied gilt die gleiche grundsätzliche Ausklammerung wie bei dem Stoff-Lexikon, doch wurde die Volksliteratur da, wo sie gewissermaßen eine Frühschicht oder eine wesentliche, folgenreiche Fassung eines Motivs repräsentiert, in größerem Umfang einbezogen als bei dem früheren Band. Für die Aufzeigung der Verästelung eines Motivs im Bereich der Volksliteratur muß der Leser jedoch an die von der Volksliteraturforschung erstellten Spezialhandbücher verwiesen werden. Die Jahreszahlen geben im allgemeinen das Erscheinungsdatum eines Werks als Handschrift,

Druck oder Theateraufführung an; nur in Ausnahmefällen der älteren Literatur oder bei postum erschienenen oder fragmentarischen Werken der neueren Literatur, wenn zwischen Entstehungszeit und Erscheinen eine zu große Spanne liegt, steht an Stelle des Erscheinungsdatums das Entstehungsdatum; dabei gibt ein Schrägstrich zwischen zwei Jahreszahlen einen erschließbaren Zeitraum an, ein waagerechter Strich den überprüften Zeitraum des Erscheinens oder Entstehens. Ein waagerechter Pfeil vor einem Wort verweist auf ein anderes Stichwort innerhalb des vorliegenden Bandes, ein senkrechter auf ein Stichwort in »Stoffe der Weltliteratur«. Ein gleichartiges Verweissystem wird jetzt in der 4. Auflage des früheren Bandes durchgeführt.

Wie bei den »Stoffen der Weltliteratur« bin ich dem Verlag und seinem ehemaligen Lektor, Herrn Gero von Wilpert, für Anregungen und verständnisvolle Begleitung bei der Entstehung des Buches sowie den Beamten der Bibliothek der Freien Universität Berlin für Hilfe bei der Bücherbeschaffung zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank sage ich meinem Mann, Dr. Herbert A. Frenzel, für strenge, aber fruchtbare und der Qualität des vorliegenden Bandes unbedingt dienlich gewesene Kritik, den Gönnern und Freunden Prof. Dr. Helmut de Boor, Prof. Dr. Wieland Schmidt und Prof. Dr. Otto Vossler für ermutigende milde Beurteilung von Leseproben aus dem umgearbeiteten Text und, wie schon bei dem früheren Band, Herrn Alfred Alisch für die einzigartig kenntnisreiche und sorgfältige Korrektur des Manuskripts. Möge sich das Wagnis, nun doch auch »Motive der Weltliteratur« im zusammenfassenden Überblick vorzulegen, nicht als unweises Aufgeben früherer Selbstbeschränkung erweisen!

Dr. Elisabeth Frenzel

Zur 5. Auflage

Bei der ständigen Beschäftigung mit vergangener deutscher und ausländischer Literatur fallen immer wieder wissenswerte Partikel an, die bei dieser 5. Auflage ebenso berücksichtigt werden konnten wie der ständige Zuwachs an neuen Produkten der schreibenden Zunft. Durch einen freundlichen Vorschlag von studentischer Seite bin ich sogar angeregt worden, die Auflage um einen ganzen Artikel, den letzten, zu erweitern.

E.F.

Zur 6. Auflage

Ich danke dem Kröner-Verlag, dass er mir bei der Beschaffung von Material aus den Neuerscheinungen der in Frage stehenden Literatur wesentliche Hilfe geleistet hat, sodass eine Neuauflage der »Motive der Weltliteratur« unter Erweiterung des Textes trotz meiner gesundheitlichen Einschränkung möglich wurde.

Möge dieser Band in seiner 6. Auflage wie die in hoher Auflage wiederholt erschienenen früheren zur Geschichte der Stoffe und Motive das Bedürfnis nach literaturhistorischer Information weiterhin befriedigen helfen.

Frühjahr 2008

Elisabeth Frenzel

↑ Verweis auf ein Stichwort in *Stoffe der Weltliteratur*
→ Verweis auf ein Stichwort innerhalb dieses Bandes

