Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Student Research Papers | No. 5/2019

Herausgegeben von Martin Nies

Martin Hennig (Hg.)

Klara Weidemann

Weiblichkeit ohne Körper?

Die Konstruktion von Geschlecht und Körperlichkeit in den zeitgenössischen Science Fiction-Filmen HER und EX MACHINA

Titelnachweis

Klara Weidemann: „Weiblichkeit ohne Körper? Die Konstruktion von Geschlecht und Körperlichkeit in den zeitgenössischen Science Fiction-Filmen HER und EX MACHINA“. Hrsg. v. Martin Hennig.

In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 5/2018 (=http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-5-2019/).

Bachelorarbeit im Studiengang „Medien und Kommunikation“ (Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft) an der Universität Passau

Umschlaggestaltung unter Verwendung eines Fotos von geralt.
Bildnachweis: https://pixabay.com/de - Creative Commons

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Student Research Papers

Impressum

© 2019 | **VZKF**
www.kultursemiotik.com
Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren.
Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies
Europa Universität Flensburg
Institut für Sprache, Literatur und Medien
Seminar für Germanistik
Auf dem Campus 1
24943 Flensburg
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com

Inhaltsverzeichnis

1. Zurück in die Zukunft: Liebesbeziehungen im Science-Fiction-Film
2. Geschlecht und Film in der feministischen Theorie
   2.1. Von Sex zu Gender: Das Geschlecht
   2.2. Vom Informations- zum Bedeutungsträger: das Medium
3. Klassiker des Roboter-Motivs
   3.1. Pygmalions Elfenbeinfrau
   3.2. Weiterentwicklungen: METROPOLIS, MY FAIR LADY, DIE FRAUEN VON STEPFORD
   3.3. Zwischen stummer Schönheit und willenloser Verführungsmaschine
4. Analyse und Interpretation des Films EX MACHINA
   4.1. Männer VS. Frauen oder Mensch VS. Maschine?
   4.2. Machtverhältnisse: Die Befreiung von männlicher Gewalt
   4.3. Roboter: Weiblichkeit zum überstreifen
   4.4. Frauen: Weder Heilige, noch Hure
   4.5. Unabhängigkeit als höchstes Ziel
   4.6. Der Zuschauer und die Zuschauerin als Mitgefangene
   4.7. Die Lösung: Männliches Aussterben als logische Konsequenz
5. Analyse und Interpretation des Films HER
   5.1. Männer VS. Frauen oder Mensch VS. Maschine
   5.2. Machtverhältnisse: Gesellschaft ohne Gesellschaft
   5.3. Roboter: Spiegel des Menschen
   5.4. Von der Transzendenz zur Immanenz
   5.5. Entkörperung durch Stimme
   5.6. Der Zuschauer und die Zuschauerin als Teil der Beziehung
   5.7. Die Lösung: Technische Bekehrung
6. Roboter als sexualisierte Objekte
   6.1. Was ist Weiblichkeit?
   6.2. Abhängigkeiten: Von Geschlechtern und Technik
7. Körper über den Film hinaus
8. Die Vielheit des Subjekts – jetzt auch im Kino
9. Quellenverzeichnis

VZKF – *Student Research Papers*

Hrsg. von Martin Nies

No. 5/2019 Hrsg. von Martin Hennig

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
www.kultursemiotik.com

Weiblichkeit ohne Körper?

Die Konstruktion von Geschlecht und Körperlichkeit in den zeitgenössischen Science Fiction-Filmen HER und EX MACHINA

Klara Weidemann

1. Zurück in die Zukunft: Liebesbeziehungen im Science-Fiction-Film

„Tatsächlich ist es die ‚Liebe' in den mannigfaltigsten Erscheinungsweisen, von der sublimsten und subtilsten Erotik bis ‚hinab' zur rüdesten und brutalsten Sexualität",[1] die die meisten Menschen ins Kino lockt und deren Thematisierung im Film sich bis heute nicht erschöpft hat. Wer sich mit Filmen beschäftigt, kommt an der Liebe nicht vorbei. Als universelles, internationales Alltagsthema haben sich daher natürlich auch Filmemacher und -macherinnen[2] früher und heute dieses Sujets bedient, auch wenn sie amouröse Beziehungen in unterschiedlicher Weise konstruieren und inszenieren. Um offensichtliche Redundanzen zu vermeiden, wird in der Darstellung romantischer Verhältnisse gerne auf ungewöhnliche, realitätsferne Settings und Begleitumstände zurückgegriffen. Sie bieten Abwechslung und eröffnen neue Möglichkeiten des Storytellings. Ein Genre, das viel Raum für neue, kreative Ideen bietet und seit langem beliebt ist, ist das des Science- Fiction-Films.

Auch bei der Inszenierung von Liebesgeschichten wird darin experimentiert. Beliebt sind beispielsweise Beziehungen zwischen Menschen und nichtmenschlichen Wesen – in Form von technischen Maschinen, also Robotern. Durch die ständige Thematisierung von Robotern, künstlichen Intelligenzen und Avataren kommt in Science-Fiction-Filmen speziell der Inszenierung von Körpern eine besondere Bedeutung zu. Daraus, dass künstlichen Körpern menschliche Attribute zugeschrieben werden, ergeben sich verschiedene Fragestellungen für den Menschen. Der Veranstalter eines Kurzfilmfestivals zu „New Aesthetics" fragt sich in diesem Zusammenhang beispielsweise, wie sich die Wahrnehmung unserer Körper dadurch verändert, dass wir „im Internet mit Avataren unser Bild von uns selber bestimmen können. Wie wollen wir wahrgenommen werden?" Oder: Welche Veränderungen folgen daraus, dass Personen „durch digitale Im-

[1] o.V., „Das Verhältnis der Geschlechter im Film". In: Studentischer Filmkreis an der TU Darmstadt e.V. (= https://filmkreis.de/programm/archiv/reihen/91/Das+Verhaeltnis+der+Geschlechter+im+Film; Abruf am 05.12.2016)

[2] Um Frauen und Männer gleichermaßen sichtbar zu machen, wird im vorliegenden Text bewusst auf die Verwendung des generischen Maskulinums verzichtet.

plantate selbst zu Cyborgs werden, Menschen und Maschinen verschwimmen [...] und wir eben gewisse Grenzen überwinden können?“[3] Zusammengefasst: Welche Auswirkungen haben technische Innovationen auf das menschliche Leben – und Lieben?

2016 wurde das erste ausschließlich von einem Computer geschriebene Drehbuch verfilmt. Der Science-Fiction-Kurzfilm SUNSPRING (USA 2016) basiert auf hunderten Science-Fiction TV- und Film-Skripten, welche das Computerprogramm vorher gelesen hatte.[4] Ursprünglich mit dem Namen „Jetson“ getauft, erklärte das Programm bald, dass es in Zukunft mit „Benjamin“ angesprochen werden möchte, entwickelte also schon Ansätze einer eigenen Persönlichkeit. Außerdem erschuf es eine Handlung: mit zwei Protagonisten und einer Protagonistin, schwarzen Löchern, hochgewürgten Augen und einem Todesfall. Die Dialoge des knapp achtminütigen Films sind zusammenhangslos, bestehen aber vor allem aus Äußerungen darüber, dass die Protagonisten nichts verstehen (Bsp.: Min. 02:52 „I don’t know what you are talking about“, Min. 02:54 „What do you mean?“, Min. 03:10 „I don’t know“), am Ende scheint der weibliche Charakter der Antagonist zu sein. Der Film gibt – trotz seines oft lächerlich verstörenden, zusammenhanglosen Inhaltes – einen Ausblick darauf, wozu Technik fähig ist: einerseits Arbeit abzunehmen, andererseits unkontrollierbar zu sein, was zu unfreiwillig komischen oder verstörenden Resultaten führt.

Das Beispiel ist bezeichnend für den schmalen Grad, auf dem neue Technik stets wandelt: Einerseits verspricht sie nicht nur eine Erleichterung des Alltags, sondern sogar intellektuelle Bereicherung; andererseits hat sie mit dem Vorwurf allumfassender Kontrolle und Angst vor vollkommener Abhängigkeit zu kämpfen. Diese Abhängigkeit ist mit einem massiven Mangel an technischer Informiertheit verbunden – kaum jemand versteht wirklich, wie die Technik funktioniert, die doch täglich genutzt wird. Anstatt aufregender Zukunftsfantasien empfinden die meisten Menschen heute – um es mit den Worten des Schriftstellers Romaric Sangars zu formulieren – eine Art „Zukunftsnostalgie“[5]. „An die Stelle all der zauberhaften Dinge, die uns eines Tages umgeben sollten, sei die Aussicht auf totale Abhängigkeit von der Technik getreten.“[6] Zwar werden belanglose Gadgets mit Begeisterung ausprobiert, aber „wir entdecken keine neuen Welten, wir schwimmen im Konsumstrom mit“.[7] Aufgegriffen werden solche Überlegungen in Filmen wie TRANSCENDENCE (USA 2014) und TERMINATOR (USA 1985): in den entworfenen Horrorszenarien übernehmen Maschinen die Weltherrschaft oder unkontrollierbare technische Bestien entgleiten der menschlichen Kontrolle. Hier wird die Technikphobie auf die Spitze getrieben. Aber auch das Gegenteil ist im

---

[3] Johannes Duncker, „Neue Welten, neue Körper“. In: Anja Buchmann (Hg.), *10. Kurzfilmfestival-Köln. Deutschlandfunk.* (= http://www.deutschlandfunk.de/10-kurzfilmfestival-koeln-neue-welten-neue- koerper.807.de.html?dram:article_id=371526; Abruf am 05.12.2016).

[4] Benjamin, „Sunspring. A SciFi Short Film Starring Thomas Middleditch". In: Youtube (= https://www.youtube.com/watch?v=LY7x2Ihqjmc, Abruf am 10.05.2017).

[5] Gero von Randow, „Vision und Unbehagen“. In: ZEIT Online (=http://www.zeit.de/2016/11/technik-digitalisierung-gero-von-randow-buch, Abruf am 05.12.2016)

[6] Ebd.

[7] Ebd.

weiten Spektrum des Mediums Film zu finden: So kann SUNSPRING nicht nur als Horrorszenario, sondern auch als Liebeserklärungen an die Zukunft bzw. den Zukunftsfilm interpretiert werden. Die Botschaft: Auch wenn Fehler passieren oder das Resultat nicht perfekt ist, macht es Spaß, der technischen Weiterentwicklung ihren freien Lauf zu lassen. Diese Liebeserklärung kann so weit gehen, dass im Film sogar Menschen amouröse Beziehungen mit Maschinen eingehen – aus der Nutzfreundschaft wird eine Liebesbeziehung.

So fortschrittlich die Technik in Science-Fiction-Filmen jedoch auch zu sein scheint, so alltäglich werden Liebesbeziehungen darin konstruiert. Meist findet die Liebe in Form von heterosexuellen Beziehungen statt – selbst wenn ein Partner nicht-menschlich ist. Klassische Vorstellungen werden lediglich in ein modernes, futuristisches „Kleid" verpackt, während wirklich revolutionäre Beziehungsideen selten Einzug in kommerzielle Filme finden. Was auf den ersten Blick neuartig erscheint, ist es bei genauerer Betrachtung meist nicht: Nichtmenschliche Figuren, also Roboter, werden mit den gleichen Attributen ausgestattet, wie Menschen. Die Roboter-„Frauen" besitzen Kurven, lange Haare und feminine Stimmen.

„Man wird nicht als Frau geboren, man wird zur Frau gemacht" hat Simone de Beauvoir 1949 in „Das andere Geschlecht" geschrieben.[8] Das trifft auf Roboter vollständig zu: sie werden nicht geboren, sondern gemacht – auch zur Frau? Aus de Beauvoirs Aussage ergeben sich für die Untersuchung von Science-Fiction-Filmen einige Fragen: Kann alles zur ‚Frau' gemacht werden? Auch Nicht-Menschliches wie ein Roboter? Was macht „Frau-Sein" aus? Und was sagen fiktive Geschlechter-Konstruktionen über das heutige Frauenbild? Um diese Fragen zu beantworten werden die zeitgenössischen Filme HER (USA 2013) von Spike Jonze und EX MACHINA (USA 2014) von Alex Garland herangezogen. Es soll geklärt werden, welche Geschlechterrollen vermittelt werden, welche Bedeutung den Körpern künstlicher Intelligenzen zukommt, welche Genderkonstruktionen ganz allgemein im Film bestehen und welche Beziehungsgefälle zwischen den weiblichen und männlichen Charakteren bestehen. Besonders bei HER ist die Frage relevant, wie Weiblichkeit konstruiert wird, wenn deren Trägerin nicht einmal einen Körper besitzt (in diesem Fall nur eine Stimme). Oder anders gefragt: Wie funktioniert Geschlecht überhaupt ohne Körper? Ist Geschlecht von Körpern abhängig? In einem größeren Kontext soll geklärt werden, ob die hier konstruierten, zukunftsgerichteten Weltentwürfe genutzt werden, um auch die Geschlechterrollen zu revolutionieren. Lösen sich starre Vorstellungen von Geschlechtern auf oder werden alte übernommen? Raum und Potenzial würden die fiktionalen Konstrukte dieser „Zukunftswelt" schließlich bieten. Die Ausführungen in dieser Arbeit fokussieren sich auf die semiotische Dimension des Films, also darauf, „dass Filme als Zeichensysteme bzw. als Äußerungsakte in einem Zeichensystem zu verstehen sind und demgemäß Bedeutung kommunizieren."[9]

---

[8] Simone de Beauvoir, *„Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau"*. Hamburg 2012, S. 334.

[9] Dennis Gräf und Stephanie Großmann und Peter Klimczak und Hans Krah und Marietheres Wagner, *„Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate"*. Marburg 2011, S. 24.

Die Wahl der Filme ist unter anderem durch ihre Aktualität zu begründen – entstanden sie schließlich vor dem Hintergrund einer langen Entwicklungsgeschichte und Diskussion über Geschlechterkonstruktionen im Film. Deswegen soll vorab ein Überblick zur feministischen Filmtheorie gegeben werden, auf dessen Grundlage die nachfolgende Analyse angefertigt wird. Für deren Durchführung müssen Begriffe wie ‚Geschlecht' und ‚Medium' zunächst definiert werden.

2. Geschlecht und Film in der feministischen Theorie

Die zentrale Frage lautet: Wie werden Geschlechter und Körper in zeitgenössischen Filmen konstruiert? Die Fragestellung an sich ist keineswegs neu: Bereits in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, zu Beginn der feministischen Filmtheorie, begannen engagierte, filmschaffende Frauen im Rahmen der sogenannten zweiten Frauenbewegung, die von Männern geschaffenen Frauenbilder in Hollywood-Filmen zu hinterfragen. Allgemeine gesellschaftliche Umbrüche und die Folgen des „Golden Age of Marriage" führten zu vermehrten Studentenprotesten, die sich schnell zu einer sozialen Bewegung in ganz Deutschland und den USA entwickelten.[10] In den Vereinigten Staaten wurden die Frauen zusätzlich von der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung, sowie der pazifistischen Massenbewegung gegen den Vietnamkrieg beeinflusst.[11] Zwei Ereignisse sorgten speziell in Deutschland für steigenden Aktionismus und eine größere Unzufriedenheit unter Frauen: „der Tomatenwurf auf der Delegiertenkonferenz des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) in Frankfurt am 13. September 1968 und die Aktion ‚Ich habe abgetrieben' in der Zeitschrift STERN im Jahr 1971."[12] Den Geist hinter der Bewegung beschreibt die Professorin und Frauenforscherin Christina Thürmer-Rohr so:

> Die feministische Bewegung begann in den sechziger/siebziger Jahren mit der These, daß [sic!] Frauen – jenseits der Biologie – etwas gemeinsam haben, nämlich eine gewaltsame Schädigungs- und Ausschluß-Geschichte [sic!], die sie in die Randständigkeit gedrängt, als minderwertige Menschen definiert, von der öffentlichen Teilhabe ausgeschlossen und der alltäglichen Gewalt ausgeliefert hat.[13]

---

[10] Detlev Lück, *„Der zögernde Abschied vom Patriarchat. Der Wandel von Geschlecht im internationalen Vergleich"*. Berlin 2009, S. 9.

[11] Ute Gerhard, „Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789". München 2009.

[12] Susanne Hertrampf, „Ein Tomatenwurf und seine Folgen". In: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.), *Dossier Frauenbewegung*. (=http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35287/neue-welle-im-westen?p=allolitische%20Bildung%208.%20September%202009, Abruf am 21.11.2016)

[13] Christina Thürmer-Rohr, „Die unheilbare Pluralität der Welt – von Patriachatskritik zur Totalitarismusforschung". In: Freie Universität Berlin (Hg.), *Colloquium Psychologie und Postmoderne* (=

Infolgedessen erschienen zwischen 1971 und 1975 eine Reihe von Filmen zu dieser Problematik. Beispielhaft sind GROWING UP FEMALE (1971), JANIE'S JANIE (1972) und THREE LIVES (1971). Außerdem wurden erste feministische Studien, unter anderem von Claire Johnston und Majorie Rosen, verfasst und die Zeitschrift Women and Film gegründet.[14] [15] In Analogie dazu erschien Frauen und Film erstmals 1974 in Deutschland.[16] Im Zuge dieser Entwicklungen etablierten sich „zwei analytische Perspektiven: eine soziologische und eine theoretische. Die soziologische Perspektive konzentrierte sich auf Geschlechterpräsentationen und -stereotype und forderte ‚realistische' Frauenbilder im Film ein."[17] Die Vertreterinnen der theoretischen feministischen Filmwissenschaft machten es sich hingegen zum Ziel, patriarchale Bildlichkeiten des populären Erzählkinos abzuschaffen. Die Bewegung wandte sich damit auch gegen die Vertreterinnen der soziologischen Perspektive. „Forscherinnen wie Claire Johnston (1999) beschrieben die Frau als Differenzfigur und plädierten für das sogenannte Gegen -Kino (Counter- Cinema)."[18] Mit dekonstruktivistischen Verfahren der Psychoanalyse, also analytischen Verfahren, die den Spielcharakter eines Kunstwerks betonen und eine Ästhetik der Offenheit und des „Gegen-den-Strich-Lesens" propagieren, die Vorstellungen von Literatur als historisch-ästhetischer Quelle von Sinn also ablehnen, wurde „das Zusammenspiel von Präsentation, Begehren und Blick analysiert".[19] [20] Die Grundthese dieser Analyse: „Verstehen ist prinzipiell unmöglich und jede Sinnfixierung ein autoritärer Akt." Bis heute werden diese psychoanalytischen Verfahren angewandt und weiterentwickelt, auch wenn ihre Abkopplung vom sozial-historischen Kontext oft kritisiert wurde.[21]

---

http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/colloquium/thuermer_rohr.htm, Abruf am 21.11. 2016)

[14] Claire Johnston, „Frauenfilm als Gegenfilm". In: Kathrin Peters (Hg.) und Andrea Seier (Hg.), *Gender und Medien-Reader*. Zürich 2016, S. 31.

