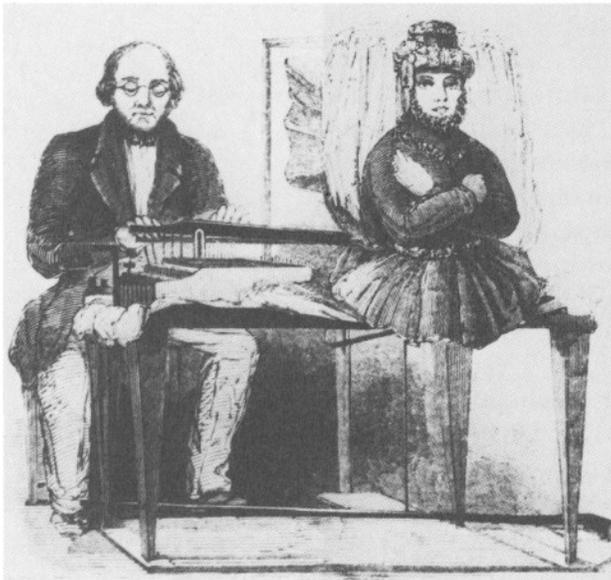


»1835 überraschte Joseph Faber (um 1800–1850) die Öffentlichkeit mit seiner sprachgewandten *Euphonia*, die nach zeitgenössischen Berichten von allen Sprechautomaten am besten gesprochen haben soll. [...] Die Euphonia, ein weiblicher Kopf auf einer mit Frauenkleidern drapierten Maschine, besaß 16 Tasten, die über Drähte dem menschlichen Sprechorgan ähnliche Gummiteile dirigierte. Die Luft spendete ein Blasebalg, wie es auch bei der Kempelenschen Erfindung der Fall war. Faber ging mit seiner Maschine auf Reisen und zeigte sie selbst in Amerika. [...] Faber ist jedoch nicht reich geworden. Seine Euphonia brachte ihm kein Glück. Er zerschlug sie verzweifelt in Stücke und nahm sich anschließend das Leben.«¹



751 Joseph Faber und seine Sprechmaschine
Holzstich aus der *Illustrierten Zeitung*, Bd. 7. – Leipzig 1847



752 Automaten von Jaquet-Droz
Holzstich aus der *Illustrierten Zeitung*, Bd. 7. – Leipzig 1847

1835 ist die große Zeit der Automatenbauer und ihrer Kunstwerke eigentlich vorbei. In Amerika mochte sich Barnum die Fabersche Sprechmaschine ausleihen und sie auch mit Erfolg in seinem American Museum vorgeführt – in Europa war das vorangegangene 18. Jahrhundert die Epoche der Automaten, der lebenden Maschinen der Vaucansons, Kaufmanns, Kempelens, Jaquet-Droz', Maillardet', Krauß' und vieler anderer. Ihre Trompeter, Klavierspielerinnen, Zeichner, ihre singenden Vögel, tanzenden Bären, selbstverdauenden Enten, ihre automatisch bewegten Landschaften erregten größtes Staunen und Bewunderung an den Höfen, in den Bürgersalons, auf den Jahrmarktplätzen. Es waren die ausgezeichneten Exempel einer durch logisches Kalkül konstruierbaren Wirklichkeit, Modelle für die Fähigkeit des Menschen, die göttliche Schöpfungstätigkeit nachzuahmen, praktische, sichtbare Metaphern des Jahrhunderts der Aufklärung. Sie lieferten den Anschauungsunterricht für die Rationalisierung, die in den Werkstätten, Manufakturen und schließlich in der Industrie über immer bessere Maschinen mit der Tätigkeit des Menschen selbst vorgenommen wurde, seine Integration in ein Mensch-Maschine-System, den Umbau des menschlichen Körpers in ein Element eines automatisch gesteuerten Prozesses.

