



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Zahnräder, Steckstiftchen und „Poetisirflechsen“.

Die Körperlichkeit selbstschreibender Puppen des 18. Jahrhunderts und ihre „Fortschreibung“ bei Jean Paul

Timo Sestu

Mensch und Maschine

Im Jahr 1738 entwarf Jacques de Vaucanson eine mechanische Ente, in der ein ‚Verdauungsmechanismus‘ implementiert war.¹ Die Ente konnte die Körner, mit denen man sie fütterte, nicht wirklich verdauen, vielmehr handelte es sich um einen Trick, bei dem eine bereits vorbereitete Ausscheidungsmasse abgesondert wurde, die nicht mit dem zuvor ‚Gefütterten‘ in Beziehung steht.² Auch der Schachspieler des Wiener Hofmechanikers Wolfgang von Kempelen – neben besagter Ente wohl der berühmteste Automat des 18. Jahrhunderts – basiert auf einem Trick, der die behauptete automatische Funktion vorspiegelt. Im Fall des ‚Schachtürken‘, eines Automaten, der aus einem Schachstisch besteht, an dem eine in orientalisierter Kleidung gewandete Puppe sitzt, die scheinbar selbsttätig Schachzüge spielen kann, saß ein menschlicher Spieler im Unterbau des Tisches und steuerte die Figur.

¹ Vgl. zur Wirkungsgeschichte dieser Ente Rudolf Drux: „Eine höchst vollkommene Maschine“: Von der poetischen Faszination einer mechanischen Ente im späten achtzehnten Jahrhundert, in: Freiburg, Rudolf / Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald (Hg.): Zwischen Literatur und Naturwissenschaft. Debatten – Probleme – Visionen 1680–1820, Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 105–118; vgl. auch Daniel Strassberg: Spektakuläre Maschinen. Eine Affektgeschichte der Technik, Berlin: Matthes & Seitz 2022, S. 267–271.

² Vgl. Drux: „Eine höchst vollkommene Maschine“, S. 109.

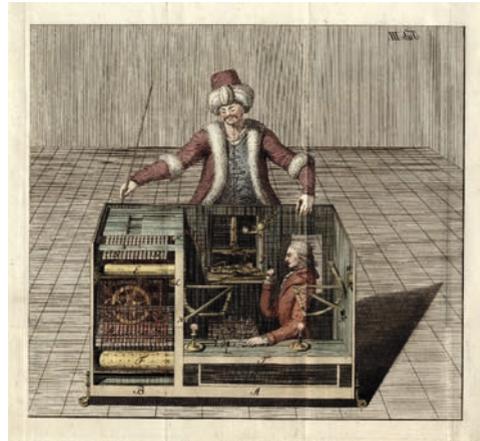
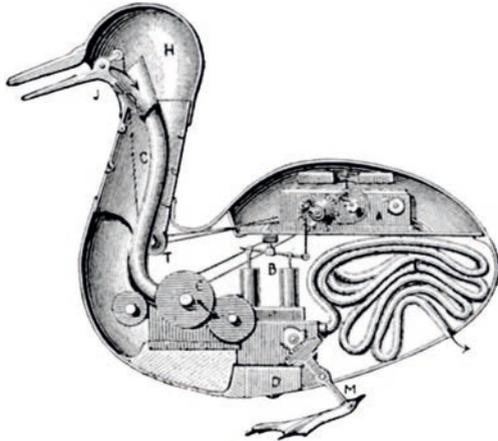


Abb. 1: Mechanische Ente von Jacques de Vaucanson (1738)

Abb. 2: Kupferstich des Schachspielers von Wolfgang von Kempelen (1769) aus Joseph F. zu Racknitz: *Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung*. Breitkopf, Leipzig 1789, Tab. III.

Beide Automaten und ihre Reflexion in literarischen und philosophischen Schriften stehen im Zentrum einer „Gemengelage verschiedener Diskurse: philosophischer, staatspolitischer, ökonomischer und medizinischer“. ³ Zugleich ist die „Automatenbaukunst [...] seit der Renaissance Teil der höfischen Fest- und Unterhaltungskultur“. ⁴ In dieses Spannungsfeld von „Maschinentheorien des Lebendigen“, ⁵ wie sie etwa von René Descartes und Julien Offray de La Mettrie entwickelt wurden, und ‚lebendigen Maschinen‘ gehören auch jene zwei schreibenden Automaten, um die es im Folgenden gehen soll: die um 1760 konstruierte „alleschreibende Wundermaschine“ des Ingenieurs Friedrich von Knauß und der 1774 hergestellte „Schreiber“ des Schweizer Uhrmachers Pierre Jaquet-Droz. Dem schließt sich eine Untersuchung der satirischen Fortschreibung dieser Automaten bei Jean Paul an. Der vorliegende Beitrag fragt dabei vorrangig nach der Position dieser androiden Automaten im Spannungsfeld zwischen Mensch und Maschine, Lebendigkeit und Künstlichkeit und nach ihren anthropologischen und politischen Implikationen. So verkörpern diese Automaten Machtdiskurse, die exempla-

³ Anne Fleig: Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. Goethezeitportal 2004, www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf (01.03.2022), S. 1.

⁴ Ebd., S. 2.

⁵ Marlen Jank: *Der homme machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoiden Robotik der Gegenwart*, Paderborn: Fink 2014, S. 72.

risch für die Zurichtung von (schreibenden) Körpern stehen, während sie zugleich, und umso mehr ihre satirischen Fortschreibungen bei Jean Paul, zeigen, dass den mechanischen Körpern subversives Potential innewohnt.⁶

Zunächst bedarf es jedoch einer begrifflichen Eingrenzung dessen, was als Maschine bzw. Automat bezeichnet werden soll, weil hiermit verschiedene Vorstellungen des Verhältnisses von Körper und Seele einhergehen und verschiedene Theorien lebendiger Körper. Die Unterscheidung zwischen Maschine und Automat, Apparat oder Gerät ist häufig unscharf, im Folgenden werden sie gleichfalls nahezu synonym gebraucht. In der Definition von Daniel Strassberg, der die Maschine als „etwas Menschengemachtes, das etwas macht“, beschreibt,⁷ klingt zudem die Nähe der Maschine zum Begriff des Artefakts an, der auf das künstlich/künstlerisch (vom Menschen) Hergestellte abzielt. Dieser ersten Annäherung an den Begriff der Maschine wäre noch hinzuzufügen, dass eine Maschine aus zusammengesetzten, ineinandergreifenden beweglichen Teilen besteht, die aber nicht zwangsläufig physisch-materiell sein müssen.⁸

Maschinen können, so Strassberg, „bislang unsichtbare Bereiche, abstrakte Ideen oder metaphysische Konzepte konkret vor Augen führen“.⁹ Entsprechend wurden sie im Laufe der Jahrhunderte in öffentlichen Zusammenhängen vorgeführt, im 18. Jahrhundert vor allem im Rahmen von Jahrmärkten und in (adeligen) Salons.¹⁰ Die untersuchten Automaten stehen dabei im Zusammenhang mit einem Menschenbild, das den menschlichen Körper als Maschine darstellt, bis hin zu der Idee, dass auch die menschliche Intelligenz letztlich mechanisierbar, also in eine Maschine überführbar sei.¹¹

⁶ Diese subversive Dimension wurde von Minsoo Kang in Bezug auf den Schachautomaten hervorgehoben, der sich bereits als Persiflage der philosophischen Maschinenmodelle auffassen lasse und in seiner Funktionsweise mithin staatstheoretisch brisant sei: „The chess-player was not an automaton in the sense of a self-moving machine but an articulate puppet that did an excellent job of pretending to be an automaton. As radical political thinkers of the period also derided the state-machine notion was related to the world-machine and body-machine ideas, one can interpret the French Revolution as an act of breaking open the false Leviathan-automaton of the monarchy and exposing the mere human players hiding within.“ Minsoo Kang: *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*, Cambridge/Mass. / London: Harvard University Press 2011, S. 183.