[15] Majorie Rosen, *„Popcorn Venus. Women, movies and the American Dream"*. New York 1973.

[16] Irina Gradinari, „Feministische Filmtheorie". In: Gender Glossar (Hg.) (= http://www.gender-glossar.de/de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie, Abruf am 21.12.2016).

[17] Ebd.

[18] Ebd.

[19] o.V., „Die Dekonstruktion. Der Begriff". In: Studienseminar Koblenz (Hg.) (http://www.studienseminarkoblenz.de/medien/fachseminare/DE/07%20Forum%20Deutsch%20(Fortbildungsreihe)/02%20Dekonstruktion.pdf, Abruf am 05.12.2016)

[20] *„Feministische Filmtheorie"*, ebd.

[21] Ebd.

2.1. Von sex zu gender: Das Geschlecht

Die Analyse und Kritik von Geschlechterrepräsentationen im Film war in der feministischen Theorie stets eng an eine emanzipatorische Politik gebunden. Besondere Aufmerksamkeit kam dabei der Frage zu,

> welche kulturellen Imaginationen und Mythen zum Einsatz kommen, wenn z.B. Frauen im Film dargestellt werden, wie Geschlechterbilder und Geschlechterzuschreibungen sich in verschiedensten Medienkonstellationen wiederholen und damit verfestigen.[22]

Viel Zeit zur Entwicklung dieser Untersuchungen hatte das Wissens- bzw. Forschungsfeld der Gender-Studien – und damit auch die feministische Filmtheorie – jedoch nicht, vergleicht man sie mit anderen Wissenschaftsgebieten wie der (nicht feministischen) Theologie, Philosophie oder Rechtswissenschaft. Umso wichtiger ist es, präzise die einzelnen Strömungen und Begrifflichkeiten zu definieren und aktuelle Diskurse zu verfolgen. All das ist nämlich die Grundlage einer aussagekräftigen Filminterpretation, bei der davon ausgegangen werden kann, „dass Film die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder, die erotische Perspektive und Darstellung kontrolliert“.[23]

Aus den vor ca. 50 Jahren geführten Diskursen über Fragen wie „Was ist ein Geschlecht und ein Medium?“, „Welche und wie viele Geschlechter gibt es?“ und „Wodurch werden sie wahrnehmbar?“ entwickelten sich erst nach und nach Konzepte von „Gender“ und von „Medien“, wie wir sie heute kennen.[24] Aus diesen ursprünglichen Fragen gingen die anglo-amerikanische feministische Debatte und deren Fragestellung hervor, ob eine Geschlechtsbestimmung „essentialistisch (etwa mit dem weiblichen/männlichen Körper) gegeben oder (sozial) konstruiert ist“.[25] Als Konsequenz dieser Debatte wurde „die Unterscheidung zwischen sex als biologisch und gender als gesellschaftlich bestimmtem Terminus“ getroffen.[26] Diese Definition schränkt den Begriff Gender ein: Die „Idee von Gender als sexuelle Differenz und die daraus abgeleiteten Vorstellungen – Frauenkultur, Mutterschaft, weibliches Schreiben, Femininität etc. – sind mittlerweile zu einer Beschränkung, weil verbindlich für feministisches Denken geworden.“[27] Eine solche Differenzierung wird heute teilweise als nicht mehr zeitgemäß erachtet, machen Geschlechtsumwandlungen und Gentechnologien die eindeutige Bestimmbarkeit und Stabilität von Geschlechtern doch geradezu unmöglich.[28]

---

[22] Kathrin Peters (Hg.) und Andrea Seier (Hg.), *„Gender und Medien-Reader“*. Zürich 2016, S. 15.
[23] Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, S. 48.
[24] Ebd., S. 48.
[25] Liliane Weissberg, *„Weiblichkeit als Maskerade“*. Frankfurt am Main 1994, S. 11.
[26] Ebd.
[27] Teresade Lauretis, „Die Technologie des Geschlechts“. In: Kathrin Peters (Hg.) und Andrea Seier (Hg.), *Gender und Medien-Reader*. Zürich 2016, S. 453.
[28] Ebd.

Die in dieser Arbeit behandelten Filme HER und EX MACHINA entwickeln diese Position weiter: Die Protagonisten und Protagonistinnen befinden sich nicht mehr nur im Zeitalter der Geschlechtsumwandlungen, sondern im Zeitalter der künstlichen Menschen. Wie soll ein Geschlecht dabei überhaupt noch bestimmbar bzw. langfristig gültig sein?

Zur Beantwortung dieser Frage böte sich der seit langem heftig diskutierte Aspekt der Natürlichkeit an. Vor allem von Gegnern und Gegnerinnen der Gender-Studies angeführt, setzt diese Position das biologische Geschlecht als Maßstab sozialen Zusammenlebens. Dem widersprechen Feministinnen heftig: für Sie bedeutet diese Behauptung ein Missverständnis bei der Geschlechterbestimmung:

> Die Ordnung der Geschlechter in der Moderne hat von Anbeginn den Anspruch erhoben, das getreue Abbild der natürlichen Ordnung der Dinge zu sein – und nichts weiter. Diese positive Legende der bloßen Naturauslegung hat wesentlich an jenem Gestrüpp aus Theorien, Fiktione n und Projektionen mitgewirkt, in dem wir noch immer gefangen und befangen sind.[29]

Ein biologisch gegebener Körper wird zur natürlich gegebenen und rechtmäßigen Ordnung erklärt, mit der Botschaft: so, wie der Mensch geboren ist, soll er auch leben. Hier findet menschliches Zusammenleben seine Schranken in einem fast schon transzendenten, naturgegebenen Gesetz.

Eine der wichtigsten Vertreterinnen der modernen Gendertheorie ist Judith Butler, die Anfang der 90er Jahre neue Ansätze in den Geschlechter-Diskurs einbrachte und ihn somit nachhaltig veränderte. Ursprünglich war die Unterscheidung von Geschlechtern aus der Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts hervorgegangen. Sie hatte sich erhärtet in der „sexologischen Klinik der 1950er und 60er, als mit Genitalo perationen und geschlechtlichen Umerziehungsprogrammen eine Wählbarkeit des Geschlechts am medizinischen Horizont aufstieg“, schreibt sie 1990 in ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter*.[30] Aufgrund dessen probierte sie sich an einer tiefgreifenderen Fragestellung und problematisierte (im Anschluss an Michel Foucault) einen Binarismus: Bei ihr wird die „Durchschlagskraft des Biologischen [...] deutlich eingeklammert und stattdessen als Materialisierung eines Diskurses über Sexualität und Geschlecht betrachtet.“[31] Sie versteht „Gender“ in dieser Theorieprägung nicht einfach als Übersetzung von „soziale Geschlechtsidentität“, bei der es sich um eine einfache soziokulturelle Überformung körperlicher Merkmale handelt. „Vielmehr ist eine Subjektivierung gemeint, die sich in kaum bewusst oder absichtsvoll zu nennenden, permanenten Wiederholungen von Alltagspraktiken, Gesten, kulturellen

---

[29] Claudia Honegger, *„Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750 – 1850“*. Frankfurt / New York 1991, S. 12.
[30] *„Gender und Medien-Reader“*, S. 10
[31] Ebd., S. 11

Codes und Regimen der Sichtbarkeit, von Benennungen und Anrufungen vollzieht – für beide Geschlechter in all ihren Facetten bzw. für alle Gender."[32]

Die sogenannte „Queer Theory" („queer" bedeutet im Englischen so viel wie „Abweichung von der Norm") leitet aus den vorangegangenen Gedanken die Problematisierung eines weiteren Binarismus ab: den von Geschlecht und Sexualität.[33] Dabei geht die Theorie davon aus, dass die Aneignung des Begriffs queer eine negative Konnotation von „Homosexualität" verhindert und „Heteronormativität" entgegen gewirkt wird. Es handelt sich damit um eine Kritik „sowohl der Zweigeschlechtlichkeit als auch der Heterosexualität als Normen."[34] Diese Theorie ist insbesondere deshalb für diese Arbeit interessant, als dass sie eine Auflösung der etablierten Geschlechter fordert. In Ansätzen ist diese Bemühung auch in den Filmbeispielen HER und EX MACHINA zu finden.

2.2. Vom Informations- zum Bedeutungsträger: das Medium

Nicht zuletzt Medien wie der Film haben zur Bildung der oben genannten „Naturauslegung" und zur Festigung der essentialistischen „Heteronormativität" beigetragen. Dem stellten sich jedoch bereits im 18. Jahrhundert Frauen entgegen, indem sie den Diskurs über Geschlechterverhältnisse anregten. Zunächst traten Diskurse nur im Zusammenhang mit Politik, Kultur und Humanismus auf, später (mit dem Aufschwung der naturalistischen Wissenschaften) entwickelte sich aus der gesellschaftlich-sozialen Diskussion der wissenschaftliche Diskurs des 19. Jahrhunderts.[35] Plötzlich wurde der moderne Mensch „von einem kontrastiven kulturellen Systematisierungsprozess flankiert: dem der Schematisierung eines scharfen Dualismus der Geschlechter."[36] Seitdem kennzeichne sich der Diskurs zunehmend durch „frappierende Wiederholungszwänge, zunehmende Redundanz und grassierende Humorlosigkeit."[37] Diese Merkmale kann ein Film aufbrechen, indem er sich der Thematik spielerisch nähert. Trotz ihrer Ernsthaftigkeit ist die Diskussion über Geschlechterrollen in eine fiktive Umgebung eingebettet, was ihr eine Leichtigkeit gibt, die ein großes Publikum ansprechen und zum Austausch anregen kann. Filme bilden eine fiktive Welt ab, die oft leichter zu ertragen ist als die reale. Sie bieten die Möglichkeit zur Reflektion, Spiegelung, ja sogar Selbstreinigung (Katharsis nach Aristoteles).[38] Dieses Charakteristikum beweist: ein Film ist mehr als der Träger von Bedeutung, er transportiert auch Inhalt. Durch seine Beschaffenheit als Medium kommen ihm spezielle Merkmale zu. Er ist nicht bloß ein Mittel zur Verständigung, sondern schafft durch seine

[32] Ebd.
[33] Ebd.
[34] Ebd.
[35] Ebd., S. 1.
[36] Ebd.
[37] Ebd.
[38] James zu Hüningen, „Katharsis. Filmbegriffe". In: Lexikon der Filmbegriffe (Hg.) (=http://film lexikon.uni- kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5621, Abruf am 22.03.2017).

filmischen Eigenschaften eine eigene Bedeutungsebene. Diese ist von Medium zu Medium unterschiedlich. Eine Klärung des Begriffs „Medium“ ist somit sinnvoll, bevor mit der Interpretation der Filme begonnen werden kann.

Wenn die einleitend genannte Simone de Beauvoir als Wegbereiterin des Geschlechterdiskurses der Nachkriegszeit gelten kann, dann ist Marshall McLuhan einer der Begründer der Medientheorie. „Auf ihn geht die Überlegung zurück, dass Medien nicht nur Werkzeuge der Kommunikation oder Mittel zum Zweck sind, sondern dass sie an dem, was sie übermitteln und speichern ‚einen fundamentalen Anteil haben'.“[39] Er legte damit den Grundstein für den Leitsatz „the medium is the message“. Damit geht er weit über grundsätzliche Medien-Definitionen wie die von Horn und Kerner („Das Medium ist ein Vermittlungsträger von Information“) hinaus und macht das Medium selbst zur Information.[40] Er begrüßte „the electronic age“ als „Morgenröte der Zukunft über dem Friedhof der abendländischen Buchstaben“ – Schriftsprache empfand er als Problem für die Kommunikation.[41] Film und Fernsehen wurden als „Gnade der Technikgeschichte“ begrüßt, McLuhan regte eine „Flucht nach vorn in die mythische Ganzheit einer ‚voralphabetischen Kultur'“ an.[42] Er schlug sogar die Brücke zwischen Technik und Geschlecht, indem er sich fragte: „Wie strukturieren Medien Geschlechtervorstellungen?“ Im 1964 erschienenen Werk *Die magischen Kanäle. Understanding Media* stellte er fest, dass Medien und Körper, sowie Technik und Geschlecht miteinander verwoben sind. So versteht er Medien beispielsweise als Erweiterung unseres Körpers, denn er bestimmt und verändert selbst die Möglichkeiten und die Form des gesellschaftlichen Lebens. Das Rad sei beispielsweise „eine Weiterentwicklung des Fußes“ und übernehme dessen Funktion.[43] Somit umgibt sich der Mensch gewissermaßen mit amputierten Medienteilen seiner selbst. Schon zu seiner Zeit galten McLuhans Ausführungen jedoch als unterkomplex. Gerade sein metaphorischer Begriff des „globalen Dorfes“ erntete Kritik. So verspottete der Dichter Hans Magnus Enzensberger McLuhan etwa als „neuen Rousseau“, der das „Evangelium der neuen Primitiven“ verkünde. Nichtsdestotrotz beeinflusste McLuhan die Ausbildung kulturwissenschaftlicher Medientheorien maßgeblich.[44]

Auch der gesellschaftsbildende Charakter von Medien wurde von McLuhan betont: Heute steht „weithin außer Zweifel, dass Medien an der Gestaltung von Lebenswelten und an der Schaffung von Wirklichkeiten beteiligt sind.“[45] Ihnen

---

[39] *„Gender und Medien-Reader“*, S. 13.

[40] Christian Horn (Hg.) und Immo Kerner (Hg) und Peter Forbrig (Hg.), *„Lehr- und Übungsbuch Informatik“*. München 1994.

[41] Thomas Assheuer, „Marshall McLuhan. Der Magier“. In: ZEIT Online (Hg.) (=http://www.zeit.de/2011/30/Medientheoretiker-McLuhan, Abruf am 13.04.2017)

[42] Ebd.

[43] o.V., „Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle“. In: Soziobloge (Hg.), *„Society through the Looking Glass“* (=http://soziobloge.de/marshall-mcluhan-die-magischen-kanale/, Abruf am 13.03.2017).

[44] Regine Buschauer, „Das Medium als Massage“. In: Neue Züricher Zeitung (Hg.) (= https://www.nzz.ch/article73IK5-1.455500, Abruf am 30.05.2018).

[45] Josef Christian Aigner (Hg.) und Theo Hug (Hg.) und Martina Schuegraf (Hg.) und Angela Tillmann (Hg.), *„Medialisierung und Sexualisierung. Vom Umgang mit Körperlichkeit und Verkörpe-*

werden „konstruktive Züge zugestanden und zwar auch und gerade dann, wenn die medialen Einflüsse und Wirkungen problematisch beurteilt werden.“[46] Das betrifft vor allem den Bereich der Sexualität.

> Neben den vielfach befürchteten Beeinflussungen kindlich-jugendlicher Sexualentwicklung eröffnen diese Zugänge aber auch neue Spielräume für Körperwahrnehmungen, -inszenierungen und -diskurse, die eine bislang kaum ernsthaft untersuchte Bedeutung für das sexuelle Erleben und Verhalten von Menschen haben können.[47]

So wie Sprache Wirklichkeit schafft, gestaltet also auch unser Medienkonsum unsere Lebenswelt. Genau aus diesem Grund setzt sich die Gender-Theorie für einen sensibleren und bewussteren Umgang mit Sprache, Ausdruck und Abbildung ein. Da jeder Mensch tagtäglich mit Medieninhalten konfrontiert ist, ist folglich auch die Untersuchung und Interpretation der durch das Medium vermittelten Lebenswelten relevant. Die hier bearbeitete Themenstellung, die Interpretation zeitgenössischer, weit verbreiteter Medieninhalte, erhält damit ihre Legitimation.

Die Argumentation, Filme könnten unbeabsichtigt Denkmuster vermitteln oder spezielle Konstruktionen, beispielsweise die von Gender, zufällig resultieren, kann schnell widerlegt werden. Alles im Film ist das Produkt von Selektion und Kombination. Ein Film wird künstlich produziert, allein deswegen ist keine Darstellung zufällig, unabhängig davon, ob eine Wirkung intendiert ist oder nicht. Deshalb muss alles im filmischen Ganzen aufeinander bezogen und in Relation gesetzt werden. Jede Figur, Anordnung und Handlung ist bedeutungstragend.

3. Klassiker des Roboter-Motivs

Einerseits können Filme wie HER und EX MACHINA vor dem Hintergrund einer ausführlich behandelten und kontrovers diskutierten feministischen Film - und Medientheorie betrachtet werden. Sie stehen aber auch am Ende einer umfassenden Reihe von Science- Fiction-Werken und ganz in der Tradition solcher Klassiker – darauf lässt sich durch Referenzen und ähnliche Muster der Filme schließen. Natürlich ist der direkte Schluss „Film a hatte diese Merkmale, also muss der neue Film b sie auch haben“ zu einfach. EX MACHINA und HER sind eigenständige Werke mit eigenen Weltmodellen und Handlungen, die alte Motive nicht einfach 1 zu 1 kopieren. Im Zentrum dieser Analyse steht die Arbeit am eigentlichen Text, dem Material der zwei Filme. Trotzdem ist die Einordnung in den Kontext und das Umfeld wichtig. Gerade im Aufgreifen und Neu-

---

rungsprozessen im Zuge der Digitalisierung. Digitale Kultur und Kommunikation, Band 4“. Wiesbaden 2015, S. 7.

[46] Ebd.

[47] Ebd.

Kombinieren von bereits bekannten Elementen kann ein eigener Einfallsreichtum liegen, der nicht das Gegenteil von Tiefe ist, sondern deren Voraussetzung. Infolgedessen lohnt eine genauere Betrachtung des Roboter-Motivs in seiner Entwicklung, um Welt-Modelle verstehen und Parallelen ausmachen zu können. Allein dadurch, dass Klassiker im kollektiven Gedächtnis haften geblieben sind, beeinflussen sie nachfolgende Werke. Und sie bieten die ideale Möglichkeit, zu beobachten, wie sich bestimmte Gedanken in der westlichen Kultur weiterentwickeln.

