

Peter Gendolla

›Das strahlende Äußere deines Verlangens‹

Wir werden Kinder sein, sagte Jagger, wir werden Kinder haben mit Männern, das ist es, mehr sage ich nicht über Frauen.

Wolf Wondratschek, Jagger

Etwas fällt auf an der Menschmaschine, wie sie die Literatur erfindet. Während die Konstrukteure realer Automaten – von Vaucanson, den Jacquét-Droz, den Kaufmanns im 18. Jh. bis zu den Ingenieuren des MIT in der Gegenwart¹ – ebenso viele Musikerinnen und Tänzerinnen wie Zeichner und Schachspieler bauen, imaginieren die Schriftsteller den Automatenmenschen eigentlich nur in zwei Versionen. In der einen ist er Helfer, Diener, Roboter, d. h. nichts als Arbeiter, gerade gut genug für eine Fehlfunktion, ein Aussetzen des Steuerteils, einen Aufstand, der die Diener kurzfristig an die Stelle der Herren setzt. Das ist eine eigene Geschichte. In der zweiten Version ist der Automat eine Frau. A. v. Arnims ›Bella‹, Hoffmanns ›Olimpia‹, Jules Vernes ›Stilla‹, Villiers' ›Hadaly‹, Durrells ›Jolanthe‹, Lems ›Maske‹, all das sind Wesen, deren kalkulierte Mechanik von den Autoren mit einem weiblichen Körper bekleidet wurde.² Sie lassen sich nicht ohne weiteres als Wunschbilder einer männlichen Sexualphantasie identifizieren, bloße Sublimationen wie die Variationen des Pygmalion-Mythos.³ Nur auf den ersten Blick nämlich dienen die Automatenfrauen der männlichen Lust. Nathanael in Hoffmanns *Sandmann* liegt »wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die schöne Olimpia betrachtend«, »von unwiderstehlicher Gewalt getrieben«, kommt er »nicht los von Olimpias verführerischem Anblick«. Lord Ewald aus der mit dieser Ausgabe nun wieder zugänglichen *Eva der Zukunft* sieht die elektrische Puppe Hadaly zum ersten Mal, und »ihre Schönheit erstrahlte in unbeschreiblicher Pracht. . . . Die grenzenlose Wonne reiner Freuden erfüllte sein Herz, . . . seine Ekstase war ebenso plötzlich wie unverhofft.« (S. 232) Und für Julian aus Durrells *Nunquam* ist die Schönheit der Hafenhure Jolanthe letztlich der Grund, aus dem er sie, verzweifelt über ihren Selbstmord, künstlich reproduzieren läßt. Aber die Männer, die hier ihre Objekte mit den Blicken verschlingen, dürfen zu keiner wirklichen Befriedigung gelangen. Alle drei Automaten werden brutal zerstört. Olimpia wird vor den Augen Nathanaels zerrissen, Hadaly

verbrannt und im Meer versenkt, Jolanthe zerschellt mit ihrem Besitzer am Boden, wie Nathanael bei Hoffmann. Je perfekter die Vortäuschung menschlicher Authentizität, je geschlossener die Illusion, um so tiefer der Riß, der sich mit solcher ›Kunst‹ in solcher Realität auf tut, in dem Automat und Mensch am Ende immer mit grausamer Konsequenz versinken. Das ist ein erster Hinweis dafür, wie die Literatur die Anstrengungen der Technologie, künstliches Leben zu schaffen, beurteilt, aber wir wollen nicht vorgreifen.