Mensch, Der künstliche

Der Gedanke, einen Menschen unter Umgehung des Geschlechtsakts künstlich herstellen zu können, gehört zu den menschlichen Wunschträumen. In ihm findet der Erfinder- und Schöpferdrang des Menschen Ausdruck, der sich oft seiner Verantwortung zu spät bewusst wird, dann sein intellektueller Stolz, der sich über den Zwang des Sexus erheben und den Zeugungsakt durch einen geistigen und künstlerischen ersetzen möchte, und schließlich des Menschen Herrschsucht und Nützlichkeitsdenken, die im künstlichen Menschen einen Gehilfen und Diener zu gewinnen wünschen. Das literarische Motiv des künstlichen Menschen konnte an Schöpfungsmythen einiger Völker anknüpfen, die den ersten Menschen auch ohne Zeugungsakt entstehen lassen. Diese unkreierliche und meist durch göttliches Eingreifen bewirkte Schaffung des ersten Menschen nachzuvollziehen ist das vermessene Streben jener literarischen Gestalten, die es den Göttern gleichtun und Menschen herstellen wollen oder herstellen. Diese Schöpfer bilden den zweiten Brennpunkt des Motivs, dessen Spannungsfeld außer dem Geschöpf und seinem Schöpfer noch andere Mitmenschen umfassen kann. Da jedoch das Motiv psychisch nicht nur durch den Wunschtraum vom Schöpfermenschen gespeist wird, sondern auch durch die Angst, das Geschöpf des Menschen werde seinen Schöpfer überrunden und überwältigen, enden die meisten Geschichten um die Erschaffung eines künstlichen Menschen für den Schöpfer trotz anfänglicher Erfolge unglücklich. Entweder sind die Meister gezwungen, ihr eigenes, gefährlich werdendes Werk zu zerstören, oder es zerstört sich selbst und oft den Schöpfer oder andere Menschen zugleich.

Die Literatur der klassischen Antike kennt den künstlichen Menschen bezeichnenderweise hauptsächlich als einen durch einen künstlerischen Prozess dem natürlichen Vorbild nachgeschaffenen Androiden, der von Göttern oder Halbgöttern hergestellt oder zumindest belebt wird. Der Titan ↑ Prometheus formte nach OVID (*Metamorphosen* X, 4; 2–8 n. Chr.) aus Lehm und Wasser Männer und Frauen und belebte sie. Zu den von ihm Geschaffenen gehört nach einer wahrscheinlich alten, aber erst in später Fixierung (FULGENTIUS 5. Jh. n. Chr.) erhaltenen Überlieferung die schöne, aber verderbenbringende ↑ Pandora, die nach HESIOD (*Werke und Tage* 6. Jh. v. Chr.) jedoch von dem Gott der Schmiedekunst Hephaistos auf Befehl des Zeus hergestellt und zum Verderben des Prometheus auf die Erde geleitet wurde, von diesem abgewiesen, bei seinem Bru-

der Epimetheus Aufnahme fand, dort das mitgebrachte Gefäß öffnete und Unglück über die Geschöpfe des Prometheus brachte. Hephaistos, der bei HOMER (*Ilias* 8. Jh. v. Chr.) selbst von kunstvoll geschaffenen goldenen Jungfrauen bedient wird, schuf für König Minos von Kreta den erzenen Riesen Talos, mit dem als dem Wächter der Insel die Argonauten (APOLLONIOS RHODIOS, *Argonautika* 3. Jh. v. Chr.) kämpfen müssen und der zu Fall gebracht wird, indem man den Zapfen herausstößt, der sein Adersystem verschließt, und ihn verbluten lässt. Der im Dienst des Minos stehende Schmied Daidalos stellte wunderbare bewegliche Figuren her, die man anbinden musste, damit sie nicht davonliefen. Während die letztgenannten Androiden schon eine Übergangsform zu den Automaten einer viel späteren Zeit darstellen, liegt der Akzent in OVIDS Erzählung von ↑ Pygmalion (*Metamorphosen* X) wieder auf dem künstlerischen Vorgang, durch den unter den Händen des Pygmalion eine so schöne Frauenstatue entsteht, dass der Künstler sich in sie verliebt und Aphrodite bittet, ihr Leben zu geben; Liebe ist der beseelende Faktor, der jedoch der Göttin als der eigentlichen Lebensspenderin bedarf. Im ↑ Pandora-Mythos hat die künstliche Frauengestalt die in der Geschichte des Motivs immer wieder verwendete Funktion, einen Menschen in Liebe an sich zu fesseln.

Aus der Spätantike sind dann auch Belege bekannt, bei denen sowohl der künstlerische Schaffensvorgang wie die belebende göttliche Macht fehlen und es sich um reine Zauberkünste handelt. Der Sophist APULEIUS (*Metamorphoses* 160/170), der selbst im Ruf eines Zauberers stand, berichtet von der Hexe Pamphile, durch deren Liebeszauber versehentlich nicht der geliebte Jüngling zu ihr hingezogen wurde, sondern Ziegenbälge sich belebten und in ihr Haus eindringen, und LUKIANOS (*Philopseudes* um 150) erzählt von einem beliebigen Gerät, das man in menschliche Kleider stecken und durch Zaubersprüche zu menschenähnlichen Aktionen beleben kann. Rein zauberischen Charakters ist das Moment der Belebung auch in der jüdischen Tradition, der aufgrund des Gebots »Du sollst dir kein Bildnis machen!« das Moment der künstlerischen Gestaltung fehlen musste. Gott selbst schuf zwar den Menschen aus einem Erdenkloß und blies ihm den lebendigen Odem durch die Nase ein, aber als ein Mensch, Seths Sohn Enos, versucht, Gott nachzuahmen, schlüpft der Teufel in die Erdgestalt und regiert seitdem das Geschlecht des Enos. Die Zauberkraft, durch die Belebung erfolgt, kann nur mit Gottes Beistand und gerade am Ungestalteten wirksam werden, und Gott verleiht sie den frommen Rabbis, die in der in tal-