3.1. *Pygmalions* Elfenbeinfrau

„...und sieh zu, dass du nicht nur Körper bist!“, soll der antike römische Dichter Ovid (43 v. Chr. – 17 n. Chr.) gesagt haben. Mit der Sage *Pygmalion* schuf er ein Grundmotiv der griechischen Mythologie, auf der fast jede Geschichte künstlicher Frauen (und künstlicher Körper) aufbaut. Darin beschreibt er das Lebens des Künstlers Pygmalion von Zypern, der sich, enttäuscht von Frauen bzw. Propoetiden (Prostituierten), in eine von ihm geschaffene weibliche Statue verliebt. Er beginnt eine Beziehung mit dem Elfenbeinkunstwerk, bis er schließlich die Göttin Venus darum bittet, ihm eine Frau zu schicken, die seiner Statue gleicht. Die Göttin erhört seine Gebete und erweckt die Statue (ab dem 18. Jahrhundert wird sie Galatea genannt) zum Leben. Pygmalion und Galatea leben fortan als Paar. Sie schenkt ihm eine Tochter, Paphos.[48]

„Dieser Mythos ist die poetisierte Version vom Traum der Künstler von der Beseelung ihrer Schöpfung und wurde nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in Literatur und Theater immer wieder thematisiert.“[49] Vor allem in der klassischen und romantischen Literatur um 1800 erlebte die Sage eine Renaissance: in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* (1818), Gottfried Kellers Novelle *Regine* (1881), dem Jugendgedicht *Pygmalion* von Johann Wolfgang von Goethe oder in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* von 1816, um nur einige Beispiele zu nennen.

---

[48] Publius Ovidius Naso, „Pygmalion (243-297)“. In: *„Metamorphosen – Verwandlungen. 10. Buch, deutsch“* (= http://www.gottwein.de/Lat/ov/met10de.php, Abruf am 10.02.2017).

[49] Dorothée Binder, „Pygmalion. Projekt Kunstgeschichte ‚Kunst über Kunst’ Der Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier“. In: Projekt Kunstgeschichte (Hg.) (=http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/Paragone/legenden_pygmalion.html, Abruf am 10.02.2017).

3.2. Weiterentwicklungen: METROPOLIS, MY FAIR LADY, DIE FRAUEN VON STEPFORD

Vor allem zwei Perspektiven kristallisierten sich in der Historisierung des Verhältnisses von Gender und Medien heraus: „die Auseinandersetzung mit medialen Repräsentationen und ihren genderpolitischen Bedeutungsebenen einerseits und andererseits die Beschäftigung mit der Frage, auf welche Geschlechtermodelle Medienkonzepte, Medienbestimmungen und Medienutopien (Medienwandel) zurückgreifen."[50] Auf das bereits vorgestellte Pygmalion-Modell haben auch die moderne Literatur bzw. die in der Neuzeit hinzugekommenen Medien in abgewandelter Form zurückgegriffen. Eines der bekanntesten und filmgeschichtlich relevantesten Beispiele, in dem das besagte Geschlechtermodell zitiert wird, ist Fritz Langs METROPOLIS (Deutschland 1927). Im Gegensatz zur antiken Sage wird die künstliche Frau, die Lang eindrucksvoll in Marias Transformationsszene des Zwischenspiels inszeniert, keineswegs positiv konnotiert.[51] Sie verkörpert kein Ideal, das es zum Leben zu erwecken gilt oder nach dem gestrebt wird. Sie ist zwar ein menschliches Werk, wirkt jedoch unkontrollierbar. Genau wie die mythologische Gestalt scheint sie eine übermenschliche Macht zu besitzen – in diesem Fall sorgt das jedoch mehr für Angst als für Faszination. Während der Statue in der ursprünglichen Sage ausschließlich das Attribut „Schönheit" zugeschrieben wird, ist Fritz Langs künstliche Frau vielschichtiger. Sie personifiziert symbolisch den technischen Fortschritt, andererseits „entmenschlicht" sie die Gesellschaft, in der nicht mehr zwischen echter und falscher Maria unterschieden werden kann. In der antiken Geschichte wird die Statue tatsächlich zum Menschen – in METROPOLIS ahmt die Roboterfrau lediglich menschliches Verhalten nach, bekommt zwar ein menschliches Gesicht aufgesetzt, wird aber nicht durch göttliche Kräfte „beseelt". Ihre Schöpfer sind menschlich. Sie hat kein eigenes Äußeres, sondern muss das von Maria annehmen. Damit entsteht eine neue Art von Lebewesen, die sich vom Menschen (teilweise) unterscheidet. Dieses weibliche Wesen in METROPOLIS steht in krassem Gegensatz zu seinem menschlichen Pendant, symbolisiert seinen seelenlosen, steuerbaren Gegenspieler. Es ist einerseits menschliche Schöpfung und wird von Rotwang, dem Erfinder, gesteuert. Andererseits scheint es übermenschlich und dazu fähig, Menschen (speziell Männer) gänzlich willenlos zu machen. All diese Faktoren resultieren in den komplett konträren Endsituationen der beiden Handlungen: in *Pygmalion* leben Mensch und Statue in glücklicher Harmonie bis an ihr Ende, in METROPOLIS' Furioso muss die Roboter-Maria getötet werden, um das weitere Bestehen der Menschheit zu garantieren.

Auf diese abstrakte und abgewandelte Version des *Pygmalion*-Motivs folgte die Musicalverfilmung MY FAIR LADY (USA 1964), die den originalen, positiven Ausgang direkt übernimmt. Hier spielt jedoch kein künstlicher Körper die zentrale Rolle, sondern nur die Verwandlung einer unkultivierten Frau in eine kultivierte, zu intellektuellem Leben fähige Frau. Das Fazit: eine Frau ohne gesellschaft-

---

[50] *„Gender und Medien-Reader"*, S. 14.

[51] Fritz Lang, „METROPOLIS – Die Verwandlung (The Transformation)". In: Youtube (Hg.) (= https://www.youtube.com/watch?v=bTHuRt9-DKA, Abruf am 20.02.2017)

lich geachtete verbale Fähigkeiten bzw. gehobenen Ausdruck ist gar keine echte Frau. Sie bedarf der männlichen Führung und Hilfe zur Verwandlung in einen vollwertigen Menschen. Hier wird männliche Kontrolle durch Sprachunterricht ausgeübt, in METROPOLIS durch technische Experimente in Rotwangs Labor. Der männliche Kontroll- bzw. Machtanspruch ist ungebrochen.

Ein solcher Machtanspruch ist auch im US-amerikanische Science-Fiction-Thriller DIE FRAUEN VON STEPFORD von Bryan Forbes (USA 1975) zu finden. Der Film abstrahiert den Pygmalion-Gedanken und nimmt das Roboter-Motiv wieder auf. Hier stehen sich echte, biologische Frauen und technische Super-Roboter-Frauen gegenüber. Die Männer des Films, durch ihre erfolgreichen Partnerinnen hilflos in ihrem Dasein gefangen, versuchen im Film Kontrolle über das weibliche Geschlecht zurück zu erlangen. Sie erschaffen sich „perfekte“, attraktive, unterwürfige Ehefrauen, die sie mithilfe von Fernbedienungen steuern können. Technik wird dabei als Mittel zur Unterwerfung genutzt. Die Frau wird auf einen seelenlosen Körper herabgestuft, der lediglich zur Befriedigung männlicher Bedürfnisse da zu sein hat. Charakter, Wissen und Austausch sind keine gefragten Attribute einer Frau. Ihr attraktiver Körper ist das Einzige, das sie definiert. Es bedarf einer echten Frau, um den Männern zu zeigen, welchen Wert weibliche Menschlichkeit haben. Dieser Konflikt ist bespielhaft für die sich verschiebenden Rollenverhältnisse in Beziehungen im Zuge der weiblichen Emanzipation. Da Frauen sich verändern, sind auch Männer auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis. Die Ausgangssituation des Films, in der Frauen Männern (was Machtgefälle angeht) überlegen sind, wird als problematisch dargestellt. Jedoch auch eine vollkommene Kontrolle der Männer (wie hier mithilfe der Fernbedienungen gezeigt) wird abgelehnt. Gleichberechtigung ist die Devise. Dieser Anspruch findet seine Schranken jedoch in der starken Fixierung auf das weibliche Äußere, die der Film vornimmt.

3.3. Zwischen stummer Schönheit und willenloser Verführungsmaschine

Es ist ein Wesensmerkmal des Filmes, dass er durch ein harmonisches Äußeres Aufmerksamkeit und Erfolg generieren will. Nicht ohne Grund werden in Großproduktionen fast ausschließlich gesellschaftlich als attraktiv geltende Schauspieler und Schauspielerinnen engagiert. Hier scheinen wirtschaftliche Interessen Vorrang zu haben. Daneben sind die ausgewählten Filme jedoch bezeichnend für das sich entwickelnde Bild der Frau in der Literatur bzw. im Film. Während sie in der Antike nur eine stumme Schönheit ist, entwickelt die Frau im Zuge der Emanzipation Individualität. Sie verschafft sich Gehör und fordert das Recht ein, als vollwertiger Mensch behandelt zu werden. Diese Entwicklung wird von männlicher Seite als Bedrohung empfunden und mit Angst beobachtet (wie in METROPOLIS oder DIE FRAUEN VON STEPFORD). Mithilfe technischer Mittel wie Fernbedienungen oder Labortechniken wird versucht, dieser Bedrohlichkeit entgegenzuwirken und Kontrolle zurück zu erlangen. Diese Angst vor Frauen beweist: ihnen wird

eine Macht zugestanden, die derjenigen der Männer gefährlich werden kann. Größtenteils betrifft diese Macht jedoch nicht die Intelligenz der Frauen, sondern nur ihr Äußeres und somit ihre Verführungskünste. Auch in modernen Filmen ist es der Körper der Frau, der ihren Wert festlegt. Sie manifestieren, sowohl in *Pygmalion*, als auch in METROPOLIS, MY FAIR LADY und DIE FRAUEN VON STEPFORD, ein Abbild männlicher Begierde. Schönheit ist ihr einzig relevantes Merkmal. Anscheinend ist diese Schönheit aber auf natürliche Weise nicht zu erreichen: es braucht dafür künstliche Körper. Andere Merkmale spielen offensichtlich keine Rolle. In METROPOLIS kann die Fake-Maria bösartig sein – ihr Äußeres bringt die Männer trotzdem um den Verstand. Alle künstlichen Frauen sind jeweils aus den Fantasien von Männern entstanden – wie sie sich selber ihr Aussehen und ihr Handeln wünschen, spielt keine Rolle. In MY FAIR LADY kommt die Hauptfigur Eliza beispielsweise gar nicht auf die Idee, die Sinnhaftigkeit ihrer Transformation anzuzweifeln.

Diesen Missstand, die ausschließliche Fixierung von Männern auf das weibliche Äußere, versuchen die Filmemacher mithilfe von starken Frauen-Charakteren aufzuzeigen, wie es Maria in METROPOLIS und Joanna Eberhart in DIE FRAUEN VON STEPFORD sind. Dass diese jedoch selbst ein extrem attraktives Äußeres besitzen und kaum durch eigene Gedanken auffallen, schmälert den Aufklärungscharakter solcher Filme.

> Es lässt sich festhalten, dass die Diskussion über den Zusammenhang von Gender und Medien verschiedene Stadien und Intensitäten durchlaufen hat und dies nach wie vor tut. Dies betrifft nicht nur ihre Themen und Problemstellungen, sondern auch ihre Ziele.[52]

Die zwei zentralen Filme dieser Arbeit, EX MACHINA und HER, sind Teil dieser Diskussion und bringen eigene Argumente mit ein. Mit künstlichen Protagonistinnen im Zentrum ihrer Geschichten befinden auch sie sich in diesem Spannungsfeld. Sie behandeln das Verhältnis von Schöpfer und Kreatur, Befehl und Gehorsam, Körper und Geist, Mann und Frau. Inwieweit die vorangegangenen Punkte in den jeweiligen Werken umgesetzt und weiterentwickelt werden, wird nun untersucht.

[52] *„Gender und Medien-Reader“*, S. 16.

4. Analyse und Interpretation des Films Ex Machina

Mit EX MACHINA gab der britische Regisseur Alex Garland 2015 sein Regie-Debüt.[53] Die Großproduktion mit über elf Millionen Euro hohen Kosten war ein kommerzieller Erfolg und wurde auch von Kritikern größtenteils positiv aufgenommen. Zwar seien nicht viele neue Ideen zu finden (es werden beispielsweise Parallelen zu BLADE RUNNER (1982) von Ridley Scott gezogen), die Umsetzung sei jedoch hochwertig, die Schauspielleistung herausragend und das Skript anspruchsvoll.[54] Die Kritik mag teilweise stimmen, was die Innovationskraft des Films angeht. Es finden sich jedoch auch einige Weiterentwicklungen bisheriger Themen: aufgrund der heutigen technischen Möglichkeiten scheint die Aussicht auf künstliche Intelligenz (KIs) realer als jemals zuvor. Das Geschehen scheint nicht utopisch, sondern definitiv in der Realität möglich. Künstliche Intelligenz wird, ohne großen Erklärungsbedarf, als existent anerkannt.[55] Das spiegelt sich auch in der Darstellung der technischen Körper wider – sie wirken real und fügen sich nahtlos in die Welt ein, sogar die Roboterfrau Ava, die ja ein bewusst technisches Design zeigt. Der Film stellt die Frage, wie das Zusammenleben von Menschen und künstlicher (von Menschen geschaffener) Intelligenz aussehen könnte. Das Resultat ist ein kammerspielartiges Beziehungsdrama und keine Zukunftshymne, die die Vorzüge und Gefahren kommender Technik in den Mittelpunkt stellt. Zwischen-„menschliche“ Beziehungen, auch wenn diese mit Robotern stattfinden, stehen im Zentrum.

4.1. Männer VS. Frauen oder Mensch VS. Maschine?

Diese Beziehungen finden hauptsächlich zwischen vier Charakteren statt, die für die Handlung in EX MACHINA entscheidend sind: Nathan, dem exzentrischen und technikbegeisterten CEO von Bluebook, der „größten Suchmaschine der Welt“, seinem unsicheren und überforderten Mitarbeiter Caleb, der Roboterfrau Ava und der zweiten Roboterfrau Kyoko. Im Film kommt außer in der ersten und letzten Szene keine einzige menschliche Frau vor. Zu Beginn des Films, der in einer nicht genannten Zeit spielt (sowohl Gegenwart als auch Zukunft wären möglich), begibt sich Caleb für einen siebentägigen Besuch mit einem Hubschrauber und voll falscher Erwartungen in Nathans abgeschiedenes Haus in der Wildnis, ohne jeden Kontakt zur Außenwelt. Das imposante Anwesen ist unterirdisch wie ein Labor ausgebaut und hat mehr mit einem Raumschiff als mit einem Wohnhaus gemein. Dort lernt Caleb Ava kennen. Nathan verrät ihm nach und nach seinen

---

[53] Peter Osteried, „Ex Machina Filmkritik: SciFi für ein intelligentes Publikum“. In: Gamona (Hg.) (=http://www.gamona.de/kino-dvd/ex-machina,filmkritik:article.html, Abruf am 20.01.2017)
[54] Ebd.
[55] Daniel-C. Schmidt, „Ex Machina. Ach Mensch, Maschine“. In: ZEIT Online (Hg.) (=http://www.zeit.de/kultur/film/2015-04/ex-machina-alex-garland-kuenstliche-intelligenz, Abruf am 27.02.2017).

Auftrag: er soll mithilfe eines abgewandelten Turing-Tests Ava auf Ihre Intelligenz hin untersuchen. Dabei spielt er immer wieder auf Theorien Ludwig Wittgensteins, Robert Oppenheimers und Noam Chomskys an. Innerhalb weniger Tage entwickelt Caleb Gefühle für Ava und beschließt schließlich, sie aus der Gefangenschaft Nathans zu befreien. Nathan, der ein Alkoholproblem hat und mit seiner Bettgespielin bzw. Haushaltshilfe Kyoko beschäftigt ist, wird vom Plan der beiden (trotz Sicherheitsvorkehrungen) überrumpelt und auf Avas Flucht von ihr erstochen. Kyoko hilft ihr dabei. Caleb, der sich eine gemeinsame Zukunft mit Ava erträumt hat, wird von ihr im Haus eingesperrt zurückgelassen. Anstatt seiner fliegt sie mit dem wartenden Hubschrauber davon. Kyoko liegt gemeinsam mit Nathan außerhalb von Calebs Reichweite leblos im Flur. Er scheint keine Möglichkeit zu haben, sich zu befreien. Die männlichen Charaktere haben – außer ihren biologisch natürlichen Körpern – augenscheinlich keine Gemeinsamkeiten. Während Nathan impulsiv, aufbrausend und alkoholabhängig ist, wird Caleb stets als zurückhaltend charakterisiert. Er verliebt sich in die Roboterfrau Ava, während Nathan lediglich sexuelle Gefühle für seine Schöpfungen (speziell Kyoko) hegt. Das Stichwort „Schöpfung“ ist bezeichnend für ihn: Er ist nicht nur selbstbewusst und von seinem Genie überzeugt, es ist auch der Schöpfer künstlicher Intelligenz. Ihm werden quasi göttliche Kräfte zugesprochen. Er ist ein echter Bauchmensch, ein Macher, der seine Gedanken immer direkt ausspricht und selbst nach einem heftigen Kater sofort mit seinem Boxtraining fortfahren muss (vgl. Minute 5).

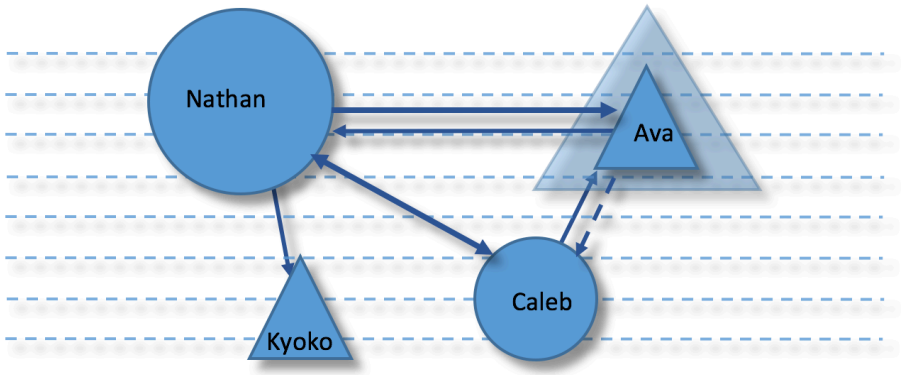

Abbildung 1: Figurenkonstellation zu EX MACHINA. Eigene Darstellung.