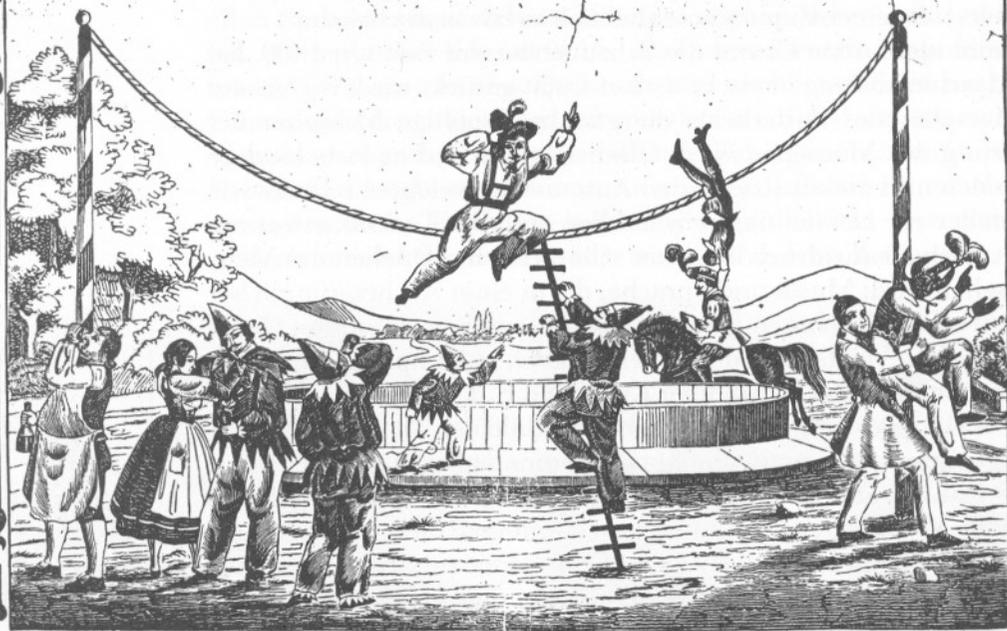
Vaucanson, der berühmte Konstrukteur der künstlichen Ente, gab den Bau der Spielmaschinen auf, wurde Direktor der Lyoner Seidenmanufakturen und entwarf bereits 1745 – gut fünfzig Jahre vor Jacquard – eine Art automatischen Webstuhl. Die Automatenkonstrukteure waren vor allem Uhrmacher, bauten die Maschinen, mit denen die Verregelung der Zeit und damit die Rationalisierung der Tätigkeiten überhaupt erst möglich wurde. Kempelens Sprachautomaten waren keine bloßen Spielereien, gehören vielmehr in eine lange Reihe von Versuchen, die menschliche Sprache zu übertragen, in maschinellen Anordnungen aufzubewahren, technisch zu erzeugen

gen.² Mit dem beginnenden 19. Jahrhundert wird die Transformation der menschlichen Tätigkeiten durch die Maschinen allenthalben spürbar, das Einwandern der Maschinenzeit in den Körper. Hier auch verlieren die öffentlich vorgeführten Automaten die Zustimmung, werden sie nicht mehr euphorisch begrüßt, sondern mit eher kritischen Augen abgeschätzt, geht die Ehe Fabers mit seiner Euphonia schließlich so böse in die Brüche.

Es sind wohl nicht ohne Grund die Schriftsteller der Zeit um 1800, bei denen die Maschinisierung in ein kritisches Licht gerückt wird, wo aus der positiven Metapher des Fortschritts die ganz zwiespältige Metapher der Mechanisierung des Menschen wird. Offensichtlich sind es insbesondere die sprechenden und die musizierenden Automaten, welche die Phantasie der Schriftsteller zur Darstellung reizen. Hier stellt die Technik etwas zur Debatte, das doch als Ausdruck innerster schöpferischer Quellen des Menschen angesehen wird: Musik und Sprache, die in einer Art ursprünglicher Opposition zu allen Maschinen gesehen werden, unüberschreitbare Grenzen des technischen Verstandes, durch keinen noch so komplizierten Apparat reproduzierbar. Von Jean Paul über Kleist und E. T. A. Hoffmann bis zu Büchner ist es ein ganzes Arsenal von dem Selbstbild des Menschen assoziierten Fähigkeiten, das durch die Maschinenmetapher herausgefordert wird, all das Fühlen, Dichten, Singen, das geniale Sprechen und spontane Tanzen, das die Marionetten auf einmal so beklemmend nachzuäffen scheinen. Als hätte er das Schicksal von Fabers Euphonia vorausgesehen, läßt Hoffmann 1817 in der Erzählung *Der Sandmann* den Konstrukteur einer menschlichen Puppe sein Werk zerreißen, und stürzt jenen Studenten Nathanael, der sich in diese »Olimpia« verliebt hatte, in Verzweiflung und Selbstmord.³ Die Puppe kann nicht wirklich sprechen, d.h. dem Verliebten antworten, keine Maschine wird laut Hoffmann das je können. Nichtsdestotrotz wird in dieser Erzählung ein *im Menschen* angelegtes Zwangsverhalten beschrieben, der »Mechanismus der Liebe«, wie Büchner das nennen wird, d.h. die vollkommen automatisch, als Reiz-Reaktionsschema funktionierenden Projektionen Nathanaels. Die Kritik der Schriftsteller entwickelt sich durchaus ambivalent. Im ersten Zug werden die Menschenmarionetten der Mechaniker satirisch weiter verlebendigt, um sie mit desto größerem Lärm in die Lächerlichkeit zu stürzen. Aber im zweiten Zug wendet sich die Metapher gegen das Selbstbild, die soziale und individuelle Selbstorganisation des Menschen, beginnt eine Destruktion, die zunehmend auch letzte Residuen des Humanen als berechenbare Funktionen beschreibt, sich mit Büchner auf die eigene Tätigkeit, die Möglichkeiten der Sprache richtet.