rudischer Zeit (200–500) entstanden und vom 14. bis 17. Jahrhundert in Deutschland in verschiedenen Varianten verbreiteten ↑ Golem-Sage aus einem Erdklumpen oder einem Stück Holz den dienenden Golem schaffen. Ein magisches Zeichen, der »Schem«, belebt den »Ungestalteten«, und die Wegnahme des Zeichens vernichtet ihn. Seine Stummheit und seine Knechtfunktion zeigen an, dass das Geschöpf des Menschen im Vergleich zu dem Gottes von minderer Qualität ist, aber seine übernatürliche Kraft und Größe machen ihn gefährlich, sodass sein Schöpfer ihn meist vernichten muss.

Im Mittelalter lebten, wenn auch nicht in zentraler Position, die belebten steinernen oder erzenen Figuren der Antike fort. Nur schaffen und beleben jetzt nicht Götter diese Bilder, sondern ihre Belebung erfolgt durch menschliche Leidenschaften und Willensäußerungen, die der geheime Zauber des Bildes im Betrachter auslöst und durch die er an das dämonisierte Bildnis gebunden werden kann. WILLIAM OF MALMESBURY (*De gestis Regum Anglorum libri quinque* 1124/25) berichtete als Erster die später vielfach variierte Geschichte von der Statuenverlobung, d. h. der unheimlichen Macht, die eine Venusstatue auf einen Jüngling ausübt, der ihr leichtfertig seinen Ehering an den Finger steckte. Die geschickten Künstler der Antike fanden in den sagenhaften Zauberergestalten des Mittelalters Nachfolger: Von dem in den Ruf eines Zauberers gelangten Theologen und Naturwissenschaftler Albertus Magnus (1193 (?)–1280) erzählt die Sage, dass er sich in mühevoller Arbeit einen sprechenden eisernen Kopf als Türhüter geschaffen habe, den aber sein Schüler Thomas von Aquin als gotteslästerliches Werk zerstrümmerte, und von dem in der mittelalterlichen Sage zum Zauberer umgeschaffenen Dichter Vergil berichtet der Erzählzyklus vom *Zauberer Vergil* (1. Hälfte 14. Jh.), dass dieser »Heide« für die Römer einen sprechenden, weissagenden Kopf und eine künstliche öffentliche Dirne aus Stein geschaffen habe.

Der Vorstellung einer durch die Lebenswahrheit des Kunstwerks gewissermaßen erzwungenen Belebung und der einer Belebung durch Zauberkraft steht eine dritte, mehr naturwissenschaftliche Vorstellung gegenüber. Eine Sage der Iraner lässt das erste Menschenpaar aus der befruchteten Erde hervorsproießen. Der gleichfalls aus dem Orient stammende Glaube an die geheime Kraft der menschenähnlichen Mandragorawurzel oder den Alraun nimmt in Deutschland die Form an, dass die Wurzel zu einem menschlichen Wesen belebbar sei, wenn sie unter besonderen Bedingungen ausge-

graben wird. Sie wächst unter dem Galgen und ist aus dem Samen entstanden, den ein »reiner« junger Mann, der gehenkt wird, in Todesnot hervorbringt. Zu diesen halb biologischen Konzeptionen treten chemische, wenn die Sage vom Zauberer Simon (*Clementinische Recognitionen* 2. Jh.) ihrem Helden zuschreibt, dass er durch chemische Versuche einen Knaben gebildet habe, den er später wieder in Luft verwandelte, dessen Seele er aber als Gehilfen für seine Zaubereien benutzte. Während das Mittelalter es für frevelhaft hielt, das Werk des Schöpfers nachzuahmen, konnte in der frühwissenschaftlichen Epoche ↑ PARACELTUS (*De generatione rerum naturalium* um 1530) sich rühmen, einen Menschen aus menschlichem Samen, genährt durch Pferdedung, herstellen zu können. Nicht von ungefähr macht daher GOETHE des Paracelsus Art- und Zeitgenossen ↑ Faust zum Schöpfer des Menschleins in der Retorte, des Homunculus.