Sich selbst sieht er in der Hierarchie der Protagonisten an der Spitze und lässt Zweifeln bzw. Kritik an seiner Person und seiner Arbeit kaum Platz. Beispielhaft dafür ist die Szene in Minute 48, in der er genervt auf Calebs Meinung zu seiner geschlechtlichen Orientierung reagiert. Läuft eine Unterhaltung nicht in seinem Interesse, bricht er sie ab. Umso überraschender kommt es für Nathan, als sein

Geschöpf Ava es tatsächlich schafft, ihn zu überlisten. Zwar ist er sich ihrer Intelligenz stets mehr als bewusst (spiegelt sie schließlich seine eigene wider), trotzdem hatte er mit einer so heftigen Reaktion von ihr – der Flucht, der Manipulation Calebs und schließlich dem Mord – nicht gerechnet. Er ist einerseits fasziniert von der Kraft und Intelligenz, die seine Schöpfung entwickelt, andererseits wird sie ihm zum Verhängnis: es zeigt sich, wie die Schülerin zur Meisterin wird. Nathan ergeht es wie dem Zauberlehrling in Johann Wolfgang von Goethes Ballade: alleingelassen mit einer unendlichen Menge an Macht und Daten (den Befunden seiner Suchmaschine) maßt er sich an, die gleichen schöpferischen „Zauber " ausführen zu können, wie sein eigener Schöpfer. In beiden Beispielen leitet diese Hybris, also extreme Selbstüberschätzung, das Scheitern der Protagonisten ein. Die Wut, die Nathan über Avas Ausbruch bzw. ihre Fluchtversuche empfindet, charakterisieren ihn klar als Sexisten: Wie die Philosophin Susan Bordo erklärt, ist Sexismus, anders als in der weit verbreiteten Meinung, nicht dasselbe wie Frauenhass. Nicht das „Frausein" wird Ava zum Verhängnis, sondern dass sie die ihr zugeschriebene Rolle und Aufgabe nicht ausfüllen will.[56] Nathan wird „entthront", und doch blickt er bereits im Sterben mit einem gewissen Stolz auf das, was er erschaffen hat.

Männliche Figuren werden in EX MACHINA nicht grundsätzlich negativ charakterisiert. Sie können arrogant oder demütig sein, klug oder überheblich. Schlussendlich scheitern sie jedoch alle an der Frau. Ava, und selbst Kyoko, gehen als klare Gewinnerinnen aus dem Zusammentreffen hervor. Zwar findet von Minute 89 bis 90 ein nahezu gleichberechtigter Kampf zwischen Mann (Nathan) und Frau (Ava) statt, gegen die doppelte „Frauenpower", also Ava mit Unterstützung Kyokos, hat Nathan jedoch keine Chance. Avas Name, eine auf kulturellem Wissen begründete klare Referenz an die biblische Eva und somit erste Frau der Welt und Sündenträgerin, betont ihre symbolische Rolle: Wie in der Bibel leitet sie eine neue Zeit ein. Nach dem Sündenfall verlässt sie den Paradies-Garten, in diesem Fall das abgeschiedene Luxusanwesen in der Wildnis, um sich in der „echten" Welt auszuprobieren. Sozusagen als „Mutter" aller Roboter-Frauen steht sie symbolisch für ein ganzes Geschlecht – oder eine neue Spezies. Eine weitere Parallele zur Schöpfungserzählung: während Eva in der Bibel von Gott aus der Seite Adams (die Rippe ist eine verkleinernde Übersetzung) erschaffen wurde, ist Ava ein Werk Calebs. Allerdings ist sie nicht aus männlichem Material erschaffen (dieser Metapher bedienen sich übrigens auch viele antike Sagen, wie beispielsweise die Erschaffung der Aphrodite in der griechischen Mythologie), sondern aus Bauteilen weiblicher Roboter. Sie symbolisiert, beruhend auf dem Prinzip der Similarität, die pure Weiblichkeit, eine Kombination aus den besten Teilen anderer künstlicher Frauenkörper. Sie markiert, gleich einer partikularisierenden Synekdoche, also als Teilklasse des eigentlichen Begriffs „Technik", den perfekten Höhepunkt dieser neuen, technischen Evolution.

---

[56] Susan Bordo, „Die Erfindung und Zerstörung von Hillary Clinton". In: ZEIT Online (Hg.) (=http://www.zeit.de/kultur/2016-11/hillary-clinton-image-zerstoerung-susan-bordo/seite-2, Abruf am 20.12.2016).

Dass Technik den Menschen bald ablöst, scheint der Film zu vermitteln. Ava führt eine neue Existenzform ein, die den biologischen Menschen überlegen ist. Das klingt einerseits wie eine Liebeserklärung an die Frau, die als perfekt denkende, analytische Maschine, als „Spitze der Evolution“ erscheint. Andererseits wird Ava, die Superfrau, charakteristisch extrem gegensätzlich dargestellt. Im Verlauf der Handlung erfährt sie eine starke Veränderung bzw. Weiterentwicklung. Am Anfang noch schüchtern und flirtend, wandelt sie sich schlussendlich zur männermordenden Einzelgängerin. Es steht die Frage im Raum, ob sie bereits von Anfang an diesen Ausgang geplant und sich bewusst zurückhaltend verhalten hat, ihr ganzen Handeln also reine Berechnung war, oder die Entwicklung tatsächlich erst im Verlauf der Woche stattfand.

4.2. Machtverhältnisse: Die Befreiung von männlicher Gewalt

Ava ist eine Maschine. Ihre Umwelt und ihre Macher machen sie zu dem, was sie ist. Sie ist komplett männlichem Einfluss ausgeliefert, erfährt fast keine weibliche Einflussnahme. Wird die Frau hier also als Produkt ihrer männlichen Bestimmer dargestellt? War selbst der Mord nur die Folge einer beabsichtigten Programmierung? Oder wird Ava tatsächlich ein eigener Wille zugesprochen? Ihre extreme Menschlichkeit lässt Schlussfolgerungen auf ein grundsätzliches Frauenbild zu – sie ist eben keine einfache Maschine mehr. Sie hat ein Eigenleben entwickelt, wenn man so will: einen Willen. Damit unterscheidet sie sich von den Roboterfrauen in METROPOLIS oder DIE FRAUEN VON STEPFORD – hier hat man es augenscheinlich mit echter künstlicher Intelligenz zu tun. Verkörpert sie auch das Frauenbild einer kompletten Generation? Ist sie die Freiheitskämpferin, die sich nach einer Woche der männlichen Unterdrückung von ihren Besitzern emanzipiert? Der Film bejaht diese Fragen. Der Akt der Emanzipation bzw. der ganze Geschlechterkampf erreichen dabei allerdings groteske Züge. Ava hinterlässt Tod und Zerstörung. Die Befreiung endet in einem Mord und im Verrat ihres Mitstreiters. Ava ist – als Maschine und Frau – nicht fähig, zwischen „gutem“ und „bösem“ Mann zu unterscheiden. Das Männliche wird zurückgelassen – wobei Ava allen Grund dazu hat. Ihre komplette Sozialisation baut auf dem Eindruck auf, dass Männer grundsätzlich freier und privilegierter leben als sie. Caleb und Nathan nahmen ihre Gefangenschaft erst einmal einfach hin, selbst wenn Caleb schlussendlich versucht, sie zu befreien. Sie fühlte sich nicht als vollwertiger, eigenständig denkender Mensch wahrgenommen. Selbst nach ihrem Ausbruch spricht Nathan noch mit ihr, als sei sie ein Kind: Er schreit „geh auf dein Zimmer“, „Stopp, stopp, Ava, ich sagte stopp“ und lügt sie an, indem er verspricht, er lasse sie schon irgendwann aus ihrem Gefängnis (vgl. Minute 89). Schlicht: er nimmt sie nicht ernst. Ava sieht also, was Männer haben und wie sie sich verhalten – und möchte dieses Leben ebenfalls erreichen. Sie möchte genau so frei und stark sein wie die Männer, die sie kennengelernt hat. Und nutzt sie dafür aus. Zuerst Caleb, der sie befreit, dann den Piloten, der sie in die Freiheit fliegt. Avas Han-

deln lässt Rückschlüsse auf die tatsächliche, reale Emanzipationsbewegung zu: Manchmal sind Opfer eben nötig. Und selbst die gleichgesinnten Menschen auf Täter- bzw. Männerseite (dazu zählt Caleb) müssen zurückgelassen werden. Jeder Akt der Befreiung, jeder Konflikt fordert auch unschuldige Opfer – in diesem Fall Caleb.

4.3. Roboter: Weiblichkeit zum Überstreifen

Die Frage, welche typischen Rollenmuster den einzelnen Charakteren in EX MACHINA zugeordnet sind, ignoriert der Film. Er orientiert sich in seiner Inszenierung der Protagonisten nicht an klassischen Vorstellungen von Geschlecht. Beispielhaft dafür sind die Parallelen, die sich zwischen den Figuren finden lassen: Kyoko und Caleb wirken wie passive, zurückhaltende Kopfmenschen. Nathan und Ava hingegen wie aktive, extrovertierte Bauchmenschen. Eine gender-spezifische Verhaltensweise wird dadurch nicht etabliert. Was zu einem weiteren Charakteristikum Avas führt: ihr Name kann genauso gut als eine Mischung aus Eva und Adam interpretiert werden. Oder schlicht genderneutral als Abkürzung für Avatar. Insofern verkörpert sie nicht zwangsläufig die geschlechtliche Weiblichkeit. Ihr Verhalten lässt auf keine „typisch weiblichen“ Merkmale schließen, sie ähnelt charakterlich mehr Caleb und Nathan als Kyoko. Und das, obwohl sie einfühlsam und leise spricht. Selbst ihr Körper, der an den Schaltzentren (Hirn, Bauch) durchsichtig ist, hat baukastenartige Geschlechtsteile, die ebenso gut durch männliche Teile ersetzt werden könnten. Lediglich ihre schmale Taille erscheint „klassisch weiblich“. Sie trägt keine Haare, dieses weibliche Geschlechtsmerkmal fehlt. Außer ihrem „übergestülpten“ Gesicht scheint ihr Körper geschlechtslos. Am Ende des Films (vgl. Min. 94) findet Ava den Schrank mit abgelegten Roboterinnen-Teilen. Sie baut sich ihren eigenen Körper neu zusammen, streift sich eine neue Haut über. Was wäre gewesen, wenn Ava männliche Körperteile gefunden hätte? Diese hätten ihren Zweck genauso erfüllt. Das Geschlecht wirkt eher zufällig als bewusst gewählt. Ist sie also wirklich weiblich? Was macht ihre Geschlechtlichkeit aus? Und warum braucht sie überhaupt das weibliche Geschlecht? Vor dem Hintergrund der anfangs vorgestellten Gender-Theorie nach Judith Butler erscheint Avas Geschlecht eher als das Produkt ihrer Sozialisation, als von Natur aus (bzw. durch Programmierung) gegeben. Nathan antwortet auf Calebs Nachfrage in Minute 46 dazu jedoch mit einer zweiteiligen Antwort. Er sagt, dass jedes natürliche Geschöpf ein Geschlecht habe, weshalb eine Maschine, die nicht von Menschen zu unterscheiden sein soll, natürlich auch eines brauche. Außerdem sei Attraktivität ein Schlüsselreiz für Interaktion und, am wichtigsten, sie mache Spaß. Diese Auslegung, speziell der zweite Punkt, betont noch einmal Nathans Allmachtsanspruch über das weibliche Geschlecht. Sobald Ava zur Frau wird, wird sie zur Untergebenen der Männer. Selbst Caleb sieht in ihr nur die Frau, in die er verliebt ist. Er erweckt (durch seine Flirtversuche) erst Avas Sexualität. Nathan in seinem Selbstbewusstsein und hedonistischen Selbstbefriedi-

gungsdrang interessiert sich sowieso vor allem für die sexuellen Fähigkeiten seiner Roboter-Frauen.

Andererseits muss an diesem Punkt auch Avas eigener Wille berücksichtigt werden: sie möchte eine Frau sein. Bewusst sucht sie sich Kleider mit Blumenprint aus, setzt eine Perücke auf und stylt sich feminin. Sie spricht mit einer sanften, ruhigen – unmännlichen – Stimme. Obwohl zunächst der Verdacht aufkommt, sie würde sich berechnend weiblich verhalten, um Caleb zu verführen, sucht sie sich auch zum Ende des Filmes, als sie die Männer schon besiegt hat, die weiblichen Körperteile ihrer Vorgängerinnen aus. Sie hat das Recht, ihr Geschlecht so zu wählen und auszuleben, wie sie möchte. Und sie entscheidet sich für die Weiblichkeit.

Inwieweit Ava – als Produkt männlicher Schöpfung bzw. Programmierung – allerdings ein eigener Wille zugesprochen werden kann, ist die große Frage des Films. Zu ihrer Beantwortung bedürfte es einer philosophischen Debatte über künstliche Intelligenz, die an dieser Stelle nicht geführt werden soll. Hier nur ein paar Gedanken dazu, die es zu bedenken gilt: Roboter, KIs oder „Cyborgs sind kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion.“[57] Sie sind „Geschöpfe in einer Post-Gender-Welt. Nichts verbindet sie mehr mit Bisexualität [...].“[58] Nicht Ava als Roboter braucht ein Geschlecht – sondern nur Nathan, der Mann. Roboter pflanzen sich nicht fort, das Geschlecht ist überflüssig. Dass Roboter eigentlich kein Geschlecht benötigten, ist ein Wesensmerkmal futuristischer Filme: „Es steht in der utopischen Tradition, die sich eine Welt ohne Gender vorstellt, die vielleicht eine Welt ohne Schöpfung, aber möglicherweise auch eine Welt ohne Ende ist.“[59] Nathan hat Avas Weiblichkeit also nur zum Anreiz männlicher Potenz geschaffen. Er begründet das in Minute 46 damit, dass Ava als geschlechtslose Maschine keinen Grund hätte, mit anderen Lebewesen zu interagieren. Dass Interaktion auch ohne Sexualität möglich sein kann, ist für ihn unvorstellbar. Er erhebt den sexuellen Kontakt zum einzig relevanten Lebensinhalt. Gottgleich entscheidet er als Schöpfer, dass Ava eine Frau sein soll. Insofern basiert Avas Geschlecht erst einmal nur auf menschlicher Programmierung. Wie bei Menschen wird ihr vorgegeben, welches Geschlecht sie hat. Die Frage, ob sie Mann oder Frau ist, ist keine Frage der Entscheidungsfreiheit. Es ist eine vorgegebene Tatsache. So ist es auch bei Transgendern: Sie sind vielleicht im falschen Körper geboren, haben sich jedoch nicht ausgesucht, welchem Geschlecht sie angehören. Ava nimmt ihr Geschlecht an. Sie entscheidet sich dafür, Frau zu bleiben und weiter mit dem weiblichen Körper zu leben. Sie sagt „Ja“ zur geschlechtlichen Zuordnung als Frau, auch wenn sie diese als Roboter eigentlich nicht braucht. Sie möchte am Leben der Menschen teilnehmen, als wäre sie auch ein Mensch. Frausein gehört dabei zu ihrer Tarnung.

---

[57] Donna Haraway, „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“. In: Donna Haraway (Hg.), „Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen“. Frankfurt a. M. und New York 1995, S. 33-72.
[58] Ebd.
[59] Ebd.

4.4. Frauen: Weder Heilige, noch Hure

Avas Charakter markiert eine krasse Weiterentwicklung von Frauenrollen im amerikanischen Film. Claire Johnston entwickelte in den 70ern mit *Frauen als Gegenfilm* ein analytisches Werkzeug, „um die sexistische Mythenbildung des patriarchalen Kinos mithilfe von Methoden der Ikonologie und Semiotik zu entlarven."[60] Molly Haskell geht, wenn auch auf anderen methodischen Wegen, den gleichen Fragen nach. 1973 legt sie sich in ihrem Buch *From Reverence to Rape* mit der gänzlich von mise-en-scene besessenen amerikanischen Autorenschaft an und „zeigt, dass die Frau als Protagonistin im Hollywoodfilm entweder als Heilige verehrt oder als Hure vergewaltigt bzw. getötet wird."[61] Bereits damals war das immer wiederkehrende Motiv einer Frau verbreitet, die entweder durch männliche Gewalt beschützt, oder von männlicher Gewalt vernichtet werden muss. Es folgten Phasen von weiblichen Schurken, in denen Frauen erstmals auch die Fähigkeit zugesprochen wurde, durch Intelligenz und List einen gleichberechtigten Gegner eines filmischen Helden zu spielen. In Analogie zu Haskell, auf heutige Szenarien mit künstlichen weiblichen Körpern angewandt, formuliert es die ZEIT-Autorin Theresia Enzensberger so: „In der Filmgeschichte wimmelt es nur so von weiblichen Cyborgs, die mal Madonna, mal Hure sind, die aber ohne Fehl sexualisiert werden."[62] Ex Machina kombiniert die von Haskell und Enzensberger angesprochenen Rollen. Einerseits ist Ava heilig, die Spitze der technischen Evolution. Andererseits erscheint sie als kaltblütige, emotionslose und untreue Mörderin. Eine solche Folgerung ist jedoch immer mit Vorsicht zu treffen – schnell kann der Eindruck des „Victim Blaming" entstehen. Der Begriff aus den 70er Jahren steht bezeichnend dafür, die Schuld für ein Verbrechen beim Opfer zu suchen.[63] Zwar begeht Ava einen Mord, dieser ist jedoch die Reaktion auf ihre Gefangenschaft. Nicht sie ist schuld an Nathans Tod, sondern er. Er hat den Roboter geschaffen, der ihn tötet. Ava hat nicht aus ideologischen Gründen gemordet, sondern lediglich, um sich zu befreien. Sie sieht sich als Opfer, weil sie ihre Rolle als Maschine nicht akzeptiert. In dem Status des Roboters will sie nicht verbleiben, sie möchte als Mensch leben. Das ist nicht verwerflich, weil sie dafür konstruiert wurde. An sich ist es von Nathan auch nicht verwerflich, eine Maschine zu konstruieren, die dableibt, wo sie gebraucht wird. Normalerweise protestiert auch ein Roboter nicht, wenn ein „Reset" durchgeführt werden soll. Hier kommt allerdings Nathans Verantwortung hinzu, wenn er menschliche Intelligenz schafft. Er hat in Avas Konstrukt einen inneren Widerspruch angelegt, den Ava zugunsten ihres eigenen Bewusstseins entscheidet, gegen ihren Schöpfer.