⁷ Daniel Strassberg: *Spektakuläre Maschinen*, S. 47.

⁸ Mit Verweis auf „symbolische Maschinen“ als formalisierte Gedankenabläufe und die gleichfalls immateriellen „Wunschmaschinen“ bei Deleuze und Guattari verzichtet Strassberg auf diesen Bestandteil der Definition („Zusammensetzung aus materiellen Elementen“, ebd, S. 46). Der Hinweis auf die Beweglichkeit dieser Elemente scheint mir für das Verständnis einer Maschine aber unabdingbar. Sie ermöglicht die Unterscheidung zwischen Werkzeug (z. B. ein Schraubenzieher) und Maschine (z. B. eine Bohrmaschine). Gleichwohl generiert diese Definition neue Zweifelsfälle (z. B. ein Schraubenzieher mit Ratschenfunktion), die für diesen Beitrag aber nicht entschieden werden müssen.

⁹ Ebd., S. 226.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. ebd., S. 263–271.

Die Besonderheit der schreibenden Automaten, so Marlen Jank, liege darin, dass sie zu scheinbar selbstreflexiven Äußerungen fähig sind, indem sie etwa Sätze schreiben, die ihren Status als Maschinen explizieren oder ihre Denkfähigkeit postulieren:¹²

Als scheinbar denkende Maschinen schürten damit der Schachautomat wie auch die Schreiber von Jaquet-Droz oder von Knauß die Vorstellung, dass menschliche Intelligenz formal erfasst und als Ergebnis des Zusammenwirkens von Maschinenstrukturen ausgegeben werden kann.¹³

Sie bringen durch ihre Schreibfähigkeit eine Form von Geist zum Ausdruck, die anderen Maschinen und Automaten nicht zugeschrieben werden kann.¹⁴ So liegt für Descartes die Trennung zwischen Tieren bzw. menschenähnlichen Maschinen und Menschen im Gebrauch von Worten bzw. Sprache und Vernunft.¹⁵ In seiner zwölf Jahre nach seinem Tod 1662 veröffentlichten *Abhandlung vom Menschen* ist die mit Descartes verbundene Körper-Seele-Dualität hingegen nicht so deutlich herauszulesen:

[A]lle Funktionen, die ich dieser Maschine zugeschrieben habe, wie Verdauung der Nahrungsmittel, Schlag des Herzens und der Arterien, [...] Aufnahme des Lichts, der Töne, der Düfte, der Geschmäcke, der Wärme und anderer solcher Qualitäten in die Organe der äußeren Sinne, Eindruck ihrer Ideen in das Organ des Gemeinnsinns und der Anschauung, Aufbewahrung oder Einprägung ihrer Ideen in das Gedächtnis, innere Bewegungen und Triebe und der Passionen [...] [folgen] nicht mehr und nicht weniger allein aus der Disposition ihrer Organe [...] als die Bewegungen einer Uhr oder eines anderen Automaten aus der Bewegung ihrer Gegengewichte und Räder; so daß diese Funktionen keinen Anlaß geben, in ihr irgendeine andere, vegetative oder sensitive, Seele oder irgendein anderes Prinzip der Bewegung und des Lebens aufzufassen als ihrer Blut und ihre Lebensgeister, die durch die Wärme des Feuers erregt werden, das unablässig in

¹² Vgl. Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 163.

¹³ Ebd., S. 164.

¹⁴ Diese geläufige Definition der seelenlosen Maschine findet man auch in der 1774 erschienenen Theorie des Romans von Friedrich von Blanckenburg: „Maschinenmäßig“ handeln Menschen dann, so führt er aus, wenn „es keiner Einwirkung auf ihre Geistes- und Gemüthsverfassung bedarf, um sie zu einer That zu bewegen.“ Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, Stuttgart: Metzler 1965, S. 260.

¹⁵ René Descartes: *Discours de la méthode* (1637). Französisch-Deutsch, hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1997, S. 93. Vgl. Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 44.

ihrem Herzen brennt und das keine andere Natur hat als die Feuer, die es in unbelebten Körpern auch gibt.¹⁶

In der Betonung der Bedeutung des Zusammenwirkens einzelner Elemente und ihrer Bewegungen für sowohl physische als auch sensorische bzw. mentale Prozesse lässt sich, meine ich, eine Nähe zum Maschinenbegriff La Mettries feststellen, der in Auseinandersetzung mit Descartes weniger auf die „mechanischen Gesetzmäßigkeiten, denen eine Maschine unterliegt“, abstellt, als vielmehr auf „die komplizierte Zusammensetzung aller Einzelteile zu einem komplexen und undurchdringlichen Ganzen“ verweist.¹⁷ Im Zentrum seiner Maschinenüberlegungen steht der wechselseitige Zusammenhang von Vernunft und Empfindung mit den Bewegungen des Körpers, was die Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine über die Kategorie des Vernunftempfindens obsolet macht.¹⁸

Im Folgenden sollen nun zuerst schreibende Automaten des 18. Jahrhunderts mit Blick auf die Materialitäten des Schreibens untersucht werden, sodann gerät die kritische Weiterführung ebensolcher Automaten bei Jean Paul in den Blick. Ziel dieses Beitrags ist es dabei, zu zeigen, wie schreibende Puppen und das Schreiben über sie zur Reflexionsfigur für die Körperlichkeit des Schreibens werden. Dabei geht es um die (gewaltsame) Zurichtung gelehriger Körper ebenso wie um eine körperliche Poiesis, wie sie später – wenngleich unter anderen Vorzeichen – der Surrealismus für sich in Anspruch genommen hat.¹⁹

Die „allesschreibende Wundermaschine“ von Friedrich von Knauß (1760)

1760 entwickelte Friedrich von Knauß, der als Inspektor des physikalischen Kabinetts am Wiener Hof tätig war, nach mehreren Entwürfen anderer selbstschreibender Maschinen eine „allesschreibende Wundermaschine“. Hiervon legt ein 1780 erschienenes Buch mit dem Titel *Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr andere Kunst- und Meisterstücke [...]* Zeugnis ab, das Friedrich von Knauß auf dem Titelblatt nennt, aber von anonymer Hand

¹⁶ René Descartes: *Die Welt. Abhandlungen über das Licht / Der Mensch. Französisch-Deutsch*, hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2015, S. 327.

¹⁷ Jank: *Der homme machine des 21. Jahrhunderts*, S. 55.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 55–60.

¹⁹ Vgl. André Breton: *Manifest des Surrealismus (1924)*, in: Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 329–332.