Die in dem Motiv mitschwingende Angst vor der Überwältigung des Schöpfers durch das Geschöpf trat in der Mitte des 18. Jahrhunderts zurück vor dem Glauben an die Bändigung und Verschönerung der Natur durch den Menschen und an die Macht künstlerischen Schöpfertums. Diese Sicherheit kam in den vielen Bearbeitungen des ja auch der antiken Vorlage nach optimistischen ↑ Pygmalion-Stoffes (J. J. BODMER, *Pygmalion und Elise* Erz. 1747; J. E. SCHLEGEL Kantate 1766; J.-J. ROUSSEAU Melodram 1770) zum Ausdruck, in denen der antike Mythos schließlich zum Symbol einer durch Gefühl möglichen Weltbemächtigung erhoben wurde. Dieser Optimismus befähigte die Zeit auch, sich ohne Schrecken an den Zukunfts träumen eines J. O. de LA METTRIE (*L'Homme machine* 1748) zu erfreuen, der es für möglich hielt, dass eines Tages rein mechanisch ein Androide gebaut werden würde, der stehen, gehen, sprechen und alle menschlichen Gebärden verrichten könne, und sich von automatisch bewegten Figuren wie dem »schachspielenden Türken« (1769) und der »Sprechmaschine« des Wolfgang Ritter von Kempelen oder dem »Flötenspieler« (1783) J. de Vaucansons faszinieren zu lassen. Das technische Zeitalter deutete sich mit der neuen Motivvariante des Automaten an.

Jedoch schon am Ausgang des 18. Jahrhunderts erkannte man die bedrohliche Kehrseite des dienstwilligen Automaten, und die Angst vor den Geistern, die man gerufen hatte und nicht wieder loszuwerden fürchtete, erwachte. Symptomatisch für die Veränderung der seelischen Lage ist die Entwicklung, die der alte Topos vom Leben als Theater, der Welt als Bühne und dem Menschen als Schauspieler in dieser Zeit durchmachte. Von EPIKTET bis de ROTROU war bei

diesem Topos der Akzent auf die Aufgabe und Pflicht des Menschen gelegt worden, die Rolle zu spielen, die ihm die Vorsehung bzw. Gott zudiktiert hatte, und sie auch möglichst gut zu spielen, wie es in CALDERÓNS *El gran teatro del mundo* (Dr. 1645) besonders einprägsam formuliert wird. Nun jedoch empfand man seine Rolle weniger als Aufgabe denn als Zwang und Unfreiheit, und man ersetzte daher den Vergleich mit dem Schauspieler durch den mit einer Marionette. Das hängt natürlich mit der säkularisierten Vorstellung vom Leben zusammen, das nicht mehr als »nur Theater«, Vorläufigkeit und Vorspiel des Lebens nach dem Tode, sondern als verlockende und vielleicht einzige Arena aufgefasst wird, auf der man sich frei bewegen und nicht an unsichtbaren Drähten dirigiert werden wollte. In diesem Sinn tauchte der Marionettenvergleich in GOETHES *Die Leiden des jungen Werthers* (R. 1774) auf, in K. Ph. MORITZ' *Anton Reiser* (R. 1785–90), in L. TIECKS *Karl von Berneck* (Dr. 1797), seinem *William Lovell* (R. 1795–96) sowie seiner Erzählung *Die gelehrte Gesellschaft* (1796) und gewann in den *Nachtwachen* (»Von Bonaventura«, R. 1804) und später bei Georg BÜCHNER leitmotivische Funktion. Im Zuge des sich verstärkenden Gefühls menschlicher Determiniertheit wird er jedoch schon um die Jahrhundertwende manchmal durch den extremeren Vergleich mit der »Automate« ersetzt, während gleichzeitig SCHILLER (*Über Anmut und Würde* 1793) und H. v. KLEIST (*Über das Marionettentheater* 1810) die Marionette zum Symbol für die Freiheit des Spiels und der Welt des schönen Scheins aufwerteten.

Die Idee der eigenen Marionetten- und Automatenhaftigkeit führte zu Überlegungen über Freiheit und Bedingtheit des als Gleichnis der eigenen Situation empfundenen künstlichen Menschen, der in der Literatur der Jahrhundertwende in den Mittelpunkt der Diskussion rückt und unter Rückgriff auf die genannten verschiedenen volkstümlichen Traditionen in vielen Varianten entwickelt wird. Diese idealistisch bestimmte Zeit stellt sich gegen jede automatische Funktion eines Lebewesens. JEAN PAUL wies in *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789) und in *Die Frau aus bloßem Holz* (1789) satirisch auf die Möglichkeit hin, dass menschliches Tun und Reden durch Automaten ersetzt werden könnte, und zielte damit, wie Schoppes Wachfiguren im *Titan* (1800–03), auf eine Gesellschaft, deren Automatismus in dieser Ersetzbarkeit aufschien. Als gefährlich zeigt sich der durch Zauber geschaffene künstliche Diener in GOETHES vom *Philopseudes* des LUKIANOS angeregter Ballade *Der Zauberlehrling* (1798): ein belebter Besen, der keinen Verstand