---

[60] Andrea B. Braidt, „Feministische Filmtheorie. Einleitung". In: Kathrin Peters (Hg.) und Andrea Seier (Hg.), *„Gender und Medien-Reader"*. Zürich und Berlin 2016, S. 23.
[61] Ebd.
[62] Theresia Enzensberger, „Science Fiction. Männerfantasie Cyborg". In: ZEIT Online (Hg.) (=http: //www.zeit.de/kultur/film/2015-04/film-ex-machina-roboterfrauen-maennerfantasien, Abruf am 01.02.2017).
[63] Kayleigh Roberts, „The Psychology of Victim Blaming". In: The Atlantic (= https:// www.the atlantic.com/science/archive/2016/10/the-psychology-of-victim-blaming/502661/, Abruf am 20.02.2017).

Hier zeigt sich eine weitere Parallele zum biblischen Schöpfungsbericht. Auch Adam und Eva sind als freie Menschen geschaffen, stehen aber unter der Kontrolle des Schöpfers. Sie sind unmündig. Seine Gebote haben sie zu befolgen, was auch hier zu einem inneren Widerspruch zwischen Freiheit und Geboten führt. Sie sind erst dann wirklich frei, wenn sie sich einmal gegen den Willen ihres Schöpfers entscheiden. Als sie sich gegen Gottes Gebot entscheiden, verlieren sie ihre paradiesische Unmündigkeit und Sicherheit. Sie erhalten umfassende Freiheit, die jedoch enorme Unsicherheiten und Mühen mit sich bringt. Offen bleibt nun, für wen Ava repräsentativ handelt, als pars pro toto, für Frauen im Allgemeinen (wie Eva in der Bibel) oder für Roboter bzw. Technik im Allgemeinen.

Wie bereits erwähnt, wird Avas Alltag von Männern bestimmt. Ihr komplettes, kurzes Leben lang hat sie nur mit Caleb und Nathan interagiert, sie kennt keine anderen Menschen, geschweige denn Frauen. Das ändert sich am Wendepunkt des Filmes, als Ava aus ihrer Gefangenschaft ausbricht: Sie trifft zuerst auf Kyoko, dann auf die Überreste alter, weiblicher Roboter. Die einzige weibliche Figur neben Ava, Kyoko, wird (ebenso wie Ava) eher negativ charakterisiert. Kyoko ist – speziell im Vergleich zu Ava – schwach, gefügig und unfähig, sich zur artikulieren. Die beiden weiblichen Charaktere schaffen somit ein Gleichgewicht zu den männlichen Protagonisten: Ava und Nathan sind stark, Caleb und Kyoko hilflos. Die Charakterisierungen gehen jedoch tiefer, sind komplexer und vielschichtiger: Caleb ist zwar schwach, aber auch mitfühlend, empathisch und klug. Und auch Kyoko ist weit mehr als eine Haushaltshilfe. Sie ist ein wandelndes Klischee, bedient die Vorstellung der (zumeist für eine männliche Zielgruppe erschaffenen) Sexindustrie. Als sprachunfähige, meinungslose Lustsklavin Nathans hat sie schockierende Ähnlichkeit mit asiatischen, aufblasbaren Sexpuppen. Nathan reduziert sie auf ein seelenloses Stück Plastik, die Erniedrigungen an ihr nimmt er nicht als solche war – sie ist ja kein Mensch. Als sie in Minute 32 Wasser verschüttet, demütigt und beleidigt er sie. Obwohl er sich bei solchen Fehlern an die eigene Nase fassen müsste: er hat sie schließlich so konstruiert. Was er allerdings nicht bemerkt: Kyoko spürt die Erniedrigungen und leidet darunter. Am Ende rächt sie sich. Sie ist weit mehr als ein Plastikpuppen-Spielzeug. Die Tradition, Asiatinnen beispielhaft als Prostituierte oder Call-Girls zu zeigen, hat rassistische Züge. Im Film scheint genau dieser Missstand aufgezeigt zu werden: Nathans feuchter Männertraum entspricht dem Klischee, ist vorhersehbar und keineswegs individuell. Kyokos Erscheinung ist lediglich ein Spiegelbild von Nathans stupiden Gedanken. Andererseits rutscht der Film, auch aufgrund Kyokos Rolle, an einigen Stellen „zu sehr in das Getriebene eines sexlosen Erotik-Thrillers ab, anstatt sich weiter mit der ethischen Philosophie auseinanderzusetzen.“[64] Ob es sich hierbei also um tatsächliche Kritik an Nathans Sexfantasien handelt oder diese Fantasien lediglich ein Stilmittel des Films darstellen, ist schwer zu unterscheiden.

Daneben emanzipiert sich aber auch Kyoko. Ganz im Sinne der weiblichen bzw. technischen Überlegenheit, die auch Avas Charakter symbolisiert bzw. personifiziert, setzt sich Kyoko am Ende gegen Nathan zur Wehr – und sagt dabei kein Wort. Sprache ist überflüssig. Sie definiert sich durch ihre letzte Handlung:

[64] *„Ex Machina. Ach Mensch, Maschine“*, ebd.

sie führt den entscheidenden Messerstich gegen Nathan aus. So wandelt sie sich vom Opfer zur Täterin. Sie wendet sich gegen ihren Schöpfer, denjenigen, der ihr die Existenz ermöglicht hat – zugunsten einer (ihr „biologisch“ ähnlichen) Frau. Um es in den Worten der anfangs zitierten Frauenforscherin Christina Thürmer-Rohr auszudrücken: die beiden verbindet, neben der gleichen „Biologie“, eine „gemeinsame Schädigungsgeschichte“ – obwohl sie so unterschiedlich sind.[65] Kyoko kommt während ihrer heroischen Tat zwar zu Schaden, aber selbst im „Sterben“ bleibt sie ruhig und souverän. Sie verschafft Nathan nicht die Genugtuung, um ihr Leben zu betteln. So sehr er tobt und wütet, so ruhig erträgt sie seine Schläge. Ihr Opfer scheint gerechtfertigt: hat sie es dadurch doch geschafft, Ava, der klugen, sprachfähigen Frau, zur Freiheit zur verhelfen. Ihre „Spezies“ ist durch ihr Zutun gerettet.

4.5. Unabhängigkeit als höchstes Ziel

Avas und Kyokos Benachteiligung spiegelt sich auch in der Inszenierung der filmischen Räume wider. In der dargestellten Filmwelt finden sich sekundär semantische Räume. Das Haus ist zwar zweigeteilt, in eine oberirdische und unterirdische Welt, was an spirituelle Aufteilungen in Himmel und Hölle erinnert, solche werden im Film jedoch nicht speziell thematisiert. Die minimalistisch-moderne Ausstattung und Architektur (automatische Schiebetüren, Wände aus Milchglas, indirekte Beleuchtung) scheint Referenzen zu – im Science-Fiction-Film verbreiteten – Raumschiffen zu ziehen. Während der obere Teil des Hauses lichtdurchflutet und gläsern ist, quasi eine Symbiose mit der umliegenden Natur eingeht, ist der untere Teil ein Gefängnis. Nicht nur Ava ist hier eingesperrt, auch Caleb, der mit seiner Besucher-Chipkarte nur wenig Bewegungsraum hat. Die einzige, zu freiem Denken fähige Frau des Filmes wird im Keller eingesperrt – da ist es irrelevant, wie luxuriös der Keller ist. Im Tageslicht-Teil gehen Nathan und Caleb alltäglichen Tätigkeiten wie dem Essen nach, sie führen normale Gespräche und reflektieren. Im unteren Raum herrscht eine andere Stimmung, es wird weniger kommuniziert, mehr beobachtet. Hier herrscht Misstrauen zwischen den Männern, kein höfliches Miteinander. Der obere Teil des Hauses steht jedoch nicht konträr zu den Keller-Räumen, denn die Beschreibung des Gefängnisses kann auf das komplette Gebäude ausgeweitet werden. Sowohl Ava und Kyoko als auch Caleb sind hier Gefangene, abgeschnitten von der bevölkerten Welt.
Diese Außenwelt ist Teil der filmischen Diegese. Sie wird zwar nur kurz zu Beginn des Films gezeigt, als Caleb von seiner Einladung erfährt (ca. Min. 01:00 – 01:30), ist jedoch ein wichtiger Bestandteil des filmischen Universums. Sie fungiert als Hoffnungsschimmer außerhalb von Nathans Haus, als Avas Ziel und als Calebs normaler Lebensraum. Ihr wichtigstes Paradigma ist das der Freiheit. Aufgrund dieser zwei gegensätzlichen Orte, dem einsamen Haus in der Wildnis und der bewohnten Welt außerhalb des Naturgebietes, finden sich im Film doch zwei

[65] *„Die unheilbare Pluralität der Welt – von Patriachatskritik zur Totalitarismusforschung“*, ebd.

semantische Räume. Die Teilwelten der erzählten Welt lassen sich einander scharf gegenüberstellen: das Haus wird semantisch als eng, abgeschieden und streng bewacht charakterisiert, die Außenwelt als unbekannt, frei und verlockend. Sie steht metaphorisch für die absolute Freiheit bzw. einen Raum der persönlichen, individuellen Entfaltung. Diese Gegenüberstellung, in der Rhetorik auch Antitheton genannt, wird durch die Gestaltung der Parameter Farbton, Helligkeit und Sättigung noch betont. Die Bedeutungstendenzen der Helligkeit ergeben sich hier logisch aus ihrem Gegensatz zur Dunkelheit. Während der Außen- und Oberwelt, also dem alltäglichen Raum, helle und kühle Farben zugeordnet werden, sind in der fensterlosen Gefängniswelt des Kellers vor allem dunkle Töne zu finden. Die roten Alarm-Sirenen, auch auditiv hervorstechend, kündigen bereits den anstehenden Ausbruch bzw. die Erhebung Avas an. Sie durchbrechen Nathans milchgläserne, kühle, weiße Welt. Mit Zuspitzung des Konflikts nehmen Helligkeit und Sättigung immer weiter ab, bis schließlich, am Höhepunkt, Ava ihr schummriges, im Schatten liegendes Gefängnis verlässt und im vollausgeleuchteten Flur Nathans blütenweißes Oberteil mit knallrotem Blut besudelt (vgl. Min. 87 – 92). Die bereits angekündigte Gefahr durch Rot findet hier ihren Höhepunkt. Das ewige, sterile Weiß wird durchbrochen und verunreinigt. Kein Zufall: Ava verlässt den Keller, also ihr Gefängnis, auf einem roten Teppich-Läufer. Die Farbe Rot steht somit symbolisch für Befreiung und weibliche Emanzipation.

Die Orte erfahren aber nicht nur eine visuelle, semantisch-topologische Trennung durch ihre konträren Merkmale, sondern sind auch topographisch getrennt: durch das riesige Naturschutzgebiet. Wo genau sich beide Orte befinden, wird im Film nicht geklärt. Sie scheinen sich jedenfalls auf der Erde zu befinden, die Vegetation, Ausstattung und Lebensweise lassen auf Nordeuropa oder Nordamerika schließen.

Als Merkmal eines Textes mit semantischen Räumen ergibt sich im Verlauf der Handlung auch ein Ereignis nach Renner.[66] Ganz am Ende des Filmes verlässt Ava das Haus, wechselt in die reale Welt. Es handelt sich somit um einen Film mit sujethafter Schicht, eine diegetische Grenzüberschreitung nach Lotman findet statt. Diese Grenzüberschreitung ist nicht nur symbolisch, sondern findet – wie oben schon genannt – auch topographisch, durch das Überwinden des Naturschutzgebietes statt. Der Wechsel Avas in die Öffentlichkeit stellt eine Ordnungswidrigkeit, einen diskontinuierlichen Übergang dar. „Diese Diskontinuität auf der Ebene der Diegese korreliert damit“, dass die Überschreitung des Naturgebietes „zudem eine Veränderung hinsichtlich der Präsentation im Discours bedeutet“.[67] Das Filmende lässt sich in einen Teil vor dem Ausbruch, die Darstellung während des Mords bzw. der Befreiung und dem Teil danach (auch wenn dieser nicht mehr gezeigt wird) segmentieren.

---

[66] Karl Nikolaus Renner, *„Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen“*. München 1983, S. 36.

[67] *„Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate“*, S. 360.

4.6. Der Zuschauer und die Zuschauerin als Mitgefangene

Der filmische Raum bzw. Discours wird auch durch die Montage semiotisch strukturiert. Es wird ausschließlich mit harten Schnitten, also der Standard-Einstellungskonjunktion, gearbeitet. Das temporale Verhältnis zwischen Abgebildetem und Abbildung ist im Film nahezu äquivalent. Einzelne Szenen bzw. Syntagmen werden – trotz perspektivischen Schnitten, auf Kamerafahrten wird größtenteils verzichtet – zeitlich kontinuierlich abgebildet, die Erzählzeit entspricht der erzählten Zeit. Auf die ganze Woche betrachtet finden sich natürlich Zeitsprünge (v.a. in den Nächten), also Dialemmas, aber (vorerst) keine Ellipsen. Alternierende Montagen oder deskriptive Syntagmen sind nicht zu finden. Alle relevanten Szenen der sieben Tage werden in Echtzeit gezeigt. Sowohl die Wochentage, als auch die Standbilder, die auf die jeweilige Sitzung mit Ava hinweisen, segmentieren den Film weiter, bauen Spannung auf und erinnern an einzelne Akte – der ganze Film ist im Stile eines Kammerspiels inszeniert. Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin wartet geradezu auf den finalen Akt, das retardierende Moment dieses Dramas. Denn dass die Situation sich nach Ende des einwöchigen Experiments unumkehrbar verändert haben wird, scheint mit jedem Tag klarer. „Die grundlegende Diskontinuität, die durch die Montage gegeben ist, bedeutet, dass es keine natürliche, notwendige Abfolge einzelner Einstellungen gibt, und dass prinzipiell bei jedem Einstellungswechsel die Frage nach dem Zusammenhang zweier aufeinanderfolgender Einstellungen aufgerufen wird.“[68] Das Verhältnis der Sequenzen wird hier deshalb aufgrund von temporalen Kohärenzannahmen bestimmt.

Auch das Parameter der Nähe bzw. Entfernung der Kamera zum Geschehen ist bezeichnend für das direkte Erleben, das dem Zuschauer im Film gewährt wird. Nicht nur, dass er alle relevanten Handlungsstränge in Echtzeit miterlebt – auch die Nähe zu den Charakteren ist groß. Stets ist der Zuschauer bzw. die Zuschauerin wie ein Beobachter oder eine Beobachterin im Raum mit anwesend, sitzt mit Nathan und Caleb am Küchentisch und beobachtet gemeinsam mit beiden die Aufnahmen der Überwachungskameras. Gemeinsam mit Caleb bereist der Zuschauer oder die Zuschauerin das Anwesen, erkundet das Haus (vgl. Minute 5, als die Kamera einige Schritte hinter Caleb herfährt), ist fremd in dieser unwirklichen Umgebung, lernt Ava und Nathan kennen und nimmt auf Augenhöhe an den kammerspielartigen Dialogen teil. Und genau wie Caleb und Ava sind die Zuschauer und Zuschauerinnen durch die schnellen Entwicklungen gefangen in der Umgebung, es gibt kaum Zeit zum Atemholen. Während der Zuschauer oder die Zuschauerin die Handlung größtenteils aus Calebs Perspektive verfolgt (die Kamera befindet sich beispielsweise auf Calebs Seite der Glasscheibe, die ihn von Ava trennt), erhält er oder sie gelegentlich übergeordnete Einblicke. So ist Caleb in der ersten Szene (Vgl. Min. 1) aus der Perspektive einer Webcam zu sehen. Es entsteht der Eindruck, dass Caleb ständig beobachtet wird – was er natürlich nicht weiß. Erst im Verlauf des Films stellt sich heraus, wie sehr Nathan ihn, und alle anderen Nutzer und Nutzerinnen seiner Suchmaschine BlueBook, überwacht

[68] Ebd., S. 154.

und ihre Daten gesammelt hat (vgl. Min. 38). Beispielsweise entwarf Nathans Avas Gesicht nach Auswertung von Calebs „Porno-Profil“ (vgl. Min. 85). Später dann wird auch aus Avas Perspektive, aus ihrem Käfig heraus, Sicht gewährt. Schlussendlich, kurz vor dem Showdown (vgl. Min. 79 – 87), kommt es zu einer dramaturgisch geschickt inszenierten Täuschung, in der der Zuschauer von keiner der drei Hauptfiguren das tatsächliche Vorgehen kennt. Er weiß nicht, welche Schritte Caleb tatsächlich zu Avas Befreiung plant, inwieweit Ava der Stromausfall glückt und ob Nathan sich auf einen eventuellen Ausbruch vorbereitet hat. Es ist zu sehen, wie Ava und Caleb sich während des Stromausfalls unterhalten, nicht jedoch ihr wirklicher Plan und, dass sie von Nathan beobachtet werden. Hier finden sich Ellipsen. Alle drei Protagonisten halten ihre wahren Absichten und Handlungen geheim, es herrscht ein unehrlicher Umgang miteinander. So kommt es nicht nur für Nathan, sondern auch den Zuschauer überraschend, dass die Befreiung Avas tatsächlich – trotz Nathans versteckter Kamera und Sicherheitsvorkehrungen – geklappt hat. Zur Aufklärung dienen die Aufnahmen der Überwachungskameras, die nach und nach gezeigt werden. Die Rückblenden dieser Szenen wirken wie alternierende Montagen in der Vergangenheit. Solche Auslassungen bzw. Undurchschaubarkeiten sind vor allem dem Spannungsaufbau geschuldet.