Nicht so sehr die realen Automaten bilden die Ursache jener Irritation im Begriff des Lebendigen, die von Jean Paul über die Romantiker bis Büchner bemerkbar ist – dazu hätten sie in unserer Zeit der perfekten Prothesen und der Genchirurgie, der mikroprozessorgesteuerten Herzen und geklonten Mäuse leben müssen, solche Art Fortschritt beunruhigte erst Villiers, Jarry, Durrel oder Born. Das Erscheinen realer Automaten treibt die Schriftsteller um 1800 vielmehr dazu, nach den Mechanismen der Seele, des Gefühls, nach den psychischen Bedingungen zu fragen, die den Körper erst in Bewegung setzen. Dies innere Territorium wird von ihnen mit der Maschinenmetapher abgesteckt. So richtet sich die satirische Spitze der Erzählungen, Romane und Theaterstücke⁴ wesentlich auf zwei Objekte, ein soziales und ein individuelles, subjektives: Zum einen wird der Feudalstaat als menschenfeindliches Maschinensystem denunziert, vor allem seine Repräsentanten als gefühllose Funktionäre der Macht, pure Elemente militärischer, ökonomischer, klerikaler oder nationaler Kalküle. Aber zum zweiten betrifft die Maschinenmetapher auch die unterdrückten Individuen selbst, wird jeder Einzelne, das Subjekt überhaupt als Marionette seiner inneren Maschine verdächtig. Für beide Verwendungen gibt es im Werk, in den unmittelbar politischen Schriften wie auch in den Briefen Georg Büchners Beispiele, die in engem Zusammenhang stehen. Die eine treibt die andere gewissermaßen aus sich heraus, die soziale erzwingt die subjektive Reflexion und vice versa.

GROSSES MECHANISCHES KUNST- UND



Augsburg. — Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
hat der Unterzeichnete die Ehre
heute, Sonntag den 21. August 1842,
im hiesigen Theater
zu zeigen:

Die Wunder der Mechanik, das Leben durch Maschinen,

oder:
Es ist nicht zu glauben ohne es selbst gesehen zu haben.
Vargestellt in vier Abtheilungen, nebst einer Schluß-Scene.

Erste Abtheilung.

- 1) Ein Automat als Schiffschützer, allgemein anerkannt als non plus ultra.
- 2) Ebenfalls ein Automat, genannt Madam Blondin oder die Un-übertreffliche.

Zweite Abtheilung.

- 1) Eine Pantomime zwischen einem alten Wiener Kellner und dem Bajazzo.
- 2) Der Bajazzo und die Tyroler Kellnerin. Diese Figuren sind getreu nach der Natur charakterisirt und besonders für den Lauchlustigen geeignet.
- 3) Bajazzo als herkulischer Seiltänzer.
- 4) Pierrot der Italiener, welcher Bajazzo frei vom Sesse hebt und hinter die Coullissen des Theaters trägt.