(die Forschung nennt einen Pater Marianus als Verfasser)²⁰ vermutlich in Knauß' Auftrag verfasst wurde. Der Verfasser spart nicht an (Selbst-)Lob, was schon allein daran deutlich wird, dass die erwähnten „Kunst- und Meisterstücke“ in der acht Seiten langen Widmung an Gott wieder aufgegriffen werden. Gott nämlich sei selbst „Werkmeister [des] Himmels und [der] Erde [...] / Dem / Kunst- und Meisterstücke / von Ewigkeit Natur sind“.²¹ Damit wird Knauß durch den Wortlaut der Widmung selbst in die Nähe eines Gottes gerückt, der im Feld der Mechanik Wunderwerke vollbringt. Dass es, zumindest aus der Sicht der erwähnten Schrift, um das Wunder dieser technischen Geräte geht, macht die Vorrede deutlich: Es könne nicht darum gehen, die technischen Meisterstücke zu untersuchen, sondern sie vielmehr „zu loben, zu bewundern, und der öffentlichen Bewunderung, vermittelt gegenwärtiger Beschreibung, zur Ehre des Schöpfers [...], der allein in seinen Geschöpfen, und in den Werken der Menschen-Kinder zu preisen und zu bewunderen [sic] ist, darzustellen“.²² Auch an dieser Stelle werden göttliches Wirken und Ingenieurskunst in einen direkten Zusammenhang gebracht. Zugleich lässt sich festmachen, was auch Strassberg in seiner *Affektgeschichte der Technik* beschreibt: Es geht bei den barocken Maschinen um das Auslösen von Bewunderung.²³

Die „allesschreibende Wundermaschine“, wird in der Knauß'schen Schrift ausführlich beschrieben. Sie ist allerdings nicht nur eine papierne Fiktion, sondern bis heute im Technischen Museum Wien zu besichtigen.²⁴ Der Automat besteht aus einem massiven Sockel aus grünem und rotem Marmor, auf dem goldene Vogelfiguren sitzen, die wiederum einen Globus auf dem Rücken tragen (vgl. Abb. 3). Auf diesem Globus sitzt eine kleine weibliche Figur mit einer überproportional großen Schreibfeder in der rechten Hand. Die Figur dreht sich leicht nach rechts hinten um und streckt ihren rechten Arm in Richtung einer senkrecht angebrachten Schreiftafel aus. Wird der Mechanismus, der sich im Inneren der Weltkugel befindet, in Gang gesetzt, beginnt die kleine Figur mit grazilen Bewegungen Buchstaben auf ein auf der Tafel angebrachtes Papier zu setzen. Nach jedem Buchstaben taucht die Figur die Feder in ein Tintenfass und setzt für den nächsten Buchstaben neu an.

²⁰ Vgl. Mirko Herzog / Otmar Moritsch / Wolfgang Pensold: „... er aus diesem schon allein unsterblich zu seyn verdient hat ...“. Friedrich von Knaus und seine „allesschreibende Wundermaschine“, in: Poser, Stefan / Hoppe, Joseph / Lüke, Bernd (Hg.): *Spiel mit Technik. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Technikmuseum Berlin, Leipzig: Koehler & Amelang 2006, S. 24–30, S. 27.*

²¹ Friedrich Knauß: *Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr andere Kunst- und Meisterstücke*, Wien 1780 [unpaginiert S. III].

²² Knauß: *Selbstschreibende Wundermaschinen*, S. 12.

²³ Vgl. Strassberg: *Spektakuläre Maschinen*, S. 70 f.

²⁴ <https://data.tmw.at/object/158023> (28.02.2022).



*Abb. 3: Die „allesschreibende Wundermaschine“ von Friedrich von Knauf,
Technisches Museum Wien.*

Im Globus, der nach allen Seiten hin geöffnet werden kann, befindet sich ein Mechanismus aus Walzen und Hebeln. Die Maschine kann durch menschliches Eingreifen programmiert werden, indem der zu schreibende Text durch Veränderungen an der Walze eingegeben wird. In der erwähnten Schrift heißt es dazu, der gewünschte Text ließe sich „auf der unterhalb wo angebrachten Walze, vermittelst der dabey liegenden Steckstiftchen, recht vom Worte zu Worte ab[stecken]“.²⁵ Auf der Photographie (Abb. 3) ist diese Walze von der Seite zu sehen. Der Mechanismus ist derselbe, der auch bei einer mechanischen Spieluhr am Werk ist, wo die sogenannte Stiftwalze durch die Anordnung von einzelnen Erhebungen (Stiften) die zeitliche Abfolge von Tönen organisiert: Stößt ein Stift an eine bestimmte Tonzunge auf dem Zungenkamm, wird diese in Schwingung versetzt. Im Falle des Schreibautomaten wird durch den Impuls eines Stifts auf der Walze eine ausgetüftelte Mechanik aus Räderwerken, Pendeln und Federn in Gang gesetzt, die der kleinen Figur oberhalb der Maschine den Schreibarm führt. Auf diese Weise kann die Maschine Texte mit einer maximalen Länge von 68 Zeichen automatisch schreiben.

²⁵ Knauf: Selbstschreibende Wundermaschinen, S. 53.

Die Maschine ist damit auch ein frühes digitales Artefakt, indem sie nämlich die Anweisung ihrer Ausführungen, ihren Algorithmus, einer präzise definierten Abfolge von Steckstiftchen verdankt, die eine Anwesenheit einer Information bedeuten, während ein nicht vorhandenes Steckstiftchen die Abwesenheit einer Information bedeutet. Das Prinzip ähnelt damit dem einer Lochkarte, die ebenfalls über die zweiwertige Logik von Anwesenheit und Abwesenheit einen Algorithmus für die Ausführung einer Maschine bereitstellt. Die Digitalität der Maschine äußert sich auch in der Diskretheit der produzierten Schriftzeichen: Die einzelnen Buchstaben stehen unverbunden nebeneinander und sind durch Zwischenräume voneinander getrennt, obwohl einzelne Buchstaben, wie etwa das h, die Verbindung zum Folgebuchstaben durch einen Ligaturstrich andeuten.

Der Automat ist äußerst repräsentativ gestaltet: Die Weltkugel verweist über sich hinaus in das All (es sind eine abstrakte Umlaufbahn und eine Sonne angebracht), hierdurch mag einerseits auf die umfassende Fähigkeit des Automaten angespielt sein, nämlich alles (was 68 Zeichen nicht überschreitet) schreiben zu können. Zum anderen ist es naheliegend, hierin auch eine barocke Herrschaftsrepräsentation zu erkennen, was dadurch plausibilisiert wird, dass sich die goldenen Vögel, die den Globus tragen, bei genauerer Hinsicht als (habsburgische) Adler herausstellen.²⁶ Mit Blick auf die oben erwähnte machtpolitische Dimension derartiger Automaten liegt eine weitere Pointe dieser Maschine darin, einem Körper (gar dem einer kleinen Göttin) einen Text nach irdisch-habsburgischen Gesetzen und Vorgaben zu diktieren. Zugleich erscheint die Göttin als eine Figur der Aufklärung, indem sie nämlich als „Göttinn der Königreiche [...] anstatt des Zepters den schwingenden Federkiel in der Rechten haltend, sich der Tinte bedient, die ihr von einem Genius dargebothen wird.“²⁷

Dass der Automat Körperpolitiken thematisiert, lässt sich auch mit der Knauf'schen Schrift belegen, die die Frage des Verhältnisses von Mensch und Maschine diskutiert, nämlich „ob dann Maschinen auch Verstand haben können? oder ob die Menschen vielleicht selbst Maschinen seyn?“²⁸ Beide Teile der Frage verneint der Text rigoros. Zugleich wird zugestanden, „daß diese zwar vernunftlose Maschine immer doch vernunftmäßige Bewegungen offenbar von sich giebt“.²⁹ Wie nah dies an die Frage der Zurichtung menschlicher Körper geknüpft ist, erweist sich im selben Absatz, wenn über die Mühe berichtet wird, die es erfordert, „auch einen Menschen – zu solchen Verrichtungen, zu denen eben diese unsere Maschine fähig ist,

²⁶ Ebd., S. 48: „[...] die Weltkugel [...] um hiedurch anzuzeigen, daß der römische Kaiser den größten und ansehnlichsten Theil derselben zu regieren und zu beherrschen habe.“ Vgl. auch Herzog / Moritsch / Pensold: Friedrich von Knaus, S. 26.