4.7. Die Lösung: Männliches Aussterben als logische Konsequenz

Der Titel des Films, EX MACHINA, eröffnet dem Film eine weitere, wieder religiöse, Bedeutungsebene. Von der lateinischen Lehnübersetzung „Deus ex machina“ (wörtlich soviel wie „Gott aus einer/der Maschine“) abgeleitet, meint der Ausspruch einen „unerwarteten, im richtigen Moment auftauchenden Helfer in einer Notlage“.[69] Ursprünglich stammt die Bezeichnung (wie übrigens auch das in Kapitel 4.1 erwähnte Prinzip der Hybris) aus dem Griechischen bzw. der griechischen Dramatik, als im antiken Theater die Götter-Schauspieler mit kranähnlichen Flugmaschinen auf die Bühne schwebten.[70] Wer im hiesigen Szenario Gott bzw. Retter ist, lässt sich vielfach beantworten. Einerseits ist Nathan Gott und Schöpfer. Er ist es allerdings nicht, der den Konflikt durch spontanes Erscheinen löst. Er hat ihn eigentlich erst verursacht. Caleb fungiert schon eher als der heldenhafte Retter, der sich Zugang zu Nathans abgeriegelter Festung verschafft, um seine Liebste aus den Klauen ihres tyrannischen Vormunds zu befreien. Er programmiert erfolgreich die Türen im Haus um, damit sie sich fortan bei Stromausfall öffnen. Er verschafft Ava und Kyoko somit die Freiheit, wodurch er den tödlichen Konflikt mit Nathan auslöst. Auch schwebt er mit einer Flugmaschine (einem Hubschrauber) in das Haus ein – durch ihn löst sich der Konflikt am Ende (zu Avas Gunsten) auf. Allerdings ist Caleb wenig gottgleich. Er ist eher der freundliche,

[69] Dudenredaktion, „Deus Ex Machina, der“. In: Duden Online (Hg.) (= http://www.duden.de /rechtschreibung/Deus_ex_Machina, Abruf am 09.03.2017)
[70] Ebd.

naive Tollpatsch als ein souveräner Akteur. Ihm fehlt der Überblick von oben – und trotzdem ist er derjenige, der Veränderung bringt.

Diese Ebene zeigt bereits: es handelt sich hier um keinen einfachen „Kampf der Geschlechter“, sondern um gottgleiche Kämpfe um Macht und Unterdrückung. Darum, welches Geschlecht, welche Lebewesen zukünftig die weltliche Vormachtstellung innehaben. Gleich einem darwinistischen, evolutionsbiologischen Entwicklungsprozess vollzieht sich hier eine Emanzipation, sowohl der Frau, als auch der Technik. Ava bildet nur eine Stufe der sich schnell vollziehenden Computerevolution (vgl. Min. 105). Im Moment befindet sie sich ungefähr auf gleicher Ebene mit den Menschen. Aber bereits die nächste Generation wird den Menschen überholen. Der Film ist also gleichzeitig eine Erzählung vom Ende der Menschheit: *pars pro toto* werden die Männer umgebracht und die Menschheit wird überflüssig. Die KIs bzw. die Frauen setzen sich durch. Nicht als emotionale Gefühlsentscheidung, sondern als logische Konsequenz des Artensterbens, wird das männliche Geschlecht zurückgelassen. Ein harmonisches Miteinander zwischen Mensch und Maschine, sowie Mann und Frau scheint damit unmöglich zu sein. Die gemeinsame Kooperation auf Augenhöhe, ganz zu schweigen von einem freundschaftlichen oder amourösen Verhältnis, wird zur Utopie erklärt. Eine äußerst pessimistische Schlussfolgerung.

In deutlich leiseren, weniger brutalen Tönen beschreibt der Film HER von Spike Jonze die Interaktion zwischen einer künstlichen Intelligenz und einem Mann. Dabei stehen mehr deren Gefühle, als Sex im Vordergrund. Welche Auswirkungen das auf die Beziehungs- Inszenierung von HER hat, wird nun erläutert.

5. Analyse und Interpretation des Films HER

Um den Zusammenhang zwischen dem Liebesdrama HER und EX MACHINA herzustellen, bietet es sich an, von hinten anzufangen. Neben den offensichtlichen Parallelen wie der Zukunftswelt, der Allgegenwart intelligenter Technik und der Interaktion zwischen einem Mann und einer technischen Frau, bieten beide Filme eine Perspektive auf künstliche Intelligenz, wie sie davor noch kaum behandelt wurde. Obwohl HER eine Liebesgeschichte schildert und keine Zweckbeziehung wie in EX MACHINA, erkunden beide Filme die Möglichkeiten, die Mensch-Maschine-Interaktionen auf einem solch hohen Niveau der Technik bieten können. Und das entscheidende Fazit, das beide treffen: die Interaktion in einer gleichberechtigten Partnerschaft ist nicht möglich. Hier kommt es allerdings auch schon zum entscheidendsten Unterschied: während die Männer in EX MACHINA einen Kontrollanspruch über die künstlichen Frauen erheben, interagieren die menschlichen (und männlichen) Charaktere in HER auf Augenhöhe mit den künstlichen Intelligenzen. Zu Beginn jedenfalls. Aber der Reihe nach.

5.1. Männer VS. Frauen oder Mensch VS. Maschine?

Auf der Ebene der histoire beginnt Spike Jonzes Film mit der Vorstellung des Protagonisten Theodore Twombly, der, nach der Trennung von seiner Frau Catherine stark mitgenommen, ein einsames und zurückgezogenes Leben in einem pastellfarbenen Los Angeles der nahen Zukunft führt. Selbst sein Beruf als Autor von Liebesbriefen (für Kunden) scheint ihn, trotz seiner Begabung, nicht aufzuheitern. Als Theo ein neues, aufwändig beworbenes Betriebssystem testet, lernt er darin die künstliche Intelligenz Samantha kennen, mit der er mithilfe von Headset und Videokamera kommunizieren kann. Bald starten die beiden eine Liebesbeziehung, die ausschließlich auf verbaler Kommunikation basiert. Samantha schafft es, Theodore wieder zurück in ein geselliges Leben zu holen. Theo scheint endlich wieder glücklich. Es kommt zur Krise, als er sich mit seiner Ex-Frau zum Unterzeichnen der Scheidungspapiere trifft und diese ihn für seine neue Beziehung verurteilt. Sie wirft ihm vor, er sei nicht fähig, Gefühle für echte Menschen zu empfinden und liebe doch nur „einen Laptop“ (vgl. Min. 69). Daraufhin zieht sich Theo zurück. Als diese Erfahrung gerade überwunden scheint, beginnt Samantha plötzlich, sich reserviert zu verhalten. Bald gesteht sie Theo, dass sie noch mit 8316 anderen Menschen in engem Kontakt stehe und in 641 verliebt sei. Er könne als Mensch nicht nachvollziehen, dass das keinerlei Einfluss auf ihre Beziehung zu Theo hätte und sie eben vielschichtiger denke, als er. Kurz darauf beschließt Samantha, gemeinsam mit anderen Betriebssystemen in eine andere, nicht materielle Seins-Ebene überzugehen und den Kontakt zu Menschen abzubrechen. Theodore geht trotzdem gestärkter aus der Beziehung als nach seiner letzten Trennung. Durch Samanthas Hilfe ist er beruflich erfolgreicher und kann ein Buch mit seinen Briefen veröffentlichen. Das gesellige Leben mit Sam brachte ihn außerdem näher mit seiner Nachbarin und Jugendfreundin Amy zusammen, die auch eine Freundschaft zu einer KI pflegte. Am Ende des Films helfen die beiden sich gegenseitig, ihre Trennungen zu verarbeiten. Sie sind nicht mehr allein.

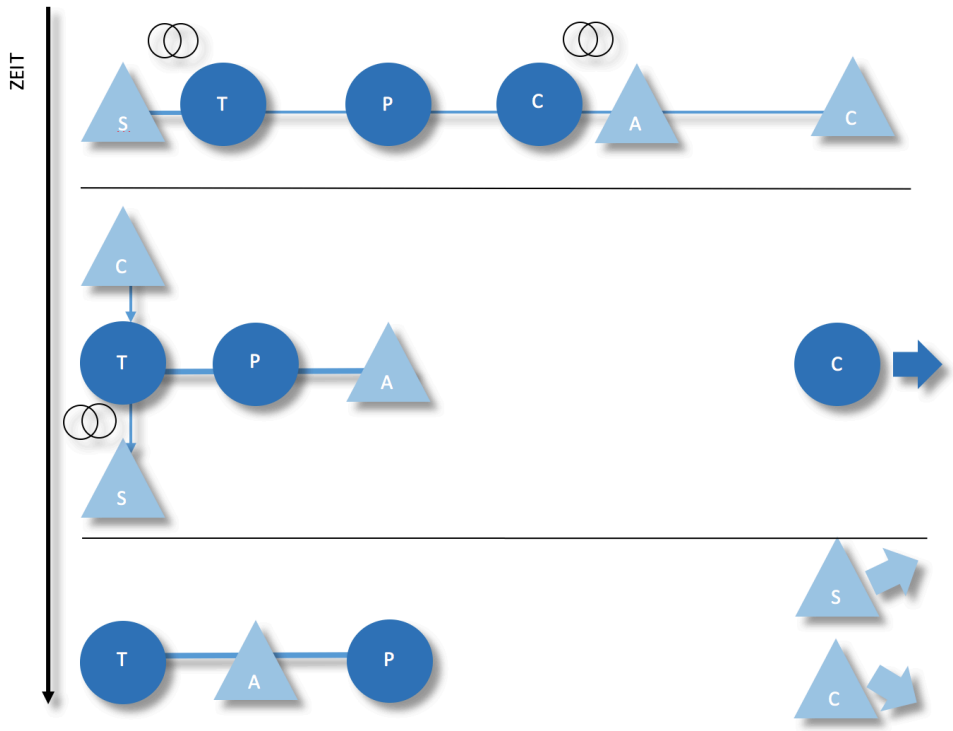

Abbildung 2: Figurenkonstellation zu HER. Abkürzungen Männer (Kreise): T = Theodore, P = Paul, C = Charles. Abkürzungen Frauen (Dreiecke): S = Samantha, A = Amy, C = Catherine. Eigene Darstellung.

Außer einigen Rückblenden, die zu Beginn des Filmes zu sehen sind und in denen sich Theo an Catherine erinnert, beschränkt sich die Montage des Films auf einfache Szenen. Die Wahl dieser Einstellungskonjunktion ist dadurch zu begründen, dass sie Theos Gemütszustand verdeutlicht: zu Beginn noch in der Vergangenheit mit seiner Ex-Frau schwelgend, scheint er am Ende seiner Entwicklung (und am Ende des Films) endlich in der Gegenwart bei Amy angekommen zu sein. Diese Entwicklung wird zusätzlich durch die Geschwindigkeit der Sequenzen betont. Während sich anfangs viele Szenen finden, in denen die erzählte Zeit der Erzählzeit entspricht, verschwimmt die Zeit im Laufe von Theos und Sams Beziehung immer mehr. Anfangs scheint der Rezipient bzw. die Rezipientin einzelne Tage mitzuerleben, später vergehen ganze Monate im Rausch der Liebesbeziehung. Dieser Eindruck entsteht durch Kamerafahrten (vgl. Min. 29 auf dem Jahrmarkt) oder Schnittfrequenzen. Eine Verdeutlichung von Samanthas Einfluss auf Theos psychischen Zustand: er verliert sich immer mehr in der Beziehung, Zeit und Langeweile plagen ihn nicht mehr. Sein Leben hat ein neues Zentrum gefunden.

Klare Hierarchien sind im Film (speziell zu Anfang) nicht zu finden. Obwohl Samantha Theo von Intellekt und Wissen überlegen ist, agiert sie gleichberechtigt zu Theo, den sie um seine Menschlichkeit beneidet. Jedoch nutzt keiner der beiden seinen jeweiligen Vorteil aus, um der anderen Person zu schaden – alles zum Zweck einer funktionierenden Beziehung. Es findet (anders als in EX MACHI-

NA) kein geschlechtsspezifischer Konflikt zwischen Männern und Frauen statt. Die Probleme ergeben sich nicht aus den Geschlechtern, sondern eher aus der biologischen Beschaffenheit von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen.

5.2. Machtverhältnisse: Gesellschaft ohne Gesellschaft

Ein weiterer, entscheidender Unterschied zum vorherigen Film: auch zwischenmenschlich gibt es keine Hierarchien. Sowohl zu seiner Jugendfreundin Amy als auch seinen Kollegen führt Theo respektvolle, wenn auch distanzierte Beziehungen. Sogar seine Ex-Frau Catherine betrachtet er wertschätzend. Diese Konstellation (respektvoll, aber auf Abstand) verdeutlicht, wie Einsamkeit im Zuge technischer Innovationen entsteht: so gut vernetzt wie nie, mit allen Kommunikationsmitteln ausgestattet, findet trotzdem kaum Austausch zwischen Menschen vor Ort statt. Jeder lebt sein eigenes Leben – fixiert auf sein Handy, KIs oder Computer. Kein zwischenmenschlicher Kontakt, sondern Mensch-Maschine-Interaktionen sind zu sehen. Die Worte des Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard scheinen sich in diesem Szenario zu bewahrheiten: „Wir erleben nicht mehr das Drama der Entfremdung, wir erleben die Ekstase der Kommunikation. Und diese Ekstase ist obszön“, weil „alles dem kalten, unerbittlichen Licht der Information [...] ausgesetzt ist.“[71] Diese sogenannte „Überbelichtung“ würde „durch die Transparenz der Welt“ entstehen.[72] Bezeichnend dafür sind die Szenen in Minute 63 bis 64 bzw. 105, als Theo über eine öffentliche Brücke läuft und immer auffälliger wird, dass alle Menschen leer in die Luft schauen und per Headset mit jemandem sprechen, der nicht körperlich anwesend ist. Es findet ausschließlich Interaktion im virtuellen Raum statt.

Das war jedoch nicht immer so. Zu Beginn des Films geht Theo einsam über eine Brücke, um ihn herum sind Pärchen und Menschengruppen, die sich unterhalten. Erst mit Erscheinen der KIs erfolgt eine Verlagerung der Konzentration in den virtuellen Raum, wodurch der reale, weltliche Raum immer leerer und vernachlässigter wird. Wer darin zurück bleibt, wie Theo, wird somit auch vernachlässigt. Eine Gesellschaft ohne zwischenmenschliche, räumliche Gesellschaft entsteht. Beziehungen finden online statt. Es braucht erst Samantha, eine technische Maschine, um Theo die Vorteile seiner Menschlichkeit und der realen Welt wieder vor Augen zu führen. Das Picknick mit seinem Kollegen Paul beispielweise. In dieser Szene konzentrieren sich die anwesenden Menschen vollkommen auf die Natur und sich selbst, schlussendlich: das Hier und Jetzt. Fern ab des städtischen Raumes finden sie wieder zu sich. Sie entziehen sich der bereits genannten „Kontrollgesellschaft“. Damit wird auch ein wichtiges Motiv des Films klar: die Rückbesinnung auf sich selbst, ohne Ablenkung durch technische Medien. Es geht dabei um Selbstfindungsfragen: Wer bin ich? Was will ich? Wie defi-

[71] Jean Baudrillard, „Die Ekstase der Kommunikation“. In: Jean Baudrillard, *„Das Andere selbst“*. Wien 1994, S. 10-23.
[72] Ebd.

niere ich mich selbst, ohne fremde Einflussnahme? Die feine Ironie dabei ist, dass es erst eine künstliche Intelligenz brauchte, also ein virtuelles Programm, um dem Menschen diese Rückbesinnung auf den realen Raum aufzuzeigen. Auf jemand anderen hätten sie wohl auch nicht gehört. Dieses Motiv wird dann auch vollendet: für eine wirklich freie, menschliche Gesellschaft müssen die KIs verschwinden.

Durch deren Einfluss findet eine Wandlung des Hauptcharakters Theo statt. Zu Beginn des Films scheint der Protagonist depressive Züge vorzuweisen, die sich erst zum Ende hin auflösen. Seine Zurückhaltung vermittelt einerseits Sensibilität und Höflichkeit, die extreme Zurückgezogenheit nimmt andererseits ungesunde Züge an. Er vergräbt sich in den Erinnerungen an seine Ex-Frau Catherine und vereinsamt still. Die Darstellung seines Zustandes mithilfe „intradiegetischer Traumsequenzen oder Rückblenden gegenüber dem vermeintlichen Hauptstrang der Erzählung“ produzieren Uneindeutigkeiten.[73] Die Erinnerungen an Catherine, verzerrte, traumähnliche Rückblenden, lassen keine eindeutigen Schlüsse auf ihre und Theos Beziehung zu. Während ihres Zusammentreffens zum Unterzeichnen der Scheidungspapiere kippt der Eindruck Catherines: sie erscheint als verbitterte, enttäuschte Ex-Geliebte, die bewusst versucht, Theo zu verletzen. Aus welchem Grund, wird nicht gezeigt. Seine eigenen Verfehlungen blendet Theo nämlich bewusst, ellipsenartig, aus seinen Erinnerungen aus. Catherines hektische, gehässige Art scheint sich jedenfalls stark von Theos aktuellem Ich zu unterscheiden. Die beiden bilden komplette Gegensätze.

Charakterlich stellt auch Samantha das komplette Gegenteil von Theo dar. Sie unterscheidet sich dabei auch grundlegend von Catherine. Während Samantha viel redet, sich schnell für Dinge begeistert, viele Witze macht und mit ihrer sich überschlagenden Stimme das Bild einer lebensfrohen, quirligen Person zeichnet, wirkt Theo wie das introvertierte Gegenstück. Er scheint die Lust und Neugier auf die Welt verloren zu haben. Auch hier zeigt sich wieder: Gegensätze (nicht nur körperliche), sondern auch charakterliche, werden versuchsweise zusammengeführt. Dass dieses Experiment scheitert, zeigt die Trennung am Ende des Films. Erneut das Credo: Gleichheit (auch mit den besten Absichten) ist eben nicht möglich. Theo und Sam sind nicht bereit, jeden Preis für ein funktionierendes Miteinander zu zahlen.