Das Theater ist neu, und hier noch nie so schön gesehen worden; die eigens dazu komponirte Musik ist von Lanner, Strauß und Müller aus Wien.

Dritte Abtheilung.

- Ein Kunstsfied, welches nach dem Urtheile der Kenner schutzgerecht im Circus läuft, worauf sich zwei Kunstreiter mit den schwersten Kunststücken produciren.

Vierte Abtheilung.

- 1) Der kleine Tyroler, bekannt als der Natürlige und Gratiöse.
- 2) Bajazzo mit einer Leiter, welche er selbst anlegt und zu wiederholten Malen ganz der Natur getreu auf- und absteigt.

Die Schluß-Scene

wird ausgeführt mit Metamorphosen: Die Zauberhöhle und der Minerva-Tempel, welche mit grünem und rothem Kunstfeuer beleuchtet werden.

Eine genaue Beschreibung meiner Leistungen erlaubt der Raum des Zettels nicht, indem dazu mehrere Bogen erforderlich wären, und da mir schon aus der benachbarten Haupt- und Residenzstadt Bayerns, sowie durch die ersten hiesigen Blätter, ein guter Ruf vorausgegangen ist, so füge ich hier nur bei, daß auf meinem Kunsttheater ein hochverehrliches Publikum nicht etwa ein gewöhnliches Puppenpiel zu erwarten hat, sondern die Ueberzeugung wird lehren, daß es allen Erwartungen nicht nur entspricht, sondern übertrifft. Es ist bekannt, daß dieses einzige und seltene Kunsttheater nach dem Urtheile der Kenner, als Bereicherung der höhern Mathematik und Physik anerkannt ist. — Bereits an allen Höfen Europa's hatte ich die Ehre es zu zeigen, worüber ich die sprechendsten Zeugnisse besitze, und solche der hohen Behörde vorgelegt habe. Daher schmeichle ich mir auch in dem kunstliebenden Augsburg mich eines gütigen und zahlreichen Besuches erfreuen zu können.

Tschuggmall, Mechanikus aus Tyrol und Mitglied der Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Wien.

Billette sind Vormittag von 10 bis 11 Uhr, Nachmittag von 2 bis 4 Uhr, und Abends an der Theater-Kasse zu haben.

Preise der Plätze:

I. Rangloge 48 kr. II. Rangloge 36 kr. Sperrsiß 24 kr. Parterre 12 kr. Letzter Platz 6 kr.

Anfang Abends halb 8 Uhr. Ende 9 Uhr.

Die Beispiele konzentrieren sich auf die Jahre 1834–1836, die Zeit intensivsten politischen Engagements wie tiefer persönlicher Verzweiflung, der offenen und der subversiven Tätigkeit bis zur Flucht ins französische Exil, Zeit der Abfassung des *Danton* wie des *Hessischen Landboten* und schließlich von *Leonce und Lena*. Es ist der »gräßliche Fatalismus der Geschichte«, Büchners Studium der französischen Revolution und ihres heillosen Verlaufs, in dem die menschlichsten Absichten im System ihres sozialen Zusammenwirkens zum Auslöser immer neuer Terrorapparaturen werden, was ihm die Maschinenmetapher geradezu aufzwingt. *Dantons Tod* ist eben das Resultat dieser unauflösbaren Mechanismen ohne letztgültig verantwortliches Subjekt.

»Es muß, das war dieß Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?

Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!«⁵

Im *Hessischen Landboten* waren die »unbekannten Gewalten« noch auszumachen, das feudale System und die elende deutsche Kleinstaatserei, die alle »ehrliehen Anstrengungen« degenerieren lassen.

»Könnte aber auch ein ehrlicher Mann jetzo Minister seyn oder bleiben, so wäre er, wie die Sachen stehn in Deutschland, nur eine Drahtpuppe, an der die fürstliche Puppe zieht und an dem fürstlichen Popanz zieht wieder ein Kammerdiener oder ein Kutscher oder seine Frau und ihr Günstling, oder sein Halbbruder – oder alle zusammen.« (HA II, S. 42)

Hier ist der Impuls, den Popanz zu zerschlagen, ganz greifbar, der öffentliche Aufruf von der Hoffnung getragen, daß die Fäden der Marionetten zerschneidbar sind, das soziale Geschehen in die selbstbewußte Regie der Beherrschten genommen werden könne, in der Juli- wie in der Novemberfassung des *Landboten*. Aber privat, bereits im März 1834, nach dem Studium der Revolutionsgeschichte, hatte Büchner an seine Braut von jenem Fatalismus geschrieben, die »Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich« (HA II, S. 425 f.), der den *Danton* durchdringen wird, der sich bis in die Selbstwahrnehmung Büchners erstreckt.