²⁷ Knauf: Selbstschreibende Wundermaschinen, S. 50.

²⁸ Ebd., S. 66.

²⁹ Ebd., S. 69.

geschickt zu machen“.³⁰ Dies hätten „die Lehrmeister und Unterweiser im Schreiben, leider! zu Genüge erfahren“.³¹

Weiter wird ausgeführt, welche unschätzbaren praktischen Vorteile nun der Automat gegenüber einem schreibenden Menschen hätte: Erstens sei er verschwiegen und bewahre jedes Geheimnis, das ihm diktiert würde, für sich; zweitens sei er konstitutiv polyglott; drittens ermüde der Automat nicht und sei „nicht den menschlichen Gebrechen unterworfen“.³² Die praktischen Vorzüge der Maschine, das ist in der Forschung schon bemerkt worden, überzeugen nicht wirklich, denn sie berücksichtigen nicht, dass die Maschine nur das schreibt, was ihr zuvor einprogrammiert worden ist. Ihre mehrfach hervorgehobene Mehrsprachigkeit³³ ist damit letztlich Ausdruck der jeweiligen Sprachfertigkeiten desjenigen, der sie programmiert.

Die latent blasphemische Dimension des Automaten, die in der zitierten Schrift anklingt, wenn dort der Mechaniker Knauß immer wieder in die Nähe eines göttlichen Werkmeisters gerückt wird, hat so gesehen durchaus kritisches Potential: Zwar wird dem von Gottes Gnaden gekürten Herrscher gehuldigt, das vom Automaten Geschriebene ist letztlich aber der Eingabe des Mechanikers zu verdanken. Das wird durch die Insignien der schreibenden Göttin, nämlich Federkiel statt Zepter, subtil zum Ausdruck gebracht. Zugespitzt könnte man sagen, dass der Automat auf diese Weise den Gedanken einer konstitutionellen Monarchie zum Ausdruck bringt, indem er nämlich anstelle des göttlichen Willens und der kraft eines symbolischen Zeichensystems verliehenen weltlichen Macht die – dem Zugriff des Herrschers entzogene – Schrift setzt, die *Fremdherrschaft* durch seine *Selbstäußerung* legitimiert.

Der „Écrivain“ von Pierre Jaquet-Droz (1774)

Die drei berühmten Puppen der Neuenburger Uhrenbauer Pierre und Henri-Louis Jaquet-Droz sind heute im Musée d'art et d'histoire Neuchâtel zu sehen. Es handelt sich um einen „Zeichner“, einen „Schriftsteller“ und eine „Musikerin“ in der Größe von Kleinkindern,³⁴ die dank innenliegender mechanischer Vorrichtungen ihre namensgebenden Tätigkeiten ausüben

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 77.

³³ Sie schreibt „in allen Sprachen, als besonders in lateinischer, italienischer, französischer, spanischer, englischer, und mehr andern, wie es hernach dem Fremdling beliebt“, „Frankreich hat noch nicht so viele Accenten in seine Sprache gesetzt, die sie nicht bereits alle begriffen.“ Ebd., S. 52 und S. 76.

³⁴ Schreiber und Zeichner haben eine Höhe von 73 cm, die Klavierspielerin von 114 cm. Vgl. Annette Beyer: *Faszinierende Welt der Automaten. Uhren · Puppen · Spielereien*, München: Callwey 1983, S. 78–80.

können. Ebenso wie der Schachspieler des Wolfgang von Kempelen haben die drei Figuren eine gesamteuropäische Ausstellungsoydssee hinter sich. Nachdem sie 1774 im schweizerischen La Chaux-de-Fonds (unweit ihres heutigen Ausstellungsortes) erstmals präsentiert worden waren, waren sie über hundert Jahre an verschiedenen Orten zu sehen: in Paris, London, den Niederlanden, Genf, Madrid. Dort wurden sie 1809 von Napoleon beschlagnahmt und nach Frankreich eskortiert – von wo aus sie bis 1906 noch einmal durch Europa tourten.³⁵

Der hier im Fokus stehende „*Écrivain*“ (Schriftsteller) wurde von Pierre Jaquet-Droz (dem Vater) unter Mitarbeit von Jean-Frédéric Leschot gebaut, der an allen drei Figuren beteiligt war. Es handelt sich dabei um eine „naturalistisch modellierte“³⁶ männliche Puppe aus Holz, die zeitgenössisch gekleidet ist: mit einer Culotte und einem roten Herrenrock aus Samt. Sie sitzt an einem Schreibpult und hält in der rechten Hand eine Feder, die linke liegt auf der Schreibtäfel auf.



Abb. 4: Rückenansicht des „Schriftstellers“, Musée d’Art et d’Histoire, Neuchâtel (Schweiz).

Wird der Mechanismus in Gang gesetzt, schiebt die Puppe die Schreibtäfel in Position und beginnt in fein geschwungenen Linien zu schreiben. Nach jedem Buchstaben setzt sie die Feder ab, schiebt die Schreibtäfel um eine Position weiter nach links und setzt für den

³⁵ Vgl. ebd., S. 59 f.

³⁶ Ebd., S. 79.

nächsten Buchstaben neu an. Dabei folgen die beweglichen Glasaugen scheinbar aufmerksam der Schreibbewegung. Ein Blick auf den Rücken der Puppe offenbart das Räderwerk, das die filigranen Hand- und Augenbewegungen steuert. Ein großes Rad im unteren Bereich hebt einen rotierenden Zylinder, auf dem sich 40 Nockenscheiben befinden, auf eine bestimmte Höhe. Diese Nockenscheiben sind jeweils so geformt, dass sie die Hand der Puppe für einen bestimmten Buchstaben entsprechend in Gang setzen. Welcher Buchstabe geschrieben wird, das heißt welche Nockenscheibe von den Abtastern ausgelesen wird, bestimmt das untenliegende Zahnrad, das die Position des Zylinders kontrolliert. Die einzelnen Zähne des Zahnrad sind mit Buchstaben beschriftet. Der Zahn, der den Zylinder mit den Nockenscheiben auf eine spezifische Position hebt, entscheidet mithin darüber, welcher Buchstabe durch die Figur aufgeschrieben wird. Da die einzelnen Zähne auf dem Zahnrad abgenommen und in anderer Reihenfolge angeordnet werden können, kann die Abfolge der durch die Puppe geschriebenen Buchstaben variiert werden. Mit anderen Worten: Die Puppe ist programmierbar.