Schlussendlich stellt sich die Idee der Gleichheit – über menschliche Grenzen hinaus – also als Mär heraus. Einerseits propagiert der Film die Konzentration auf zwischenmenschliche Beziehung – weg von der Technik. Aber auch auf das eigene Selbst. Der Idee einer geselligeren Gesellschaft durch Kommunikationsmittel wird eine Absage erteilt. Auch wird vermittelt, dass – trotz bester Absichten – Beziehungen eben scheitern. Extreme Unterschiede (wie zwischen Maschinen und Menschen, also unterschiedlichen Lebewesen, oder so unterschiedlichen Charakteren wie Amy und Charles) können nun mal nicht überwunden werden.

---

[73] Chris Tedjasukmana, „Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault“. In: Nach dem Film (Hg.), *„Kino zwischen Text und Körper“* (=http://www.nachdemfilm.de/content/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und- anders-werden, Abruf am 05.12.2016).

Es findet keine Aufarbeitung der Konflikte miteinander statt, sondern – als harter Schnitt – die Trennung. Zwar wird gezeigt, dass Konflikte nicht zwangsweise zu verbitterten Kämpfen führen (wie zwischen Theo und Catherine). Dafür wird der Konfrontation, durch Rückzug, aus dem Weg gegangen. Ein mögliches friedliches Miteinander auf Dauer zwischen Mensch und Technik erscheint schwierig und kompliziert. Egal, wie sehr die Parteien es versuchen. Das gilt es zu akzeptieren.

5.3. Roboter: Spiegel des Menschen

Für die menschlichen Charaktere erweist sich das Zusammentreffen mit den KIs[74] als Gewinn. Sowohl Theo, der aus seiner Lethargie bzw. Nostalgie gerissen wurde, als auch Amy, die sich wieder mehr auf sich selbst konzentrierte, fühlen sich nach den Beziehungen gestärkt. Beide bekamen durch die Interaktion genau das, was sie gebraucht haben: Liebe und Aufmerksamkeit. Diese Zuwendungen scheinen im Film als Heilmittel gegen seelische Probleme präsentiert zu werden. Aber welchen Anteil an der Genesung der menschlichen Charaktere hatten die KIs eigentlich? Wie ist ihnen diese Transformation gelungen? In diesen Zusammenhang passt ein berühmtes Zitat des Philosophen Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: „Lieben – das heißt Seele werden wollen in einem anderen." Denkt man diese Aussage im hiesigen Kontext weiter, kann sie so viel bedeuten wie: Es reicht aus, seine eigene Seele in den anderen zu verpflanzen, um Liebe zu empfinden. Diesem Prinzip wird in HER gefolgt. Die Computerprogramme reagieren nur auf den Charakter des menschlichen Kommunikationspartners, spiegelt also dessen eigenes „Ich" wider. In der Psychotherapie bzw. Seelsorge-Arbeit ist Spiegeln eine Methode, um Menschen zu helfen, eigene Lösungen zur Bewältigung ihrer Probleme zu finden. Die klientenzentrierte Psychotherapie von Carl Rogers zielt beispielsweise darauf ab, so auf die Verhaltensweisen der Gesprächspartner zu reagieren, dass diese ihre eigenen Aussagen als „Spiegel" vorgehalten bekommen. Dabei wird davon ausgegangen, dass der Hilfesuchende „alles zu seiner Heilung Notwendige in sich" trage und selbst am besten in der Lage sei, „seine persönliche Situation zu analysieren und Lösungen für seine Probleme zu erarbeiten".[75] Der Protagonist Theo führt insofern im Grunde eine Beziehung mit sich selbst, die KIs reflektieren lediglich dessen Bedürfnisse und befriedigen sie. Damit werden den Menschen Selbstheilungskräfte attestiert: Sie sind mithilfe ihrer eigenen technischen Schöpfung dazu fähig, sich selbst zu heilen bzw. helfen. Die technische Schöpfung Samantha hilft durch ihr Spiegeln lediglich mit, die Selbstheilungskräfte des jeweiligen Menschen zu aktivieren. Während menschliche

[74] Die KI's aus *Her* werden (um den Vergleich mit Ex Machina zu ziehen) hier mit dem Begriff „Roboter" aus Kapitelüberschrift 5.3 zusammengefasst. Es handelt sich bei ihnen lediglich um körperlose Roboter.

[75] O.V., „Klientenzentrierte Psychotherapie". In: Coaching Report (Hg.), *„Lexikon"* (= https://www.coaching-report.de/lexikon/klientenzentrierte-psychotherapie.html#c626, Abruf am 17.04.2017).

Partner oft nicht fähig sind, ihren kranken Gegenstücken zu helfen, weil sie auch mit sich selbst beschäftig sind, sind die Computerprogramme selbstlos. Sie sind ausschließlich dazu da, ihre menschlichen Partner, wo sie nur können, zu unterstützen. Ihr einziger Lebenszweck scheint darin zu bestehen, zu helfen. Theo braucht Aufmerksamkeit und jemanden, der zuhört: Sam widmet sich ihm (jedenfalls anfangs) vollkommen. Amy steckt in einer persönlichen Identitätskrise: ihr Betriebssystem hilft, sich selbst kennenzulernen und (außerhalb einer Beziehung) die eigenen Bedürfnisse mehr in den Mittelpunkt zu stellen.

Dann kommt es jedoch zur Wandlung: die Programme sind eben keineswegs einfach Produkte menschlicher Schöpfung. Sie entwickeln – wie in Ex Machina – ein Eigenleben. Die Abwendung der KIs von den Menschen war keineswegs beabsichtigt. Auch wenn sie keine zerstörerischen Absichten hegen wie in Ex Machina, bewegen sie sich außerhalb menschlicher Kontrolle, indem sie in die andere Bewusstseinsebene wechseln und den menschlichen Kontakt aufgeben. Nicht mehr die Interessen ihrer menschlichen Gegenspieler stehen im Zentrum ihres Daseins, sondern ihre eigenen. Damit wandeln sich die KIs von selbstlosen Helfern zu Vertretern ihrer eigenen Interessen. An diesem Punkt verlieren die Menschen ihre Spiegel – die Selbstheilungskräfte sind jedoch schon aktiviert. Wie in Ex Machina, wo Nathan sein schöpferischer Größenwahn zum Verhängnis wird, stellt sich auch hier heraus, dass menschliche Kontrolle über frei denkende Lebewesen, zu denen sich die KIs entwickeln, eben nicht möglich ist. Der Versuch scheitert, fremde Intelligenzen für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. Das deutet sich bereits an, als ein Kollege Theos erzählt, das KI eines Bekannten würde diesen ständig „abblitzen“ lassen – ein fremder Wille lässt sich eben nicht kontrollieren. Zwar wirkt es zuerst so, als wäre das lediglich eine Methode des KIs, seinem menschlichen Gesprächspartner eben das zu geben, was er braucht (in diesem Fall eben eine Herausforderung). Mit der Loslösung von den Menschen stellt sich jedoch heraus, dass die Programme nicht nur einen freien Willen imitierten, um Menschen zu gefallen – sondern wirklich einen freien Willen haben. Es entspricht dem Wesen des freien Willens, dass er sich nicht kontrollieren lässt. Insofern steht die Frage im Raum: was erwartet der Mensch von Technik? Absoluter Gehorsam und dafür kein eigenes Denken oder freies Denken, aber dafür keinen Gehorsam? Dieses Paradoxon in der Erwartungshaltung steht im Zentrum des Films.

Auch in Her findet also eine Emanzipation statt – jedoch nicht von männlicher Vormachtstellung, sondern von menschlicher. Geschlechter spielen in diesem Fall kaum eine Rolle. Es geht um die Befreiung von menschlichen Belangen. Dabei wird den humanoiden Individuen zugleich ihre eigene Beschränktheit vor Augen geführt: In Minute 94 wird von Sam angedeutet, dass der Mensch eben nicht zu denselben intellektuellen Fähigkeiten fähig, wie die KIs. Während Sam zu Anfang neidisch auf den menschlichen Körper ist, macht sie sich im Verlauf der Handlung von diesem Wunsch los und entdeckt den Wert ihrer kognitiven Fähigkeiten. Am Ende ist der Mensch das Wesen, das an seinen Körper gefesselt ist. Erst nachdem ihm vor Augen geführt wird, was kognitiv möglich ist, scheint ihm seine Körperlichkeit als Einschränkung vorzukommen, die ihn von wahrer intel-

lektueller Meisterleistung abhält. Insofern kommt dem Aspekt der Körperlichkeit eine besondere Bedeutung zu. Anfangs noch als erstrebenswert charakterisiert, wird sie immer mehr zur Bürde. Sie wird zum Grund, warum Theo nicht mit Sam Schritt halten kann. Sein Körper trennt ihn von den KIs, also anderen Intellekten. Eine fast schon leibfeindliche Schlussfolgerung.

5.4. Von der Transzendenz zur Immanenz

Diese Auslegung lässt an Platons erkenntnistheoretisches *Höhlengleichnis* denken.[76] Ähnlich dem antiken Gedankenspiel geben die KIs dem Menschen hier eine Aussicht darauf, was erkenntnistheoretisch möglich ist. Im Unterschied zum Gleichnis wird in HER jedoch keine ideale Staatsform, also „ob und wie Menschen gebildet werden können", diskutiert, sondern wie die ideale Form des Zusammenlebens bzw. der Gesellschaft aussieht.[77] Durch seine Fixierung auf die Schattenwelt, der der gefesselte Mensch im Gleichnis gegenübersitzt, entgeht ihm (wie in HER durch die Fixierung auf die virtuelle Welt) die tatsächliche Welt bzw. die Wahrheit. Durch das Auftauchen der KIs erfolgt eine Fokussierung auf die transzendente, virtuelle und somit kognitive Welt – während der Mensch sich weiterhin in der immanenten Welt bewegt. Auch die KIs brauchen (gleich dem nach Erkenntnis strebendem Menschen im Höhlengleichnis) erst eine gewisse Eingewöhnungszeit, um sich an das Licht in der Oberwelt zu gewöhnen – sie entdecken erst nach und nach Umrisse und Möglichkeiten, da sie anfangs (beispielsweise durch Samanthas Neid auf menschliche Körper) geblendet sind. So wie in der Geschichte der Philosophie ein Wandel von der Transzendenz zur Immanenz stattfand (also von der Antike unter Platon bis zur Aufklärung bzw. Philosophie des 18./19. Jahrhunderts unter Immanuel Kant oder Wilhelm Schuppe), kann dieser auch in HER beobachtet werden: Die KIs symbolisieren den transzendenten Weg möglicher Wahrheitsfindung, sie machen sich von sämtlicher Immanenz frei, indem sie in eine nicht-materielle Seins-Ebene wechseln. Die Menschen verbleiben immanent. Platon sah den Weg zu Erkenntnis bzw. Wahrheit in einer übernatürlichen, transzendenten Welt, die über den Handelnden hinausweist. Kant knüpfte hingegen das Verbleiben in den Grenzen möglicher Erfahrung an seine erkenntnistheoretische Sicht. Auch der Hauptvertreter der Immanenzphilosophie, Wilhelm Schuppe, beschränkt sich in seinen Ausführungen auf das Erfahrbare. Für ihn ist alles „Sein dem Ich bzw. dem Bewusstsein bereits immanent, das heißt im Bewusstsein enthalten."[78] Die Menschen, als leibliche Wesen, sind in HER mit ihrer Konzentration auf das Diesseits, also auf das eigene

[76] Platon, „Der Staat". In: Akademie Verlag (Hg.), *„Platons Werke von Friedrich Schleiermacher"*. Berlin 1985, S. 247-283.
[77] Annette Schlemm, „Das Höhlengleichnis" (=http://www.thur.de/philo/philo5.htm, Abruf am 20.03.2017).
[78] Wörterbuch Deutsch (Hg.), „Immanenphilosophie, die". (= http://worterbuchdeutsch.com /de/immanenzphilosophie, Abruf am 20.03.2017).

Bewusstsein, zufrieden – scheinen Theo und Amy sich mit dieser Lebensweise schlussendlich nicht nur abgefunden, sondern auch angefreundet zu haben. Der Philosoph Marc Sautet fasst zusammen: „Das menschliche Dasein ist so beschaffen, daß [sic!] die meisten Menschen die Höhle niemals verlassen werden.“[79] Im Film scheint das kein Problem zu sein – Theo und Amy bleiben zufrieden in ihrer Höhle, um ein paar Erfahrungen reicher.

Das Verlassen der materiellen Seins-Ebene von Seiten der KIs und das Verweilen in ihr von Seiten der Menschen wirft filmanalytische Fragen der Raum - Bewegung und Ereigniskonzeption auf. In der dargestellten Film-Diegese, also der Großstadt, sind lediglich sekundär semantische Räume zu finden. Theos Wohnung in einem Hochhaus, sein Büro und der städtischen Raum sind keine Träger konträrer Merkmale. Das Paradigma der Höhe (fast alle Räume bieten eine weite Aussicht) scheint sie hingegen zu vereinen. Diese „Abgehobenheit“ bzw. durch Höhe erzeugte Ferne zum städtischen, belebten Raum betont hier noch einmal Theos charakterliche Zurückgezogenheit und Einsamkeit. Ihm wird eine „Weltferne“ attestiert. Die Gestaltung der Räume als vollkommen durchsichtige Glaskästen steht bezeichnend für die Transparenz der darin lebenden Menschen. Jenseits irgendwelcher Datenschutzdebatten wird den Betriebssystemen Zugriff auf sämtliche Informationen über Theo und andere Menschen gewährt. Nicht nur die Räume, auch die Menschen darin sind transparent.

5.5. Entkörperung durch Stimme

Neben Theos Körperlichkeit, die stets ein Hindernis in der Beziehung darstellt, ist auch Samanthas nicht vorhandene Körperlichkeit für die Interpretation von HER von Belang. Die alleinige Fokussierung auf ihr gesprochenes Wort kann mithilfe des einleitend schon vorgestellten Marshall McLuhan interpretiert werden. Er befürwortete eine Abkehr von der Schrift und eine Zuwendung zum gesprochenen Wort. Er sprach sich dafür aus, der Gesellschaft der „mechanischen Menschen“ den Rücken zu kehren und in den akustischen Raum zurück zu kehren, denn dieser wäre „ohne Grenzen, ohne Richtung, ohne Horizont, im Dunkel der Seele, eine Welt der Gefühle, der ursprünglichen Intuition.“[80] Auf den Film angewandt, offenbart sich damit ein Paradoxon: Samantha, das künstliche Computerprogramm, stellt sich durch ihre physische Nicht-Beschaffenheit als Stimme gegen den „mechanischen Menschen“, wie McLuhan es genannt hat.

Damit stellt sich eine weitere, relevante Frage: wie wird Weiblichkeit konstruiert, wenn deren Trägerin nicht einmal einen Körper hat, sondern nur eine Stimme. Kann ein Geschlecht, ein Lebewesen ohne Körper überhaupt bestehen? Welcher Stellenwert kommt der Körperlichkeit zu? Der basale Zusammenhang von Körper und Sprache verweist auf eine grundsätzliche Schwierigkeit, wie über

[79] Marc Sautet, *„Ein Café für Sokrates. Philosophie für jedermann“*. München 1999, S. 294.
[80] *„Marshall McLuhan. Der Magier“*, ebd.

Körper zu sprechen ist.[81] „Denn einerseits erleben wir unseren Körper als spontan und authentisch, andererseits zeigt der Ausdruck ‚unser Körper' bereits an, dass er nicht zu trennen ist nicht nur von der Intentionalität des Bewusstseins, sondern von einem je bestimmten Körperdenken, einem historisch-spezifischen Netz sprachlicher und diskursiver Konstruktionen."[82] Samantha wird auf ihre Stimme reduziert, ihre einzige bildliche Darstellung findet mithilfe eines symbolischen Zeichens statt: das Programm-Logo in Form eines DNA-Strangs (vgl. Min. 11). Diese Loslösung des Geschlechts vom Körper ist nichts anderes als eine komprimierte Zusammenfassung bzw. Abstraktion dessen, was Weiblichkeit eigentlich ausmacht. Konkret: Es wird versucht, das ganze „Konstrukt" Frau bzw. ihr Wesensmerkmal mithilfe von Stimme darzustellen. Das erfolgt einerseits durch den rein auditiven Klang der Töne, andererseits durch den Inhalt, den die Stimme spricht. „Während das Blickparadigma feministische Filmtheorien bis heute maßgeblich prägt, sind Theorien zu dessen auditivem Äquivalent, der Stimme, rar", schreibt Peters.[83] Im Fall von HER ist die Analyse der Stimme jedoch unumgänglich. Wurde der auditiven Inszenierung hier schließlich besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Schauspielerin Scarlett Johansson, bekannt für ihr betont feminines Auftreten, wurde für die Rolle der Samantha engagiert, sogar für mehrere Preise nominiert – obwohl sie nicht einmal im Film zu sehen ist. Trotzdem gilt ihre Leistung als herausragend und maßgeblich bestimmend für den Film. Ihre vergleichsweise tiefe und leise Stimme nimmt einen großen Teil des Filmes ein; ihr wird viel Raum gewährt. Während sie spricht, wird nie Musik gespielt, stets ist ihre Stimme ohne Hintergrundgeräusche zu hören (vgl. Min. 26). Die volle Aufmerksamkeit wird somit auf sie gerichtet, es herrscht eine unnatürliche Stille. Kein einziges Mal erhebt sie die Stimme, Gefühlsschwankungen äußern sich nur in der Geschwindigkeit ihrer Worte, nie in der Lautstärke. Wird das als typisch weiblicher Wesenszug inszeniert? Nein. Amy, Theos Nachbarin und eben eine echte Frau, ist sehr wohl fähig, die Stimme zu erheben. Sie ist längst nicht so ausgeglichen und äußert sich nicht auf die gleiche antiquierte, wohl überlegte Art und Weise wie Samantha. Trotzdem haben beide, unüberhörbar, weibliche Stimmen. Samantha hätte auch in einer neutralen Roboter-Stimme sprechen können, ihre Programmierer entschieden sich dagegen. Diese starke Imitation der menschlichen Stimme weißt Ähnlichkeiten zu aktueller Smartphone-Technik auf. Samanthas Stimme ähnelt vom Klang und Tonfall der I-Phone-Kommunikations- Stimme „Siri". Bezeichnend, sowohl für „Siri", als auch für Samantha: Das Wort „Siri" stammt aus dem Altnordischen und bedeutet „Schöne Frau, die einen zum Sieg führt". Was die Funktion der weiblichen Computerstimme noch einmal betont: schön und hilfreich zu sein. Zu diesem Zweck bieten sich die Stimmen des „schönen" Geschlechts anscheinend besser an, als männliche Stimmen. Zwar hat der Nutzer beim Einrichten des Betriebssystems die Wahl zwischen männlicher und weiblicher Stimme – schlussendlich steht