und keine Fähigkeit zur Kommunikation mit seinem Schöpfer besitzt, durch automatisches Funktionieren dessen Kontrolle entgleitet und zerstört statt dient. Um dieses Moment der verderblichen Wirkung des Kunstprodukts auf den Menschen ging es auch E.T.A. HOFFMANN bei seiner wiederholten Verwendung des Motivs, zugleich aber auch um das Problem des Techniker-Magiers, dessen belebte Automaten Projektionen seiner Phantasie sind, die im »Erfassen« zerstört werden. Dämonischer Bösewicht ist Coppélius-Coppola in *Der Sandmann* (Erz. 1817), während das Wesen des Automatenerschöpfers in *Die Automate* (Erz. 1819) undeutlich bleibt, obgleich eine betrügerische Manipulation mit der Weissagung seines sprechenden Türken zum Schaden des jungen Ferdinand denkbar ist. L. TIECK erfand für seine Vogelscheuche (*Die Vogelscheuche* Erz. 1835) keine automatische, wissenschaftliche oder betrügerische Belebung, sondern ließ sie sehr romantisch durch eine Elfe belebt werden, die sich auf der Flucht in der ledernen Puppe verbirgt, außerdem aber auch durch tellurische und magische Kräfte, die die Elfe an sich gezogen hat. Der neugebackene Herr von Ledebirna spielt in der Gesellschaft eine Rolle, bis ihn der Besitzer der Scheuche erkennt und verklagt, sodass Ledebirna das Nervenfieber bekommt, die Elfe mit allen ihren geistigen Wirkungsmöglichkeiten aus ihm entweicht und er nur aufgrund der elementaren Kräfte weiterlebt, die aus ihm und seinen mit der Tochter seines ehemaligen Besitzers gezeugten Nachkommen ein Geschlecht von Ledernen machen.

Die besondere Gefährlichkeit des künstlichen Menschen offenbart sich in der erotischen Fixierung eines lebendigen Menschen an ihn. Dieser Zug des Motivs weist sicher Zusammenhänge mit sexuellem Fetischismus auf, wie er in der bereits erwähnten künstlichen Dirne des *Zauberers Vergil* und in dem verbreiteten Märchentyp vom Grieß- und Zuckermann deutlich wird, den G. BASILES Erzählung *Pintosmalto* (1634) repräsentiert, in der ein Mädchen alle Männer ablehnt und sich aus süßem Teig einen schönen Jüngling knetet, den die Liebesgöttin belebt und der später ihr Mann wird. Diese Variante erscheint in der klassisch-romantischen Epoche zuerst in GOETHE'S *Der Triumph der Empfindsamkeit* (Dr. 1787) mit der Bindung Prinz Oronaros an eine Puppe, die für ihn allen Spöttern zum Trotz eine Seele hat und die er schmerzlich entbehrt, als man die Puppe mit ihrem lebendigen Urbild vertauscht, sodass man ihm dann seine Puppe wiedergibt. Ähnlich fixiert ist Marggraf in JEAN PAUL'S *Der Komet* (1822) an die Wachsbüste einer Prinzessin. Der Kaiser von China in

H. C. ANDERSENS Märchen *Die Nachtigall* (1843) entscheidet sich gegen den lebenden Vogel für einen künstlichen und wird krank, als das Kunstwerk entzweigt; er gesundet jedoch durch den verschmähten Gesang des lebenden Vogels. Weit dämonischer und aktiver als die Puppe des goetheschen Prinzen ist bei A. v. ARNIM (*Melück Maria Blainville* Erz. 1812) die Kleiderpuppe, der der Graf einen Frauenrock anzog, um eine Stelle aus der *Phädra* besser deklamieren zu können, und die ihm dann Beifall klatscht, aber fortan sein Leben an sich zieht. Dagegen misslingt ein ähnlicher Anschlag auf Leben und Seele eines Menschen dem Alraun in A. v. ARNIMS *Isabella von Ägypten* (Erz. 1812), der sich hochmütig zur menschlichen Persönlichkeit emporschwindeln möchte, um Bellas Liebe zu erlangen, aber mit einem Golem abgespeist wird. Auch unter den Motivvarianten E.T.A. HOFFMANNS findet sich eine Puppe (*Der Sandmann* Erz. 1817), Olympia, deren Seelenlosigkeit Nathanael für weibliche Anschmiegsamkeit hält, während er schließlich in seiner Braut eine tote Puppe erblickt und, gefühlsverwirrt, wahnsinnig wird, ähnlich den Betroffenen in V. ODOEVSKIJS *Derevjannyj gost/Der hölzerne Gast* (Erz. 1833) und A. K. TOLSTOJS *Don Juan* (Dr. 1859/60). Zu den dämonischen Verzauberinnen menschlicher Seelen gehören stoffgemäß die belebten oder scheinbelebten Statuen und Bilder in den romantischen Bearbeitungen des Stoffes von der ↑ Statuenverlobung (J. v. EICHENDORFF, *Julian* Epos Druck 1852/53, *Das Marmorbild* Nov. 1819; W. v. EICHENDORFF, *Die zauberische Venus* Gedicht 1816; A. v. ARNIM, *Päpstin Jutta* Epos 1813, Druck 1848; E.T.A. HOFFMANN, *Die Elixiere des Teufels* R. 1815/16; P. MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille* Nov. 1837). Mit Einschränkung kann für diese Motivvariante auch die »schöne Kunstfigur« C. BRENTANOS (*Gockel, Hinkel, Gackeleja* Märchen ersch. 1838) genannt werden, die tanzende Puppe, in der eine Tanzmaus steckt und die als Medium der Bezauberung und Verführung fungiert, für das wertvolle Gut dahingegeben wird.