Zunächst: warum überhaupt müssen künstliche Frauen konstruiert werden? Die Texte selbst geben folgende Antwort: Die Automatenfrauen sind ›echter‹, wahrhaftiger, identischer als die wirklichen Frauen; *diese* eigentlich sind falsch, ihr Geist und ihr Körper widersprechen sich für die Vorstellung des Mannes so entschieden, daß ihm, wenn er eine Frau lieben möchte, die schön ist *und* ihn versteht, nur eine synthetisch produzierte weiterhelfen kann. Nathanaels erste Verlobte Clara ist ›kalt, gefühllos, prosaisch‹, mit ihrem praktischen Verstand erklärt sie seine Dichtungen für gefährliche Hirngespinnste. Diese wirkliche Frau beschimpft Nathanael als ›lebloses, verdammtes Automat‹, nur die Puppe Olimpia versteht ihn mit ihren tiefen ›ach, ach, ach‹. Ganz deutlich wird solche Vertauschung bei Villiers. Die wirklichen Frauen bleiben verständnislos gegenüber dem Denken und Fühlen des Mannes, bestehen aus Fassaden und Verkleidungen, die Lebendigkeit vortäuschen. Um diese ›wahre Natur‹ der Frauen zu beweisen, führt der Erfinder Edison seinem Freund Lord Ewald ein ›wundervolles photochromatisches Bild‹ vor, lebensgroßes Abbild einer ›sehr hübschen und ziemlich jungen rothaarigen Frau‹. Diese Evelyn hat Edisons Freund Anderson in Sinnverwirrung und ›stumpfsinnigen Selbstmord‹ getrieben, an ihr beweist Edison, daß das Hübsche etwas ›sehr Künstliches‹ ist: hinter der Fassade erscheint ›... das Bild eines blutlosen, unschönen weiblichen Wesens mit kümmerlichen Gliedmaßen‹ (S. 146). Edison führt den Beweis im wesentlichen als optische Veranstaltung. Der männliche Blick hat sich verführen und betrügen lassen, jetzt zerlegt er das schöne Bild in seine schmutzigen Bestandteile. Das Auge und seine technischen Verlängerungen bilden die wichtigsten Werkzeuge dieser Operation. Die intensivsten Erfahrungen werden offenbar mit den visuellen Organen gemacht. Betrogen wird nicht der ganze Körper, sondern das Auge, Schaulust schlägt um in Destruktion. Es ist so, als würde jede über die bloße Präsentation ihrer Erscheinung hinaus-

gehende Äußerung der Frau den visuellen Genuß stören, das Abbilden, Spiegeln, Projizieren unterbrechen. Lord Ewalds Frau Alicia darf nichts sprechen, dann wird ihre ›wunderbare, verwirrende Schönheit‹ zu einem ›profanierten Tempel‹. Alicias Denken steht im Widerspruch zu ihrem Körper; der Widerspruch ist, ›daß sie denkt‹ (S. 52). Wenn sie spricht, wird der Genuß der ›göttlichen Linien ihrer Schönheit‹ unterbrochen. Der Blick will ›einzig die Schönheit selbst‹, in der alle Begriffe versinken. So muß eine synthetische Frau produziert werden, die identisch mit sich schweigt oder den Geist dessen widerspiegelt, der sie geschaffen hat. Das geschieht wiederum mit Hilfe optischer Technologien, als würde das Auge selbst zu produzieren beginnen, nachdem es in der Rezeption gestört worden ist. Das Vorbild der Maschinenfrau, Alicia, ist bereits auf eigenartige Weise künstlich, eine Mischung von Naturschönem und Kunstschönem. Sie ähnelt nämlich aufs Haar der *Venus victrix* aus dem Louvre, Alicia ist die Verlebendigung dieser Skulptur, ein ›irrtümlich von der Natur produziertes Kunstschönes‹.⁴