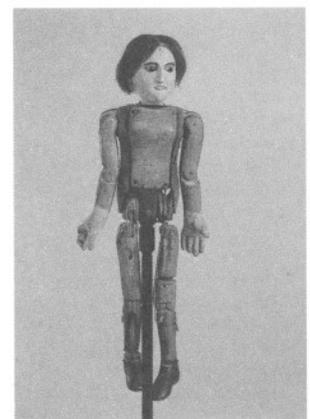
»Seit ich über die Rheinbrücke ging, bin ich wie in mir vernichtet, ein einzelnes Gefühl taucht nicht in mir auf. Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen.« (HA II, S. 426)

So geht die Kritik der sozialen Maschinerie kaum, wie es im *Landboten* scheinen könnte, von einem gegründeten Selbstbewußtsein aus, einer gesicherten humanen Substanz, die nur äußerlich unterdrückt würde, sich durch einen momentanen revolutionären Akt befreien könnte. Vielmehr entspringt sie der Selbstwahrnehmung des Sozialen wie des Individuellen als einer mechanischen Kausalität, einer durch keinen noch so klaren Willen oder entschiedenes Ich umzukehrenden Notwendigkeit. Das Selbstbewußtsein, das Ich oder protestierende Subjekt ist kaum mehr als eine kleine Differenz, ein geringer Abstand zu der ubiquitären Maschinerie, die in allem und jedem vor sich hinarbeitet. Es ist nur das Bewußtsein eines Unterschieds, gerade so viel, um sagen zu können »Ich bin ein Automat«.

Wohl am radikalsten reflektiert diese Wendung der Maschinenmetapher *Leonce und Lena* von 1836. Auch hier gibt es die feudalkritische Tendenz, den fürstlichen Popanz, der an den Ministern zieht, an denen die Kammerdiener ziehen, die alle an Soldaten ziehen, die alle zusammen die Untertanen ziehen, schieben und schinden. Das ist sehr moralisch und beruhigt wie alle Sozialkritik auf dem Theater das schlechte Gewissen des Publikums. Aber Büchners Lust-Spiel geht durchaus weiter, zerlegt die Bedingungen oder die Substanz, aus der sich die Kritik erst entfalten könnte, ein selbstbewußtes Subjekt, das sich mit Seinesgleichen über soziale Ziele erfolgreich verständigen könnte. Eben dies Subjekt erscheint als oben beschriebener Automat, der gerade noch diesen kleinen Abstand zu sich hat, daß er die Misere formulieren kann. Nichts als Übereinstimmung mit seiner



754 Turnerin (Seiltänzerin)
Mechanische Figur aus Christian Josef Tschuggmalls »mechanischem Kunsttheater«
Steißbefestigt, Kopf Holz, Mechanik Holz und Metall, Seilzüge, geschnitzte Hände und Schuhe, Glasaugen, Echthaarperücke
Angefertigt zwischen 1820 und 1828
Höhe 60 cm
München, Münchner Stadtmuseum, Puppentheatersammlung



755 Turner
Mechanische Figur
Kopf Pappe, farbig gefaßt, Körper Holz, Gelenke Metall, voll bekleidet, mit Stickerei und Pailletten, deutsch, 1. Hälfte 19. Jahrhundert
Höhe 57 cm
München, Münchner Stadtmuseum, Puppentheatersammlung

756 Minerva

Mechanische Figur aus Christian Josef Tschuggmalls »mechanischem Kunsttheater«, Schlußszene: »Die Zauberkammer [...] und der Minerva-Tempel«
Angefertigt zwischen 1820 und 1828
Höhe sitzend 34,5, stehend 42 cm,
mit Mechanik 52 cm
München, Münchner Stadtmuseum, Puppentheatersammlung