Schließlich schuf GOETHE (*Faust II* 1832) auch das Muster für einen dritten Aspekt des Motivs, der sich dem Innenleben des künstlichen Menschen zuwendet. Der auf wissenschaftlichem Wege von Faust geschaffene Homunculus, von dem Wagner rühmt, dass er durch Denken hervorgebracht sei und nicht durch den Zeugungsakt, der künftig den Tieren überlassen bleibe, ist gleich nach dem Entstehen erwachsen und gelehrt, besitzt aber keinen Leib und auch keine Seele, seine Existenz ist nur in der Retorte möglich, und seine Sehnsucht, ein vollkommenes Wesen zu werden, kann sich nur

durch Selbstvernichtung erfüllen; sein Zerschellen am Wagen der Galatee bedeutet daher eine Art beseelenden Liebestodes. Dieses sehr romantische Motiv der Seelenlosigkeit, sonst mit dämonischen → Verführerinnen wie Nixen und Elfen verbunden, findet sich auch bei dem Golem in A. v. ARNIMS *Isabella von Ägypten*, einer von einem Juden aus Ton hergestellten → Doppelgängerin Bellas, die weder Geist noch Seele besitzt und ihr Urbild hasst, weil ihr an ihm zum Bewusstsein kommt, dass sie kein echtes Leben hat. Auch der von dem Studenten Frankenstein aus Teilen von seziierten Leichen zusammengesetzte künstliche Mensch in M. Wollstonecraft SHELLEYS berühmtem Roman (*Frankenstein* 1818) ist ein dem Homunculus verwandter Typ; er beseelt sich durch das Naturgesetz, wird aber wegen seiner Größe und Hässlichkeit von der Mitwelt abgelehnt. Als sein Schöpfer dem herangewachsenen Monster die begehrte Partnerin und die Möglichkeit, sich zu vermehren, verweigert, tötet es die Braut seines Herrn in der Hochzeitsnacht, den damit die Strafe für seine Hybris ereilt.

Am Ausgang der klassisch-romantischen Epoche taucht das inzwischen etwas verbrauchte Motiv in Randstellung mit der Absicht auf, eine Gesellschaft zu kritisieren, die den Umweg über die Automate wählt, um zwischenmenschliche Beziehungen zu klären, so wenn bei C. BRENTANO (*Ponce de Leon* Lsp. 1804) der unerkannt heimkehrende Vater sich seinen Kindern und künftigen Schwiegerkindern auf einem Maskenball in Automatenkostüm nähert, bei F. v. KURLÄNDER (*Der Mechanikus von Plundershausen* Lsp. 1825) ein Liebhaber eine mechanische Figur spielt und dadurch seinen künftigen Schwiegervater täuscht oder bei dem von Brentano beeinflussten G. BÜCHNER (*Leonce und Lena* Lsp. 1842) der → Narr Valerio das Thronfolgerpaar am Hof König Peters als Automaten vorstellt, die von Menschen nicht unterscheidbar seien. Auf der Linie JEAN PAULS bewegen sich mit ähnlicher satirischer Tendenz Hinweise auf die Ersetzbarkeit des Menschen durch Automaten bei K. IMMERMANN (*Die Papierfenster eines Eremiten* 1822, *Tulifantchen* Verserz. 1830) und H. HEINE (Bericht über den englischen Mechanikus in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* 1835).