So gibt es zwei Gründe für die Herstellung der künstlichen Frau: zum einen gilt es, die verwirrende Mischung von Natur und Kunst zu beseitigen, deren Ursprung nicht ausgemacht werden kann. Zweitens stört die ›Unzusammengehörigkeit‹ der Frau Alicia mit dieser ihrer Erscheinung, einer Gestalt, ›die ihr nicht gehörte‹, in die sie sich ›verirrt‹ hat. Eine unbegreifliche Nichtidentität kann nur durch die Schaffung eines Wesens aufgehoben werden, deren Gestalt und Inhalt mitsamt allen Äußerungen bekannt sind. Nun wird, das sollte inzwischen deutlich sein, nicht eigentlich der Herstellungs-, sondern der Darstellungsprozeß vom Roman beschrieben. Edison hat die Elemente der Kunstfrau längst bereit und führt sie nur noch vor, weist mit gläsernen Skalpell auf die Nickelplatten und Gelenke, die Goldphonographen und diese phantastischen Augen, deren ›strahlende Schönheit‹ ›eine identische‹ ist. Identisch ist sie, weil das Auge nur so blickt, ›wie der Zentralapparat der Androide es gerade will‹ (S. 197), dies Auge kann nichts vortäuschen. Und der Zentralapparat verzeichnet nur die Blicke, die sein Konstrukteur oder sein Benutzer sehen möchte. Die Augen selbst haben nichts Eigenes, bestehen aus einer ›fast absoluten Leere‹ (ebd.). Im unmittelbaren und im übertragenen Sinne ist die Androide vollkommen durchsichtig, in ihr existiert nichts, das nicht gesehen, erkannt, beherrschbar gemacht worden wäre.

In dieser Beschreibung, der liebevollen Ausführlichkeit, die Villiers den Projektionen seines Erfinders widmet, wird eine eigentümliche Ambivalenz der Literatur im Verhältnis zur technologischen Produktion deutlich. Sie lehnt deren Konsequenzen ab, verurteilt die Ersetzung des Subjekts durch die Maschine, deshalb enden ihre Geschichten in Wahnsinn und Zerstörung. Aber sie ist fasziniert von dieser präzisen Reproduktion, die da in der Realität alle Nachbildungen der Literatur und Kunst in den Schatten zu stellen beginnt. Gleichzeitig bewundernd und voller Furcht beschreibt sie die sichtbare Nachahmung, das *Selbstbild* des Menschen, das sich hier in Bewegung setzt.⁵ Offenbar befindet sich die Literatur da in Konkurrenz zur technologischen Produktion, wo sie glaubt, daß jenes Selbst nachgebildet werden soll. *Das* greift sie auf und an. Für sie mündet die technische Ersetzung des Lebens in eine ›Liebesmaschine‹ höherer Ordnung, die gleichwohl nichts als das Selbst ihres Besitzers widerspiegelt, womit jede eigene Äußerung der anderen, der wirklichen Frau ausgelöscht wäre. »... das Wort, das Sie erwarten, werden Sie auch vernehmen. ... Ihre eigene Liebe werden Sie in ihr widerspiegeln können, ohne diesmal eine Enttäuschung zu erleben! Nie werden Ihre Worte mit Ihrer Hoffnung in Widerspruch stehen!« (S. 164)

Das könnte als sublimale Kritik der Technologie, einer männlichen Logik gelesen werden, die jene fürchterliche Nichtidentität, jene im Bild der ›wirklichen Frau‹ gefaßte Differenz, die den Mann in Wahnsinn und Selbstmord treibt, zu umgehen versucht. Aber es gibt einen Bruch, Villiers schlägt sich auf die Seite des Automaten, der phantastischen Technologie. Als während der ersten Begegnung mit Hadaly Lord Ewalds Illusion zusammenstürzt, er am leisen Duft des für die Kunstfrau als Gelenkschmiere verwendeten Rosenöls erkennt, daß sein ganzes »Gefühl namenloser Freude« einer Attrappe gegolten hat, er sich verzweifelt abwenden will, fragt ihn »diese verblüffende Maschine«: »Bist du so sicher, daß ich nicht da bin?« (S. 234) In einer langen Rede stellt die Androide sich als Verkörperung des Imaginären dar. Das aber ist die Traumwelt Lord Ewalds, der Bereich seiner unbegrenzten oder noch formlosen Sehnsüchte, die sich in Hadaly materialisieren. Hadaly ist nichts weiter als eine Entwicklungsstufe Lord Ewalds. »Dem Kinde gleich, das vor dem Ende der Schwangerschaft ans Licht drängt, beschloßest du, ... deiner Stunde, die noch nicht gekommen war, voranzueilen. Allein nun bin ich da, ich! ... es war deine