Ironischerweise kommt es dabei zu einer wechselseitigen Schreib- und Lesekonstellation zwischen Mensch und Maschine, indem nämlich ein menschenlesbarer Text in eine maschinenlesbare Form übersetzt und der Puppe durch die Position von spezifisch geformten Zähnen auf dem Zahnrad quasi eingeschrieben wird und die Puppe wiederum menschenlesbaren Text ausgibt. Der technische Begriff von Übersetzung (von einer Bewegung in eine andere) und eine mediale Übersetzung von digitaler Buchstaben-Information in gebundene Schrift fallen dabei in eins.

Deutlich wird dabei auch, dass die Puppe, wie es Mareike Schildmann formuliert hat, „auf ein pädagogisch-politisches Register des Automaten als Vorbild einer erzieherischen Dressur“ verweist, und zwar im Sinne einer „Disziplinierung und Formung gelehriger Schüler-Körper durch die Mittel der Nachahmung, Memorierung und Übung“. ³⁷ Der gelehrigen Puppe wird nämlich das, was sie leisten soll, buchstäblich einprogrammiert und es ist ihr gewissermaßen als Körperwissen verfügbar. ³⁸

³⁷ Mareike Schildmann: Poetik der Seelenmechanik. Kinder, Puppen und Automaten in E. T. A. Hoffmanns „Nußknacker und Mäusekönig“, in: Giuriato, Davide / Humann, Philipp / Schildmann, Mareike (Hg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen, Freiburg/Br.: Rombach 2018, S. 225–254, S. 231. Entsprechend verweist Schildmann an dieser Stelle auch auf Foucault, der die „berühmten Automaten“ als „politische Puppen“ bezeichnet, in denen das Regime über „manipulierbare Körper“ symbolisch zur Anwendung kommt. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 175.

³⁸ Ursula Renner und Heinrich Bosse berichten, dass der Schreibunterricht um 1800 „in gewisser Weise sogar mechanisiert [worden sei], wenn eine ganze Klasse auf Kommando im Gleichtakt schrieb und so eine kollektive ‚Schreibmaschine‘ (Johann Heinrich Schöne) bildete“. Ursula Renner / Heinrich Bosse: Schreiben Lernen Sehen, in: Ortlieb, Cornelia / Fuchs, Tobias (Hg.): Schreibkunst und

Das präzise Zusammenwirken aller Teile des Automaten ist für sein Funktionieren unerlässlich. So können sich selbst „Temperaturschwankungen [...] negativ auf die Verkettung einzelner Mechanismen auswirken, sodass am Ende nur Unleserliches entsteht“.³⁹ Dies weist auf einen Aspekt voraus, der für die „Frau von bloßem Holz“ bei Jean Paul von entscheidender Bedeutung ist, nämlich der Einfluss von natürlichen Umgebungsbedingungen auf den Mechanismus. Das heißt auch, dass sich der Automat aufgrund seiner Materialität dem normierenden Zugriff seiner Programmierung subtil zu entziehen weiß.

Die „angenehme Frau von bloßem Holz“ von Jean Paul (1789)

Das Werk von Jean Paul ist geradezu ein literarischer Maschinenpark:⁴⁰ Man könnte etwa an das Dampfschiff im Gleichnis des Gegengleichnismachers im *Komet* denken oder auch an das groteske Freischießen auf eine bewegliche Zielscheibe in Gestalt eines Mönchs im *Siebenkäs*. Auch Jean Pauls frühe „Jugendschrift“ *Auswahl aus des Teufels Papieren*, die eine Sammlung satirischer Miniaturen darstellt,⁴¹ setzt schon im erzählerischen Rahmen das maschinelle Schreiben als Thema. Der Jude Mendel B. Abraham, der in den Besitz des schriftlichen Nachlasses eines gewissen „Hasus“ kommt, entscheidet sich dazu, diese Schriften zu veröffentlichen, um sie anschließend dem Gewürzhändler als Einschlagpapier anbieten zu können.⁴² Hasus selbst, versichert Mendel, könne unmöglich „diese Stachelschriften aufgesetzt“ haben,

aber der Teufel ist zu Nachts in den guten Körper meines Schuldners wie in eine Schreibmaschine gefahren und ist während die Seele im Himmel die besten Sachen und ihre eigne Lebensbeschreibung abfaste, mit dem Körper oft bis der Nachtwächter abdankte

Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800, Hannover: Wehrhahn 2017, S. 23–46, S. 42 f.

³⁹ Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 98.

⁴⁰ Vgl. Stefan Stein: Die „Automate“ zur Zeit Jean Pauls, in: Bernauer, Markus / Steinsiek, Angela / Weber, Jutta (Hg.): *Jean Paul. Dintenuniversum. Schreiben ist Wirklichkeit*. Katalog der Ausstellung zum Jean-Paul-Jahr 2013, Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 57–67, S. 57.

⁴¹ Schmidt-Biggemann sieht Jean Paul hier „auf dem Höhepunkt seiner *kombinatorischen Poetik*: Versatzstücke der verschiedensten Provenienz werden verbunden und ergeben ein poetisches Produkt, dessen legitime Polyvalenz in der ästhetischen, philosophischen und theologischen Rezeption beachtlich ist“. Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*, Freiburg / München: Karl Alber 1975, S. 255.

⁴² Vgl. zur Bedeutung von makuliertem Papier in den Autorschaftsdiskursen um 1800 das 5. Kapitel in Tobias Fuchs: *Die Kunst des Büchermachens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815*, Bielefeld: transcript 2021. Zu Jean Pauls „*Poetik der Pfeffertüte*“ vgl. ebd., S. 251–266.

aufgegessen (Nachbarn bezeugens häufig, die nach Mitternacht den Hasischen Körper am Schreibepult heftig schreiben sahen) und hat im Namen und mit der Hand des Verstorbenen Sachen hingeschrieben, die nun natürlich aus der Presse kommen und in denen er spashafterweise alle Menschen und einige Teufel und sich selber angreift und rauft.⁴³

Was hier beschrieben wird, lässt sich im Grunde als eine *écriture automatique* verstehen, und es ist sinnfällig nicht eine Maschine, die die vermeintlich menschliche Tätigkeit des Schreibens ausführt, vielmehr wird der menschliche Körper selbst durch das Eindringen des Teufels zur Schreibmaschine. Hasus, der zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben ist, wird so durch einen inneren Antrieb, der doch nicht ihm selbst entstammt, dazu gebracht, die körperliche Tätigkeit des Schreibens auszuführen. Er ist damit kaum von den schreibenden Puppen zu unterscheiden, deren innenliegende Mechanismen durch die Hände derjenigen programmiert werden, die von außen in die Körper der Automaten „wie in eine Schreibmaschine fahren“.

Während die Rahmung der Satirensammlung also bereits einen Hinweis auf die realen schreibenden Automaten gibt, wird in der Erzählung mit dem Titel „Einfältige, aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz, die ich längst erfunden und geheirathet“ eine Puppe vorgestellt, die als groteske Weiterführung etwa der Puppen von Jaquet-Droz verstanden werden kann. Statt dass diese ein naturalistisches Äußeres erhält, sind ihre Bestandteile aus äußerst heterogenen Materialien zusammengesetzt: Der Rumpf besteht aus der Statue eines alten hölzernen Moses, dem der Kopf abgesägt wird, um ihn durch einen passenderen „Haubenkopf“ zu ersetzen, das heißt durch ein hölzernes Kopfmodell, das zur Verfertigung von Hauben genutzt wurde. Dieses erstet der Erzähler bei einer Haubenmacherin: „Ich thats mit Vergnügen und schlug einen Haubenkopf, der paste, mit Bedacht und unter großen Hofnungen in den Hals des Moses ein.“⁴⁴ Ähnlich robust werden auch ‚Charakterzüge‘ der Puppe von außen her bearbeitet: „[S]chien mir z. B. ihre Stirn zu eckigt und hartsinnig, so brachte ich sie unter mein Eisen und hobelte damit einige Nachgiebigkeit nach Vermögen hinein [...]“⁴⁵ Elsbeth Dangel-Pelloquin hat das eine „latent sadistisch eingefärbte Schnitzwerkstatt“⁴⁶ genannt.