Der von Heine erneut verwandte Zug der Seelenlosigkeit des sonst einem Gentleman gleichenden Automaten, der seinen Schöpfer mit der Bitte um eine Seele verfolgt, war im späteren 19. Jahrhundert und weit in das 20. hinein Hauptfaktor des Motivs, da die fortschreitende Technik das Schreckbild einer Automatisierung des Menschen und die Verantwortung der Erfinder immer deutlicher

machte. Die künstlichen Lebewesen, die der Mann der Zukunft als Arbeitssklaven benutzen wird (E. G. BULWER, *The Coming Race* R. 1870), sind vom denkenden Menschen kaum zu unterscheiden, haben aber keine Seele, sind nicht einmal geschaffen, sondern entworfen, technisch konstruiert und fabrikmäßig hergestellt. PUŠKIN (*Mednyj vsadnik / Der eiserne Reiter* Verserz. 1833) stellte in der belebten Statue Peters des Großen ein Gefäß übermenschlicher Macht dar. R. HAMERLINGS in der Retorte erzeugter *Homunculus* (Epos 1888), der einer Dorfschulmeistersfrau zur Geburt in den Leib verpflanzt wurde, folgt seiner seelenlosen Wesensart, gründet einen Staat, dessen Bürger er zu Pessimismus und Selbstmord überreden will, wird aber von der Menschheit an seinen Weltverneinungsplänen gehindert und erkennt zu spät, dass ihm menschliche Erfahrungen gefehlt haben. Unter den Aspekt der Seelenlosigkeit bzw. Beseelbarkeit sind auch die neuromantischen Bearbeitungen des ↑ Golem-Stoffes gestellt, in denen der Golem an seinem Unvermögen, die Liebe der Tochter des Rabbis zu erringen, scheitert (R. LOTHAR Nov. 1899; A. HOLITSCHER Dr. 1908; P. WEGENER/H. GALLEEN Film 1914) oder doch schließlich Menschenwürde erlangt (F. LION/E. d'ALBERT Oper 1926). Einen neuen Typ repräsentieren die Tiere, die Dr. Moreau (H. G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau* R. 1896) durch Operationen in menschenähnliche Wesen verwandelt und die er durch das Gesetz, dass sie weder Fleisch essen noch auf allen vieren gehen dürfen und ihn als Herrn anerkennen müssen, unter seiner Herrschaft halten will, die aber ihren Meister und seine Helfer umbringen. Ähnliche Zwitter entstehen auf experimentellem Wege in S. MAUGHAMS *The Magician* (R. 1908) und in G. MEYRINKS *Des deutschen Spießers Wunderhorn* (Nov.-Slg. 1913). Aus der Automatenvorstellung ist dagegen sowohl das computerähnliche Wesen entwickelt, das bei K. SPITTELER (*Olympischer Frühling* Epos 1900–06) die anstürmenden Menschen von der Burg des Weltherrn Ananke abwehrt, wie vor allem die Titelfigur in G. GILBERTS Roman *Seine Exzellenz der Automat* (1907), deren Mechanik der Konstrukteur nicht mehr abstellen kann, weil der Automat auf Aggression entsprechend reagiert, darum ungehindert Großindustrieller und Minister wird, seinem Schöpfer die Braut abspenstig macht und erst, als seine Tätigkeit zur nationalen Katastrophe zu werden droht, im Kampf durch seinen Erfinder unschädlich gemacht wird. In anderen Fällen gelingt das Attentat des rebellischen und rachsüchtigen Kunstprodukts auf seinen Schöpfer, sei es, dass es sich rächt, weil es im Schachspiel mattgesetzt wurde (A. BIERCE, *Maxon's Mas-*

ter Erz. 1880), sei es, dass ihm sein Schöpfer, der Alchemist, das Geheimnis verweigert, wie es sich Nachkommen schaffen kann (K. M. KLOB, *Homunculus* R. 1919), und der Mutter- und daher Seelenlose, mit Satans Hilfe Geschaffene sich diesem seinem zweiten »Vater« überantwortet, sei es, dass der einer Mode des 18. Jahrhunderts entsprechend als »künstlicher Gefangener« im Burgverlies Gehaltene mit seinem Herrn, einem Grafen, gewaltsam die Rolle tauscht (K. H. STROBL, *Der Automat von Horneck* Erz. 1924), oder dass eine an Tiecks Erzählung erinnernde Vogelscheuche als → Doppelgänger ihres Herrn diesen von seinem Platz im Leben verdrängt (O. H. A. SCHMITZ, *Herr von Pepinster und sein Popanz* Nov. 1912). Im Gefolge Bulwers führte R. HAWEL (*Im Reich der Homunkuliden* R. 1910) in ein Zukunftsreich von Homunkuliden, in dem alles perfekt ist, die Frauen ausgestorben sind und die Männer in Fabriken nach Bedarf hergestellt werden, in dem aber die Gefühle nicht mehr existieren, und K. ČAPEK wiederholte den Einfall mit bedrohlicheren Akzenten in seinem Drama *R. U. R.* (= Rossums Universal Robots 1920), das zugleich eine neue Bezeichnung für die menschenähnliche Automate, den »Roboter«, in Umlauf brachte. Die alten Kennzeichen der Seelenlosigkeit und der aufsässigen Gewalttätigkeit wurden hier mit einem neuen sozialen Aspekt versehen: Von zwei Männern geschaffen, von denen der ältere durch seine Schöpfung die Nicht-Existenz Gottes beweisen, der jüngere an ihr verdienen will, wird der Roboter zum Feind und Verdränger des Arbeiters, und er vernichtet mit seinen Artgenossen die Menschen, statt sie, wie erhofft, durch seine billigere Arbeitskraft frei zu machen. Auch in K. L. SCHUBERTS Spiel *Ein Mensch* (1923) bringen die Maschinenmenschen der Menschheit den Untergang, statt sie von Sklaverei zu befreien. Moderne Varianten solcher Zukunftsvisionen kann man in I. ASIMOVS *I, Robot* (1950) und R. BRADBURY'S *Marionettes, Inc.* (1951) sehen, Erzählungen, in denen die Automaten sich zu Herren gemacht und die Menschen in die den Automaten zugeordnete Rolle von Sklaven abgedrängt haben. Im Zuge der Rehabilitierung der Unterprivilegierten kann jedoch die traditionelle Stoßrichtung des Motivs auch umgekehrt werden und der künstliche Mensch als Symbol der programmierten »Wohlstandsmarionette«, die wegen ihrer Aufsässigkeit verfolgt und diffamiert wird, Sympathie fordern (W. D. SIEBERT, *Frankenstein oder Einer der auszog und das Fürchten lernte* Dr. 1974).