Verzweiflung, die mich bewog, in aller Eile das strahlende Äußere deines Verlangens anzunehmen, um vor dir zu erscheinen.« (S. 239)

Eine narzißtische Phantasie wird hier beschrieben, eine Selbst-Produktion, die durchaus als Reflex auf einen weitreichenden zivilisatorischen Prozeß gelesen werden kann. Norbert Elias hat diesen die sogenannte Neuzeit bestimmenden Prozeß als Differenzierung äußerer, gesellschaftlicher Verhältnisse, die einhergeht mit einer Technologisierung, ›Verregelung‹ innerer Antriebe, der Einrichtung automatischer Verhaltensweisen dargestellt. Hierbei bemerkt er ein Dominantwerden des Gesichtssinns, Innen und Außen werden zunehmend über die Augen vermittelt, diese werden zu Trägern von Lust und Schrecken, über sie wird das ›Ich‹ eingerichtet, damit es in Gesellschaft funktionieren und Befriedigung finden kann.⁶ Die Auftrennung von Innen und Außen, die dem Auge solche Bedeutung gibt, wird von Villiers wohl sehr deutlich reflektiert, vor allem diese ›Visualisierung des Verlangens‹ wird vom Roman erzählt. Villiers beschreibt das einsame, in seiner Haut gefangene Ich des Mannes, das Omnipotenzphantasien entwickelt, vor seiner »Stunde« »ans Licht drängt«, mit ähnlichen Worten fast schon wie Lacan, ein französischer Theoretiker unserer Zeit. Auch für diesen bildet sich ein ›Ich‹ an einer äußeren Gestalt, dem Spiegelbild. »Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als ›Gestalt‹ gegeben, in einem Außerhalb, ... Solchermaßen symbolisiert diese ›Gestalt‹ ... die mentale Permanenz des Ich und präfiguriert gleichzeitig dessen entfremdende Bestimmung; sie geht schwanger mit den Entsprechungen, die das Ich vereinigen mit dem Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert, wie mit den Phantomen, die es beherrschen, wie auch schließlich mit dem Automaten, in dem sich in mehrdeutiger Beziehung die Welt seiner Produktion zu vollenden sucht.«⁷

Bezieht man dies auf die Darstellung des Automaten in der Literatur, so liest es sich wie das Modell der Bildung des Zivilisations-subjekts, wobei die Literatur das Modell wesentlich spezifiziert. Die partiellen, noch ungeformten Strebungen – Lacan nennt das den »zerstückelten Körper«, der sich im Spiegelstadium einen »Panzer« baut, eine »wahnhaftige Identität« – werden als das isolierte Sehen und das technologische Denken des männlichen Teils der Gattung behandelt, der mit einem weiblichen Automaten »die

Welt seiner Produktion zu vollenden sucht«. Die Neuorganisation der gesellschaftlichen Produktion durch Technologie – Hoffmanns *Sandmann*, Villiers' *Eva der Zukunft* und Durrells *Nunquam* reflektieren hier drei bedeutsame Schübe, Mechanisierung, Elektrifizierung und den gegenwärtigen Fortschritt der Computertechnik, der ›Denkmaschinen‹ – partialisiert zunächst und vor allem den Mann in das Denken oder Anwenden technischer Funktionen und das leidenschaftliche Sehen. Mit der Maschinenfrau ist eine Form gefunden, in der das Substrat der Technologie, die Maschine, mit dem Objekt der isolierten Augen, der weiblichen Gestalt, zu einem »lebendigen« Körper verschmolzen werden kann. Der Automat, der sich selbst bewegt, aber nur so, wie sein Erfinder es will, beseitigt dessen zerrissenen Zustand.