757 Turner

Mechanische Figur
Kopf Holz, farbig gefaßt, Glasaugen,
Mechanik Holz und Metall,
Strümpfe und Schuhe erhalten
(Unterarme fehlen), deutsch,
1. Hälfte 19. Jahrhundert
Höhe 60 cm
München, Münchner Stadtmuseum, Puppentheatersammlung

758 Turner

Mechanische Figur aus Christian Josef Tschuggmalls »mechanischem Kunsttheater«
Armbefestigt, Holz und Metall,
Samtkappe, geschnitzte Schuhe,
Echthaarperücke
Angefertigt zwischen 1820 und 1828
Höhe 52 cm
München, Münchner Stadtmuseum, Puppentheatersammlung

759 »Großes Metamorphosen-Theater von Lurz«

Anschlagzettel für den 31. Mai 1852
in Darmstadt
Druck mit Typensatz und Schmuckrand
26 x 15 cm
Marburg, Hessisches Staatsarchiv
»Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung werden [...] die hier angekommenen Künstler mit 4 Schuh [ca. 120 cm] hohen, ganz neu verfertigten und in passendem Kostüm erscheinen werdenden mechanischen Kunstfiguren aufzuführen die Ehre haben: Der Freischütz [...]«.

Marionettenexistenz wünscht sich Leonce, bewußtlose Identität der Körpermaschine mit sich und ihren sozialen Funktionen.

»Warum muß ich es grade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen [...], daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?« (HA II, S. 106)

Als solchen Automaten wird ihn Valerio am vielzitierten Schluß des Stückes dann prompt vorführen, Valerio, der »gar nichts von dem weiß, was ich rede, ja auch nicht einmal weiß, daß ich es nicht weiß, so daß es höchst wahrscheinlich ist, daß man mich nur so reden läßt« (HA I, S. 131), also selbst nur ein Automat. Wer hier was »reden läßt«, ist das wesentliche Thema all der Dialoge zwischen dem anfänglichen Wunsch von Leonce, »einmal jemand Anders« zu sein und der abschließenden Bitte Valerios um »Makkaroni, Melonen [...], klassische Leiber und eine kommode Religion!« (HA I, S. 106 und 134)

Niemand auf dieser Dialogstrecke redet, was er wirklich will, vielmehr wird er geredet von den Assoziationen und Metaphern, den Alliterationen und sprachlichen Oppositionen, die ihm zur vorhergehenden Rede einfallen, ein Wort gibt das andere und ein Satz untergräbt schon den folgenden. Daß den Fürsten Peter die Ungewißheit ängstigt, nicht zu wissen, »wer es eigentlich ist«, der redet, »[w]enn ich so laut rede« (HA I, S. 109), bezeichnet genau diesen winzigen Abstand, den die Maschinenmetapher, die Selbstreflexion der Maschinerie erzeugt. Es ist die Ungewißheit des Selbstbewußtseins, die diesmal nicht aus der Repression durch einen äußeren Machtapparat erfolgt, sondern aus dem Bewußtwerden eines inneren Automatismus, aus dem Gewahrwerden einer vertrackten Selbständigkeit oder -tätigkeit jenes Dings, das doch nur Mittel, bloßes Instrument eines selbstbewußten Willens sein sollte, der Sprache. Eigentlich gibt es in *Leonce und Lena* keine Personen – auch wenn sie wie Rosetta oder Lena keine witzigen Perioden, sondern lyrische Eindrücke von sich geben – sondern nur Sprachspiele, systematische Auflösungen der Mittel, an die sich ein Selbstbewußtsein heften könnte, Reihen selbstverlorener Monologe, Mißverständnisse, Täuschungen und Aneinandervorbeireden. »[...] das Sprechen wird zum Selbstzweck«, schreibt Wolfgang Hildesheimer und meint, den Autor entschuldigen zu müssen, als wäre er vom Streß äußerer Umstände und einer psychischen Disposition zu diesem Text, seiner atemlosen Geschwindigkeit gezwungen. »[...] aber das vergißt man über dem Reichtum an Einfällen, [...] beinahe überall offenbart sich zugleich die Hast, das Atemlose, Überhitzte, das Gleichsam Fiebrige eines Autors, der manches zu überspielen hat und in Eile ist.«⁶ Aber es ist die Hast der Assoziationen, die unaufhaltsame Beschleunigung der Wortverkettungen, die sich einstellt, wenn sich der Autor gerade konzentriert, um das Ich, den Willen, das Subjekt aufzusuchen, das die Rede verantwortet. Dann verliert sich die Person in Wortfluchten, wird zu einem Verknüpfungsmechanismus, einer grammatischen Konstruktion.