Von den Automaten etwa der Brüder Jaquet-Droz unterscheidet sich die ‚hölzerne Frau‘ durch die Auswahl der Materialien. Ziel der Automatenbaukunst des 18. Jahrhunderts war es, „das natürliche Vorbild in seiner Lebendigkeit denkbar nah zu imitieren“, entsprechend

⁴³ Jean Paul: Auswahl aus des Teufels Papieren, S. 113 f.

⁴⁴ Ebd., S. 395.

⁴⁵ Ebd., S. 410.

⁴⁶ Elsbeth Dangel-Pelloquin: Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt, Freiburg/Br.: Rombach 1999, S. 18.

wurden Materialien wie „Metall, Korb, Pappmasche, Elfenbein, aber auch weiche Stoffe wie Wachs, Leder oder Kautschuk“ genutzt.⁴⁷ Die geplante Puppe bei Jean Paul soll dem Natürlichkeitsideal dagegen gar nicht entsprechen, sie ist vielmehr von Beginn an als artifizielles Gebilde konzipiert. Nur die schlechte finanzielle Lage des Erzählers verhindert, dass er die Puppe aus verschiedenen Edelsteinen, Marmor und Perlen zusammensetzen kann.⁴⁸ Ironischerweise sieht sich der Erzähler daher dazu gezwungen, die Puppe – neben ihrem hölzernen Bestandteil – buchstäblich aus Haut und Knochen zu fertigen. So wird der Körper, der unter anderen – finanziell günstigeren – Umständen mit Marmor hätte ausgekleidet werden können, vom Erzähler mit einer menschlichen Haut aus dem Naturalienkabinett eines D. Foppolius überzogen. Das ist ein ironischer Verweis auf Montaigne, den der Text durch eine Literaturangabe („siehe Montaigne L. I. M. XXXX“)⁴⁹ auch explizit macht. In seinem Essay *Ob wir etwas als Wohltat oder Übel empfinden, hängt weitgehend von unserer Einstellung ab* berichtet Montaigne von einer Frau in Paris, „die sich die Haut abziehen ließ, nur um so den frischeren Teint einer neuen zu erlangen.“⁵⁰ Gleichzeitig setzt Jean Paul die dort aufgeworfene Kritik an (weiblichen) Schönheitsidealen ironisch fort, denn es ist ja gerade die abgelegte Haut, die in seiner Fiktion einer „neuen angenehmen Frau“ zum plastischen Mittel der Wahl wird.

Der Verweis auf Montaigne hat aber noch eine andere Dimension, denn dem Philosophen geht es nicht in erster Linie um weibliche Schönheitsideale, sondern um die Frage, wann wir Handlungen oder Dinge als gut / erstrebenswert oder schlecht / unterlassenswert ansehen. Montaigne meint, es habe nichts mit einer guten oder schlechten Natur gewisser Handlungen oder Dinge zu tun, sondern vielmehr mit der inneren Einstellung, mit der wir ihnen begegnen, und dem Wert, den wir ihnen beimessen. Dieser Wert liege aber nicht in der Sache selbst, sondern in ihrem Preis: „Wir erwägen weder ihre Eigenschaften noch ihre Nützlichkeit, sondern allein, was es uns kostet, sie zu erwerben – als ob dies Teil ihres Wesens wäre! Nicht was sie uns geben, sondern was wir für sie ausgeben, nennen wir ihren Wert; wobei ich bemerke, daß wir unsere jeweilige Investition genau berechnen.“⁵¹ Bedenkt man, dass der materiale Wert des Puppenkörpers bei Jean Paul möglichst gering gehalten werden muss, wird die misogynen Schlagseite dieser Textstelle im Abgleich mit Montaigne noch stärker unterstrichen.⁵²

⁴⁷ Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 163.

⁴⁸ Vgl. Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 395–397.

⁴⁹ Ebd., S. 398.

⁵⁰ Michel de Montaigne: *Essais*, übers. v. Hans Stilet, Frankfurt/M.: Eichborn 1998, S. 34. Bei Jean Paul findet sich diese Stelle quasi wörtlich zitiert: „die Haut, die jene parisische Damen sich abziehen lies, um einen schönern Teint zu gewinnen“ (Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 398).

⁵¹ Ebd., S. 35.

⁵² Ein misogynen Diskurs wird auch an der Stelle sichtbar, in der diskutiert wird, ob die Puppe eine Seele haben könne. So führt der Erzähler die Position des pietistischen Philosophen Johann Christian

Jean Paul nutzt die Beschreibung der Puppe aber auch für sozialkritische Diskurse, etwa über das Kreditwesen oder den Zahnhandel. Während der Schreibautomat Friedrich von Knauß' die herrscherliche Pracht ausdrückt (wenngleich mit den im Kapitel oben dargelegten subversiven Einschränkungen), agiert die ‚hölzerne Frau‘ als bürgerliche, nicht-höfische Puppe, was sich bereits in ihrer materiellen Beschaffenheit ausdrückt, die für die realen Lebensnöte und ökonomischen Bedingungen des (Klein-)Bürgertums steht.⁵³

Die abstrus-heterogene Zusammensetzung des Puppenkörpers lenkt den Blick auf den Körper als aus Teilen zusammengesetztes Stückwerk, das in diesem Sinne bereits als Maschine figuriert. Die Puppe ließe sich aber auch als poetologische Allegorie Jean Pauls fassen, wenn man die Zusammensetzung disparater Teile zu einem schillernden, aber kaum geglätteten Ganzen auch als Textverfahren wiedererkennt.⁵⁴ Es verwundert demnach nicht, dass die Puppe auch für das Schreiben gerüstet sein soll, wie der Erzähler berichtet:

Daher versah ich ihre rechte Hand mit einigem Ansatz zur deutschen Poesie. Ich spannte nämlich in ihrem Arme drei *Wetterstricke* auf, die bekanntlich das schlimme Wetter verkürzt und das gute verlängert. Diese in die drei Schreibefinger eingeknüpften Sehnen setzen die letztern in eine horizontale Bewegung und zugleich die tragbare Schreibfeder mit Dinte, die dazwischen steht [...] fals nämlich das Wetter gut und die Dünste so aufgelöst sind, daß sich die Schreibeflechsen verlängern.⁵⁵

Bei den „Wetterstricken“ handelt es sich um „eine Art Hygrometer“,⁵⁶ bei dem sich entsprechend der Luftfeuchtigkeit die Schnüre verlängern oder verkürzen, sodass Veränderungen des

Edelmann aus, nach der der Körper als Ausfluss der Seele betrachtet werden könne. Wenn nun, so argumentiert der Erzähler, die Puppe ja unabweisbar einen Körper habe, so könne auch auf ihre Seele rückgeschlossen werden (vgl. ebd., S. 407). Wenn man einwende, „die lebendigen Damen hätten keine Seele, so wenig als die Welt, die sie zieren: so könnte man doch daraus noch keinen ähnlichen Schluß auf unbelebte machen.“ Ebd., S. 408.