Gegenüber den sozialkritischen Aspekten trat die erotische Dämonie des künstlichen Menschen in neuerer Zeit zurück. Nicht je-

doch in den Romanen von M. HOUELLEBECQ (*Les particules élémentaires* 1998, *La possibilité d'une île* 2005). Hier spielt die Frage nach der Sexualität zukünftiger Menschen eine prominente Rolle: Im früheren Roman arbeitet einer der Protagonisten an einer zukünftigen geschlechtslosen Menschenrasse, die sich durch Klonen vermehrt, im späteren Roman sind die Protagonisten geklonte Neo-Menschen. Ähnlich wie Nathanael in E.T.A. HOFFMANN'S *Der Sandmann* entscheidet sich bei V. de L'ISLE ADAM (*L'Ève future* R. 1887) der englische Lord, der sich über die seelische Stumpfheit seiner schönen Geliebten beklagt hat, für das von dem Forscher Edison hergestellte, mit dem Geist einer Somnambule beseelte galvanoplastische Ebenbild dieser Frau, aber Gott lässt den Eingriff in seine Schöpfung nicht zu, das Kunstprodukt fällt einer Schiffskatastrophe zum Opfer. An die volkstümliche Tradition des Alraunenglaubens knüpfte H. H. EWERS (*Alraune* R. 1911) mit seinem durch Befruchtung einer Dirne mit dem letzten Samen eines guillotinierten Mörders entstandenen vampartigen Wesen an, das, kalt und todbringend, alle Menschen in seinen Bann zieht, bis sich schließlich der Neffe seines Schöpfers durch Willensstärke davon befreit. Todbringend ist auch das Kunstgeschöpf in Th. v. HARBOUS *Heliopolis* (R. 1926). Moderne psychoanalytische Erkenntnisse und Märchenhaft-Folkloristisches fließen zusammen in dem von dem Schweizer H. SCHNEIDER (*Der Sennentuntschi* Dr. 1972) vorgeführten weibsteuflhaften Fetisch, den sich drei Sennen auf menschenferner Alm geschaffen haben und der Gewalt über sie zu erlangen droht.

E. Rapp, Die Marionette in der deutschen Dichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik, 1924; R. Majut, Lebensbühne und Marionette, 1931; M. Racker, Gestalt und Symbolik des künstlichen Menschen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts, Diss. Wien 1932; D. Kreplin, Das Automaten-Motiv bei E.T.A. Hoffmann, Diss. Bonn 1957; R. Plank, The Golem and the Robot (Literature and Psychology 15) 1965; K. Völker (Hrsg.), Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen, 1971; Th. Ziolkowski, Disenchanted Images, Princeton 1977; P. Gendolla, Die lebenden Maschinen, 1980; L. Sauer, Marionetten, Maschinen, Automaten 1983; A. Hildenbrock, Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur, 1986; R. Drux, Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner, 1986; B. J. Dotzler/F. Gendolla/J. Schäfer, Maschinenmenschen, (Bibliographie) 1992; M. Böhmig, Das Motiv der lebenden Statue in der deutschen und russischen Literatur der Romantik, (Ricerche Slavistiche 39/40) 1992/93; P. Brunel u. a. (Hrsg.), *L'homme artificiel*, Paris 1999; G. Drux (Hrsg.), *Der Frankenstein-Komplex: kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Men-*