»Leonce. [...] Valerio gib den Herren das Geleite.

Valerio. Das Geläute? Soll ich dem Herrn Präsidenten eine Schelle anhängen? [...]

Leonce. Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinander erzeugt.

Valerio. Und Sie Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen. –« (HA I, S. 115)

Nun produzieren diese Perioden alles andere als Depression und Selbstaufgabe, vielmehr Heiterkeit, lustvolles Lachen. Daß sich die Personen wechselweise als Vokalkombination und Buch aus Gedankenstrichen bezeichnen, bleibt schließlich die Konsequenz, auf die die sukzessive Zerlegung der Geschichte und ihrer Subjekte führt. Seine historischen Studien und politischen Erfahrungen drängen Büchner die Maschinenmetaphern auf. Aber während er sie im *Hessischen Landboten* und in *Dantons Tod* noch als bewußtes Mittel der Charakterisierung des Geschichtsverlaufs einsetzt, machen sie sich in *Leonce und Lena* gewissermaßen selbständig, beginnen

ein eigenes Spiel. In der Komödie realisiert sich die Metapher als lustvoll genossenes Sprachspiel. Hier genau, mit dem Lachen über die unerwarteten Wortverbindungen, in der Entdeckung einer eigenartig nicht-präformierten Assoziationskraft, die die Sprache hinter den Absichten des Autors bereithält, öffnet sich eine neue Distanz zu all den Determinationen und Kausalitäten, in die die Subjekte nach ihrer Zeugung durch die fünf Vokale hineingeraten sind. Nur so werden sie den gräßlichen Fatalismus loswerden können, indem sie ihn spielen. Das unterscheidet sie von Fabers armer Euphonia, die zwar sprechen kann – immer das Gleiche –, aber den Mechanismus der Liebe nie zu spüren bekommt.

»Sie sind sehr gebildet, denn die Dame singt alle neuen Opern und der Herr trägt Manschetten. Geben Sie Acht, meine Herren und Damen, sie sind jetzt in einem interessanten Stadium, der Mechanismus der Liebe fängt an sich zu äußern, der Herr hat der Dame schon einige Mal den Shawl getragen, die Dame hat schon einige Mal die Augen verdreht und gen Himmel geblickt.« (HAI, S. 131)



760 21 Stabfiguren zu *Leonce und Lena*

Holz, Gips, Glasperlen, Pailletten, Leder, angefertigt von Karin Raeck um 1965 für das Puppenspiel der Bühne Rudolf Fischer, Darmstadt Höhe jeweils ca. 60 cm (ohne Stäbe) Darmstadt, Rudolf Fischer

761 Prinz Leonce

Bleistiftzeichnung von Adolf Rieth nach einem hölzernen Handpuppen-Kopf von Maria Rupp, 1924 12 × 13,5 cm

Tübingen, Sammlung Rieth

In den 20er Jahren beschäftigte sich eine junge Künstlergruppe um Adolf Rieth und Maria Rupp eingehend mit dem Werk Büchners, u.a. wurde *Leonce und Lena* als Puppenspiel inszeniert.

- 1 Herbert Heckmann: *Die andere Schöpfung. Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung.* – Frankfurt a.M. 1982, S. 257. Wolfgang von Kempelen (1734–1804) baute die wohl berühmtesten Sprechmaschinen des 18. Jahrhunderts.
- 2 Siehe etwa: Franz Maria Feldhaus: *Ruhmesblätter der Technik. Von den Urfindungen bis zur Gegenwart.* Bd. 2. – Leipzig 1926, Kap. 5.
- 3 E. T. A. Hoffmann: *Werke.* Bd. 1. – Frankfurt a.M. 1967, S. 7-40.
- 4 Die ausführlichste Zusammenstellung dieser Literatur bei: Lieselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik.* – Bonn 1983.
- 5 HAI, S. 41.
- 6 Wolfgang Hildesheimer: *Über Georg Büchner.* – In: ders.: *Interpretationen.* – Frankfurt a.M. 1969, S. 40.