⁵³ Ein Beleg für die Praxis des Zahnhandels findet sich etwa in der expliziten Ablehnung durch den Zahnmediziner Karl Joseph von Ringelmann, der fordert, die Chirurgen sollten „diese Operationen gänzlich aus ihrem Gebiete verbannen, und die Polizeibehörde das Verstümmeln armer Menschen zu verhindern suchen, die den Werth und die Wichtigkeit ihrer Körpertheile aus Mangel der früheren Bildung nicht zu würdigen wissen“. Karl Joseph von Ringelmann: *Der Organismus des Mundes, besonders der Zähne, deren Krankheiten und Ersetzungen für jedermann*, Nürnberg: Riegel und Wießner 1824, S. 513.

⁵⁴ Vgl. Hendrik Birus: *Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls*, Stuttgart: Metzler 1986.

⁵⁵ Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 411.

⁵⁶ Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Wien: Bauer 1811, Sp. 1515.

Wetters angezeigt werden können. Als Bestandteil des Schreibarms dient die Verlängerung oder Verkürzung des Wetterstricks aber weniger als prognostisches Hilfsmittel, vielmehr ist die Veränderung des Stricks unmittelbar bedeutend für die Bewegung von Schreibarm und -hand. Mit Blick auf Kleists Schrift „Über das Marionettentheater“ (1810) hält Strassberg fest: „Ohne bewusste Intentionen folgen die Puppen der Physik, als seien sie an den magischen Kraftlinien der Natur angeschlossen. Gerade dadurch erscheinen sie uns lebendig und beseelt, lebendiger und beseelter als wir selbst, die wir uns bewusst steuern.“⁵⁷ Während es bei Kleist vor allem die Schwerkraft ist, die die Natürlichkeit und Lebendigkeit der Puppe bedingt,⁵⁸ ist es hier die materielle Beschaffenheit des Wetterstricks, der sich entsprechend der klimatischen Rahmenbedingungen ausweitet oder zusammenzieht.

Die Bezeichnung der Wetterstricke als „Schreibflechsen“ bzw. an anderer Stelle als „Poetisirflechsen“⁵⁹ macht zudem wieder ironisch auf die Körperlichkeit der Puppe aufmerksam. Diese ist nämlich buchstäblich aus Haut und Knochen zusammengesetzt, diese Materialien werden aber nicht ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß (Knochen als Knochen) genutzt, sondern müssen vielmehr als Prothesen anderer Körperteile erhalten (Knochen als Zähne). Anstatt einer feinmechanischen Konstruktion suggeriert das Wort „Flechse“ nun eine Nähe zu Muskelfasern und Sehnen, die „theils zu ihrer [der Muskeln; T. S.] Bewegung, theils aber auch zu ihrer Befestigung dienen“,⁶⁰ also auf die unmittelbar motorische Dimension des Schreibens als Bewegung hinweisen. Mit der etymologischen Verwandtschaft der Flechse zum Flachs und ihrer Nebenbedeutung als „allgemeine Benennung aller zarten Fäden und Fasern“⁶¹ ist zudem eine textile Metaphorik aufgerufen, die in der erzählenden Literatur etwa in der Rede vom ‚roten Faden‘ sichtbar ist, aber auch im ‚Ausfasern‘ und ‚Zerfasern‘ einer Erzählung, einem wichtigen – und selbstironisch immer wieder aufgegriffenen – Merkmal der Poetik Jean Pauls.

Neben der herausgestellten Körperlichkeit unterscheidet sich die Puppe von den oben beschriebenen Automaten dadurch, dass sie – wie der Erzähler an einer Stelle einräumt – „wirklich das Buchstabiren gar nicht kann“.⁶² Die Automaten von Knauß und Jaquet-Droz zeichnen sich dagegen dadurch aus, dass sie die Texte, die sie produzieren, vom Buchstaben her organisieren. Dies entspricht auch dem poetischen Verfahren, wie es bei Jean Paul einige Zeilen weiter entworfen wird:

⁵⁷ Strassberg: *Spektakuläre Maschinen*, S. 115.

⁵⁸ Vgl. zur *Marionettentheater*-Schrift auch den Beitrag von Christin Krüger in diesem Band.

⁵⁹ Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 412.

⁶⁰ Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, Sp. 179.

⁶¹ Ebd.

⁶² Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 411.

Durch dieses Schreiben nun müssen natürlich Buchstaben hervorfließen, die man muß entziffern können, daraus Wörter (denn diese bestehen aus einem oder mehrern Buchstaben), aus diesen glückliche Metaphern und gutgewählte Beiwörter und hinlänglicher Flug und lauter Wolklang (denn alles das kömmt blos auf Wörter hinaus) und aus diesem allen im Grunde ein wahres Metrum, da die Zeilen nicht wie Prosa sondern völlig wie Verse abgetheilet stehen [...].⁶³

Der regelkonforme Ablauf poetischer Praxis, die sich als eine lineare Abfolge graphematischer, grammatischer und rhetorischer Elemente darstellt, wird so schon dadurch gestört, dass die Puppe bereits auf der Ebene des „Buchstabirens“ nicht wirklich funktioniert. Zudem wird in der Schilderung des Erzählers deutlich, dass eine sinnvolle Schreibbewegung offenbar nur durch starke und schnell wechselnde Wettererscheinungen zustande käme.

Regt sich einmal die Feder: so muß das untergelegte Papier (welches Tag und Nacht da liegen muß, weil niemand weis, wenn sich das Wetter zum Vortheil der Dichtkunst ändert) von der linken Hand immer unter der schreibenden weggezogen werden, damit alle Worte und Gedancken leserlich auseinander rücken. Es thuns wieder ein paar Wetterstricke, durch deren Verkürzung ein grösseres Rad und durch dieses ein kleines sich umdreht, um welches die Schnüre gehen, die der rechten das Papier allmählig nehmen [...]. Ein geborner Dichter kann also gar nicht die linke Hand ganz zur Poesie entbehrlich finden, ob man ihm gleich freilich nicht läugnet, daß die rechte bei weitem den meisten Antheil an einem guten Gedichte behauptet.⁶⁴

Ebenso wird die Bedeutung der linken, eigentlich nicht schreibenden Hand reflektiert. Ihre Funktion, nämlich das Papier so weiterzuschieben, dass der Schriftzug sich linear auf ihm erstrecken kann, wird, wie der Blick auf die bereits vorgestellten Automaten zeigt, gerade dort augenfällig, wo die Körperlichkeit des Schreibens mechanisch nachgeahmt werden soll.

Wenn man Schreiben als einen körperlichen Akt betrachtet, gegen den das Schreibmaterial, wie Cornelia Ortlieb formuliert, „oft genug seine Widerständigkeit behaupten [kann]“,⁶⁵ dann ist es genau diese Widerständigkeit des Materials, nämlich seine Unbeständigkeit bei unter-

⁶³ Ebd., S. 412.

⁶⁴ Ebd., S. 411.