Aber diese Version der Literatur ist nun keineswegs als Parteinahme für die ersetzten Frauen zu verstehen, vielmehr die Kritik Edisons an der ›Schauspielerei‹ der Weiblichkeit durchaus als authentische Begründung der ›Kunstproduktion‹, in doppeltem Sinne. Genau hier partizipiert Villiers nämlich an der Phantasie, die er in der Technologie und ihrer Praxis – nicht umsonst wählt er den Allround-Erfinder Edison zum Protagonisten – sich realisieren sieht. Für ihn bildet die Phantasie den Ursprung des realen technischen Fortschritts, und hier, nicht in besagter Parteinahme, ist wohl auch der Grund der genannten Ambivalenz zu suchen. Denn bisher »vollendeten« nur Literatur und Kunst »die Welt seiner Produktion«. ›Seiner‹, auch Villiers unterscheidet nicht, wie käme er dazu, den Mann vom Menschen überhaupt, nicht in diesem Punkt. Mit der Technologie entsteht ein ganz unübersehbarer Konkurrent auf dem Feld dieser Produktion, durchaus in der Lage, weit handfestere Selbstbilder zu erstellen, als alle ästhetischen Imaginationen zusammen. Hier ist die Furcht und zugleich Faszination des Autors verankert, der die Imagination an den Ursprung der technischen Produktivität setzt, damit jene nicht von dieser ersetzt, schlicht und einfach abgeschafft wird. Denn das fürchtet die Literatur, den Einbruch der ›Realität‹ in die Imagination. In dieser ist die Realität das Phantastische, der Riß in der Erfindung, die Bedrohung der Fiktion. Die faszinierend schöne neue Welt, die »Eva der Zukunft«, diese »weiche, so elastische und zarte Substanz, ... daß man darüber den Verstand verlieren könnte«, soll nicht sein. Nur deshalb versinkt sie im Meer.

Anmerkungen

- 1 Zur Sozial-, Kunst- und Literaturgeschichte der Automatenmenschen s. etwa:
John Cohen, *Golem und Roboter*, Ffm. 1968
Klaus Völker, *Künstliche Menschen*, München 1976
- 2 A. v. Arnim, *Isabella von Ägypten*, Stuttgart 1977
E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in: Werke in 5 Bdn., München 1977
Jules Verne, *Das Karpatenschloß*, in: Ausgabe in 20 Bdn., Ffm. 1967
Lawrence Durrell, *Nunquam*, Reinbek 1972
Stanislav Lem, *Die Maske*, Ffm. 1977
Auch im Film sind diese Wesen in diesen Versionen anzuschauen, von Langs ›Metropolis‹ bis Fellinis ›Casanova‹.
- 3 Beate Uhse, Sexhändlerin, hat im Frühjahr 1981 beim Gesundheitsamt in Flensburg die Erlaubnis zum Bau der neuesten Variation beantragt, einer ›Liebesmaschine‹, wie sie es nennt. Sie besteht aus einem Projektionsgerät für Pornofilme und einer Plastikvagina. Das Gerät soll bundesweit aufgestellt werden und für 5 DM benutzbar sein.
- 4 So Hermann Wetzel in einem – auch für die Bio- und Bibliographie Villiers informativen – Nachwort zur vergriffenen Ausgabe des Romans von 1972.
- 5 Wie weit die reale Biotechnologie, insbesondere Genchirurgie hier bereits gelangt ist, wie dies mit einem sozialen ›Maschinsierungsprozeß‹ zusammenhängt und dieser wiederum mit dem Verhältnis der Geschlechter, hat kürzlich eine Berliner Projektgruppe umfassend darzustellen versucht:
A. Bammé, G. Feuerstein u. a., *Maschinen-Menschen, Mensch-Maschinen*. Grundrisse einer sozialen Beziehung, Reinbek 1983
- 6 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde., Ffm. 1967, bes. I, 281 f.
- 7 Jacques Lacan, *Schriften I*, Olten 1973, S. 64.