⁶⁵ Cornelia Ortlieb: „Papiere Geniste“. Jean Pauls Materialien des Schreibens und Büchermachens, in: Och, Gunnar / Seiderer, Georg (Hg.): Jean Paul, der Fremde. Kleine Vorschule zu Texten und Kontexten eines schwierigen Autors, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 27–49, S. 30.

schiedlichen Wetterlagen, die hier trickreich in den Dienst des Schreibens genommen wird, um den Schreibkörper als einen automatischen zuzurichten.

Zurichtung und Eigensinn

In diesem Beitrag wurde schreibend über Puppen reflektiert, die wiederum selbst schreiben und deren Schreiben zur Reflexionsfigur über die Körperlichkeit des Schreibens wird. Worauf die beiden realen schreibenden Puppen aufmerksam machen, ist, dass Schreiben ein körperlicher Akt ist, an dem eine ganze Reihe ineinandergreifender Bewegungen beteiligt sind. Die Automaten weisen durch ihre Mechanismen letztlich auf das komplizierte Spiel von Muskeln, Sehnen und Gelenken hin, die den menschlichen Schreibarm führen. Sie stellen damit die feinmechanisch-handwerkliche bzw. körperlich-feinmotorische Dimension des Schreibens aus, indem ihr poetisches Programm (die buchstäblich einprogrammierten Sätze) wesentlicher Bestandteil dieser Mechanik ist. Sie sind darum frühe Vertreter automatischen Schreibens, da die Texte, die sie schreiben, durch die impliziten Zwänge des Körpers, durch die Bewegungen der Walzen, Steckstiftchen, Zahnräder und Nockenwellen bedingt sind. Während die Konstrukteure zwar die Funktionalität und – bei den realen Automaten – das einprogrammierte ‚Zu-Schreibende‘ verantworten, entzieht sich der Akt des Schreibens und sein Resultat dem direkten normierenden Zugriff. Bei der ‚hölzernen Frau‘ Jean Pauls ist diese der menschlichen Kontrolle entzogene Funktionalität des Schreibkörpers noch ausdrücklicher der Einsatzpunkt poetischer Produktivität bis hin zu dem Moment, „wenn wir dieses Hingeschriebene“ – gegen alle Widerstände der gewaltsamen Zurichtung und des kontrollierenden, normierenden Zugriffs – „dann eine Elegie oder eine Ode oder eine poetische Epistel oder ganz etwas neues übertiteln“.⁶⁶

Indem Jean Paul in seiner Satire auf klassische literarische Gattungen anspielt und die Deutung dessen, was von seiner „Frau von bloßem Holz“ geschrieben wird, auf die Ebene der Rezeption verlegt, ist das Augenmerk auch auf die Potentialität dieser schreibenden Puppen gelegt, die gerade darin liegt, dass sie sich in gewisser Hinsicht der durch Zahnräder, Steckstiftchen und „Poetisirflechten“ ausgeübten Kontrolle entziehen. Gerade diese Instrumentarien der Zurichtung sind mit spezifischem Eigensinn ausgestattet, sei es dadurch, dass der Aspekt der Selbsttätigkeit und Universalität der Maschine (bei Knauß) betont wird, durch die Anfälligkeit der Mechanik für sich verändernde Umweltbedingungen (bei Jaquet-Droz) oder eben dadurch, dass die Puppe (wie bei Jean Paul) ihrer derartigen Zurichtung mit eigen-

⁶⁶ Jean Paul: Auswahl aus des Teufels Papieren, S. 412.

sinniger Wetterfähigkeit begegnet – und am Ende womöglich Texte hervorbringt, die sich als Literatur erweisen.

Bibliographie

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Wien: Bauer 1811, Sp. 1515.
- Art. „Souvenir“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 10, Abt. 1, Leipzig: Hirzel 1905, Sp. 1821.
- Beyer, Annette: Faszinierende Welt der Automaten. Uhren · Puppen · Spielereien, München: Callwey 1983.
- Birus, Hendrik: Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls, Stuttgart: Metzler 1986.
- Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Ausgabe von 1774, Stuttgart: Metzler 1965.
- Breton, André: Manifest des Surrealismus (1924), in: Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 329–332.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt, Freiburg/Br.: Rombach 1999.
- Descartes, René: Discours de la méthode (1637). Französisch-Deutsch, hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1997.
- : Die Welt. Abhandlungen über das Licht / Der Mensch (1677). Französisch-Deutsch, hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2015.
- Drux, Rudolf: „Eine höchst vollkommene Maschine“: Von der poetischen Faszination einer mechanischen Ente im späten 18. Jahrhundert, in: Freiburg, Rudolf / Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald: Zwischen Literatur und Naturwissenschaft. Debatten – Probleme – Visionen 1680–1820, Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 105–118.
- Fleig, Anne: Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. Goethezeitportal 2004, www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf (01.03.2022).
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.
- Fuchs, Tobias: Die Kunst des Büchermachens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815, Bielefeld: transcript 2021.
- Herzog, Mirko / Moritsch, Otmar / Pensold, Wolfgang: „... er aus diesem schon allein unsterblich zu seyn verdient hat ...“. Friedrich von Knaus und seine „alleschreibende Wundermaschine“, in: Poser, Stefan / Hoppe, Joseph / Lüke, Bernd (Hg.): Spiel mit Technik. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Technikmuseum Berlin, Leipzig: Koehler & Amelang 2006, S. 24–30.
- Jank, Marlen: Der homme machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoiden Robotik der Gegenwart, Paderborn: Fink 2014.

- Jean Paul: Auswahl aus des Teufels Papieren nebst einem nöthigen Aviso vom Juden Mendel, in: Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller, Abt. II, Band 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 111–467.
- : Titan, in: Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller, Abt. I, Band 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 7–830.
- Kang, Minsoo: *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*, Cambridge/Mass. / London: Harvard University Press 2011.
- Knauß, Friedrich v.: *Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr andere Kunst- und Meisterstücke*, Wien 1780.
- Montaigne, Michel de: *Essais*, übers. v. Hans Stilett, Frankfurt/M.: Eichborn 1998.
- Ortlieb, Cornelia: „Papierne Geniste“. Jean Pauls Materialien des Schreibens und Büchermachens, in: Och, Gunnar / Seiderer, Georg (Hg.): *Jean Paul, der Fremde. Kleine Vorschule zu Texten und Kontexten eines schwierigen Autors*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 27–49.
- Renner, Ursula / Bosse, Heinrich: Schreiben Lernen Sehen, in: Ortlieb, Cornelia / Fuchs, Tobias (Hg.): *Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800*, Hannover: Wehrhahn 2017, S. 23–46.
- Schildmann, Mareike: Poetik der Seelenmechanik. Kinder, Puppen und Automaten in E. T. A. Hoffmanns „Nußknacker und Mäusekönig“, in: Giuriato, Davide / Humann, Philipp / Schildmann, Mareike (Hg.): *Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen*, Freiburg/Br.: Rombach 2018, S. 225–254.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*, Freiburg / München: Karl Alber 1975.
- Stein, Stefan: Die „Automate“ zur Zeit Jean Pauls, in: Bernauer, Markus / Steinsiek, Angela / Weber, Jutta (Hg.): *Jean Paul. Dintenuniversum. Schreiben ist Wirklichkeit. Katalog der Ausstellung zum Jean-Paul-Jahr 2013*, Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 57–67.
- Strassberg, Daniel: *Spektakuläre Maschinen. Eine Affektgeschichte der Technik*, Berlin: Matthes & Seitz 2022.