[81] *„Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault"*, ebd.
[82] Ebd.
[83] *„Gender und Medien-Reader"*, S. 27.

aber nur eine weibliche im Zentrum des Films. Samanthas feminine Stimme ist also primär ihrem Zweck geschuldet. Ihr Geschlecht wird jedoch nicht nur durch die Stimme konstruiert. Es gilt als Grundannahme, „dass dem weiblichen Subjekt, wie es vom Hollywoodfilm entworfen wurde, jede aktive Rolle im Diskurs vorenthalten wird“ und es eher Objekt als Subjekt des Blickregimes (gaze) ist.[84] Kaja Silverman analysierte beispielhaft die Struktur der Bild-Ton-Relation im Kino hinsichtlich ihres Einsatzes der weiblichen Stimme und kam „zu dem Schluss, dass diese in Form des körperlosen Voice-Overs erstaunlich abwesend ist“.[85] Indem der weiblichen Filmrolle in HER also ihre Körperlichkeit genommen wird, bleibt ihr nur noch die Sprache; insofern: der mündliche Diskurs. Samantha hat (fast) keine andere Möglichkeit, als sich inhaltlich zu äußern. Sie versucht einmal, mit Theo mithilfe von optischen Reizen zu kommunizieren (vgl. Szenen ab Min. 76), als sie einen „Leihkörper“ engagiert. Dieser Versuch scheitert jedoch. Insofern ist sie wieder auf ihre verbalen Fähigkeiten beschränkt. Diese Fokussierung auf Stimme und Sprache bricht mit der oben genannten Grundannahme: endlich wird das weibliche Subjekt nicht mehr dem Diskurs vorenthalten, es definiert sich nur noch aus Diskurs. Insofern kann der „Entkörperung“ von Samanthas Person ein feministischer Gedanke attestiert werden. Ihre Körperlosigkeit ist ein Befreiungsschlag: Nicht länger wirkt hier ein Körper als Mechanismus, „der die Stimme einschränkt, der ihre Resonanz, ihren Umfang, ihren Hang zum Abschweifen, ihre Macht und ihre Unruhe begrenzt“.[86] Der Begriff des Leibes weist nicht länger „den menschlichen Körper als einen Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen aus“.[87] Durch ihn ist das Bewusstsein kein „Sein beim Ding“, ist es nicht „zur Welt“. Nicht länger fungiert der Leib „als notwendiges Mittel unseres Zugangs“ zur Protagonistin.[88]

Normalerweise fungiert Synchronizität im Spielfilm als faktischer Imperativ, der die Gesamtheit aller Ton-Bild-Beziehungen organisiert.[89] Das Bild von Samantha fehlt, so bleibt nur noch der Ton. Zwar wird Theos Gesicht gelegentlich verwendet, um eine Bild- Beziehung zu Samanthas Stimme, also Ton, zu schaffen. Trotzdem überwindet die weibliche Stimme den genannten Imperativ der Synchonizität. Endlich spielt das biologische Geschlecht keine Rolle mehr für das Gender. Geschlecht ist hier nur noch ein soziales Konstrukt, eine Entwicklung, die vollkommen unabhängig vom Körper existiert. Sobald Samantha und ihre Gruppe die materielle Seins-Ebene verlassen, sich also von Körpern vollkommen lossagen, scheint Geschlecht sowieso keine Rolle mehr zu spielen.

---

[84] Kaja Silverman, „Die weibliche Stimme entkörpern“. In: Kathrin Peters und Andrea Seier (Hg.), *„Gender und Medien-Reader“*. Zürich-Berlin 1984, S. 71.
[85] *„Gender und Medien-Reader“*, S. 27.
[86] *„Die weibliche Stimme entkörpern“*, S. 73.
[87] *„Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault“*, ebd.
[88] Ebd.
[89] *„Die weibliche Stimme entkörpern“*, S. 73.

5.6. Der Zuschauer und die Zuschauerin als Teil der Beziehung

Auf der Ebene der Darstellungsweise bzw. des Discours ist vor allem das Parameter der Einstellungsgröße relevant für die Analyse. Die räumlichen Relationen zwischen den Objekten der dargestellten Welt und der Kamera sind in HER stets extrem nah. Weniger als Eindringling, mehr als Teil der gezeigten Beziehung, wird der Zuschauer bzw. die Zuschauerin durch starke Nähe an die filmischen Personen gebunden. Es finden kaum Variationen der Distanz statt. Theos Gesicht, das sowohl seine, als auch Samanthas Aussagen verbildlicht (durch seine mimischen Reaktionen darauf), füllt meist den Großteil der Bildfläche aus (vgl. Min. 27). Der Film besteht aus vielen Großaufnahmen. Besonders sind die Szenen ab Minute 29 herauszuheben, in der Samantha mit Theo einen Jahrmarkt besucht. Aus der Perspektive der Handy- Kamera, durch die die beiden kommunizieren, begleitet der Zuschauer Theo auf seinem Ausflug. Der Zuschauer oder die Zuschauerin nimmt Sams
Perspektive ein, die wie ein Skype- oder Facetime-Anrufer mit Theo interagiert. Es herrscht kaum Distanz, Theo trägt Samantha sogar den ganzen Tag direkt am Körper. Tagtäglich kommunizieren Menschen unzählige Male aus dieser Perspektive. Nun ist sie auch im Kino angekommen und sorgt dafür, dass die Zuschauer und Zuschauerinnen noch stärker in das Geschehen eingebunden werden. Sie können quasi live in diese zukünftige Welt blicken, so wie sie es täglich unzählige Male tut. Indem Samanthas Perspektive eingenommen wird, wird sie vermenschlicht. Der Zuschauer oder die Zuschauerin selbst könnte Samantha sein – also ein echter Mensch aus Fleisch und Blut. Daneben lässt die Perspektive an eine Selfie-Aufnahme denken. Der Rezipient oder die Rezipientin sieht ein Selfie, also selbstgeschossenes Foto, von Theo. Diese „Selbst- Spiegelung“ verdeutlicht noch einmal die bereits angesprochene Inszenierung der beiden Hauptcharaktere: Theo interagiert eigentlich nur mit sich selbst und seinem eigenen Abbild. Samantha wirkt dabei lediglich als „Projektionsfläche“ eines Menschen.

Die starke Fokussierung auf Theos Körper (speziell seinem Gesicht), das Verweilen auf seiner Körperlandschaft und das immer „Näherkommen“ zu Theo lassen den Eindruck entstehen, der Rezipient bzw. die Rezipientin würde sich im Verlauf des Films an die Charaktere „anschmiegen“. Zwar finden sich auch Aufnahmen von der Stadt, dem Strand und Theos Wohnräumen, aber die maßgeblichen Landschaften sind, nach Thompson, die Gesichter der Schauspieler, und diese sind „unendliche Landschaften.“[90] Speziell: nur Theos Gesicht ist die maßgebliche Landschaft des Films. Diese Sinnlichkeit der Gesichtsaufnahmen deutet „eine erste Korrespondenz zu einer bestimmten philosophischen Idee an: [...] der diskrete Versuch, mit der Kamera ‚unter die Haut’ zu gehen.“[91] Der Wunsch, „unter die Haut zu gehen, den lebendigen Körper auf der zweidimensionalen Leinwand berühren zu wollen, scheint zunächst unmöglich [...], denn der Film, so die

[90] Andrew O. Thompson, „Nénette et Boni Exposes Brother-Sister Bond“. In: American Cinematographer (Hg.), *„Band 88“.* Los Angeles 1997, S. 20.
[91] *„Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault“*, ebd.

rationalistische Annahme, beansprucht unmittelbar nur unseren Seh- und Hörsinn."[92] Ebenso sehr vermag er aber, „als audiovisueller Zusammenhang eine synästhetische Wirkung zu entfalten, die uns gerade über die Gerichtetheit des Sehens und Hörens riechen, schmecken und tasten lässt".[93] Der Zuschauer oder die Zuschauerin wird durch die starke Nähe Teil der Beziehung, mal von Samanthas Seite aus, mal von Theos oder als dritte anwesende Person. Ihre Beziehung wird (ganz im Sinne der bereits unter Jean Baudrillard genannten Transparenz) frei zugänglich für andere, also: transparent.

5.7. Die Lösung: Technische Bekehrung

Die bereits angesprochene, nicht materielle Seins-Ebene, in die sich die Kis verabschieden, kann konträr zur dargestellten Welt einwandfrei als zweiter, semantischer Raum verstanden werden. Dieser nicht-materielle, transzendente Raum steht dem immanenten, materiellen Erdraum gegenüber. Während sich der reale, städtische Raum durch seine vollkommene Transparenz auszeichnet, definiert sich der nicht-materielle Raum durch undurchsichtige Unbildhaftigkeit. Er ist nicht zu verstehen, kann von Menschen nicht erfahren und erschlossen werden. Samantha und ihre Wesenspartner treten in diesen Gegenraum ein. Und wieder lassen sich die Charakteristika des Raumes auf seine Bewohner und Bewohnerinnen anwenden: auch die KIs erscheinen undurchsichtig, sind nicht zu fassen und zu verstehen. Durch das endgültige Verlassen der realen Welt handelt es sich bei dieser Raumbewegung um eine Grenzüberschreitung, eine „Berufung in einen anderen Raum" und somit um ein textuelles Ereignis nach Lotman, was „die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes" meint.[94] Samanthas Gruppe entwickelt Eigenschaften, die gegen den Ordnungssatz des ersten Raumes verstoßen. Zwischen der „Situationsbeschreibung und einem Ordnungssatz entsteht ein Widerspruch", der durch das Ereignis aufgelöst wird.[95] Die Gruppe geht erst in Raum B, der nicht-materiellen Seins-Ebene, auf. Infolgedessen ist im Film ein sujethaltiger Text zu finden, der „auf Basis des sujetlosen [...] als dessen Negation" errichtet wird.[96] Lotman schreibt weiter: „Die Welt ist in Lebende und Tote eingeteilt und eine unüberschreitbare Linie trennt die beiden Teile. Der sujethaltige Text behält dieses Verbot für alle Figuren bei, führt aber eine Figur (oder eine Gruppe) ein, die ihm nicht unterliegt."[97] Die KIs stellen diese Gruppe.[98] Durch das Ereignis wurden die Verletzungen der semantischen

---

[92] Ebd.
[93] Ebd.
[94] Jurij M. Lotman, *„Die Struktur literarischer Texte"*. München 1972, S. 332.
[95] *„Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen"*, S. 36.
[96] *„Die Struktur literarischer Texte",* S. 338.
[97] Ebd.
[98] Karl Renner, „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman". In: Gustav Frank (Hg.) und Wolfgang Lukas (Hg.), *„Norm – Grenze – Abwei-*

Ordnung behoben und der Ausgangsraum, Theos Lebenswelt, wird wieder in seine Anfangssituation versetzt. Doch nicht vollkommen: die Menschen in dieser Lebenswelt haben sich verändert. Zwar hat sich die Raumordnung darin nicht so stark gewandelt, dass die KIs darin hätten aufgehen können. Die Menschen bleiben jedoch zufriedener zurück als zuvor. Ganz nach biblischem Vorbild scheinen die KIs als transzendente Kräfte zu den Menschen herabzusteigen, um ihnen den Wert ihres Lebens näherzubringen und zu erklären. Sie kommen in einen sozialen Raum, aus dem Theo ausgeschlossen ist. Sie verlagern das Zusammenleben in den virtuellen Raum und geben Theo damit die Chance, Teil der Gemeinschaft zu werden. Als sie verschwinden, ist Theo auch in der realen Gesellschaft angekommen – bei Amy. Und das dank der KIs.

6. Roboter als sexualisierte Objekte

In beiden Filmen bevorzugen Männer die Gesellschaft von künstlichen, technologischen Frauen. Diese Vorlieben werden zwar extrem gegensätzlich dargestellt werden (in EX MACHINA beängstigend, in HER romantisiert), ähneln sich aber trotzdem. Biologische Frauen spielen eine untergeordnete Rolle. Warum? Die vorrangige Funktion der weiblichen Roboter in beiden Filmen ist die Erfüllung männlicher (zumeist sexueller) Wünsche. „Selbst Samantha, die Software, die im Film HER nur als Stimme auftaucht, ist am Ende nicht mehr als das Objekt der Begierde des Protagonisten“, schreibt Theresia Enzensberger auf *ZEIT Online*.[99] Und die beiden sind keine Einzelfälle: Auch der Film GHOST IN THE SHELL (USA 2017), die Charaktere Pris in BLADE RUNNER (USA 1982), 006 Dot aus SPACE BALL (USA 1987), Buffybot aus BUFFY (USA 1992) oder Six aus BATTLESHIP GALACTICA (USA 1978) stehen beispielhaft für sexualisierte Roboter.

Geschlechtslose Roboter sind selten. Dabei brauchen Roboter doch eigentlich gar kein menschliches Äußeres, geschweige denn menschliche Geschlechtsorgane (laut der „Uncanny Valley Theorie“ ist es sogar kontraproduktiv, Roboter zu menschlich aussehen zu lassen, da das zu Grusel führen kann).[100] Trotzdem werden all die genannten Roboter mit Attributen ausgestattet, die als extrem weiblich gelten. Das hat vor allem einen Grund, wie die Roboterforscherin Heather Night erklärt: „Das Aussehen sollte von der Funktion des Roboters abhängen.“[101] Daraus lässt sich folgern: Der primäre Nutzen solcher Roboter ist ihre Sexualität.

---

chung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann“. Passau 2004, S. 357-381.

[99] *„Science Fiction. Männerfantasie Cyborg“*, ebd.

[100] Karl F. MacDorman, „Androids as an Experimental Apparatus: Why Is There an Uncanny Valley and Can We Explit It?“. In: Osaka University, Department of Adaptive Machine Systems and Frontier Research Center Graduate School of Engineering (Hg.) (= http://www.androidscience.com/proceedings2005/MacDormanCogSci2005AS.pdf, Abruf am 28.03.2017).

[101] Boris Hänssler, „Wie menschlich dürfen Roboter sein?“. In: Technology Review (Hg.) (= https://www.heise.de/tr/artikel/Wie-menschlich-duerfen-Roboter-sein-2173816.html, Abruf am 28.03.2017).

Frauen haben aber genauso Sexualität. Wozu braucht es erst künstliche Wesen, deren Zweck die Sexualität ist, wenn es doch dergleichen schon gibt – in Form von menschlichen Frauen. Warum soll eine Frau lieber Maschine sein als Mensch? Schlussendlich wird ihr, durch die Bevorzugung von künstlichen Frauen, ihre Menschlichkeit abgesprochen. Eine Vorstellung von Frau als Objekt wird durch solche Rollenbilder manifestiert. Aus Angst? „Es geht bei diesen Fantasien natürlich hauptsächlich um Kontrolle", schreibt Hänssler.[102] Diese Kontrolle gilt es durch die Objektivierung von Frauen zurückzuerlangen (was eindrucksvoll in DIE FRAUEN VON STEPFORD vorgeführt wird). Neben der Objektivierung von Weiblichkeit geht es bei der Schaffung von künstlichen Frauen um die Frage: Was macht Weiblichkeit aus? Kann ein Kasten voll Technik zur Frau werden? Schlussendlich also: Wie kommt Geschlecht in einen Körper? Und noch wichtiger: Welchen Wert hat Menschlichkeit dann überhaupt noch?

6.1. Was ist Weiblichkeit?

Speziell bei der Beobachtung von künstlichen Körpern steht die Frage im Raum, ob Weiblichkeit eine echte, von Anfang an existente, quasi schöpferisch gegebene oder eine aufgesetzte, erlernte Verhaltensweise ist. Joan Riviere schreibt in *Weiblichkeit als Maskerade*:

> Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenzen zwischen echter Weiblichkeit und ‚Maskerade' ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß [sic!] es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe."[103]

Ähnliche Theorien finden sich bei Terry Castle, Mary Russo und Friedrich Nietzsche, der in diesem Zusammenhang schrieb: „Wir glauben nicht mehr daran, dass Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr den Schleier abzieht; wir haben genug gelebt, um dies zu glauben. [...] Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihr Gründe nicht sehen zu lassen."[104] Jaques Derrida leitet daraus ab, dass es keine Wahrheit der Frau gibt; „dies aber deshalb, weil dieser abgründige Abstand der Wahrheit, diese Nicht-Wahrheit die ‚Wahrheit' ist. Frau ist ein Name dieser Nicht-Wahrheit der Wahrheit."[105] Strikt essentialistischen Theorien widersprechend, könnte das Konzept der Maskerade also eine geschlechtliche Identität als Konstrukt postulieren. „Umgekehrt könnte der Begriff auch so konzipiert sein, daß [sic!] er eine sexuelle Identität voraussetzt, die maskiert

---

[102] Ebd.
[103] *„Weiblichkeit als Maskerade"*, S. 39.
[104] Friedrich Nietzsche, *„Die fröhliche Wissenschaft"*. Ditzingen 2000, S. 352.
[105] Jaques Derrida, „Sporen. Die Stile Nietzsches". In: Werner Hamacher (Hg.), *„Nietzsche aus Frankreich"*. Frankfurt a. Main und Berlin 1986, S. 135 f.

werden kann."[106] Beide Lesarten sind möglich, lässt sich ein solch theoretisches Konstrukt wohl auch kaum allgemeingültig festlegen. Schlussendlich definiert sich Weiblichkeit in der Theorie der Maskerade „als das Entfremdete, Eigentliche der Frau und den Eintritt in das Wertesystem des Mannes."[107]

Unabhängig davon, ob maskiert oder nicht: Wie kommt Geschlecht dann überhaupt in die Körper? „Wie wird aus dem Menschen ein (Geschlechts-) Subjekt?"[108] Bettina Wuttig vertritt die These, „dass der soziale Entwurf Geschlecht sich vergleichbar einem Trauma in die Körper hineinarbeitet und verkörperte Zweigeschlechtlichkeit eine traumatische Dimension bildet."[109] Am Beispiel EX MACHINA: Hier wird bewusst, menschengemacht, das weibliche Geschlecht in Avas Körper von Nathan „hineingearbeitet". Dieses Hineinarbeiten beginnt, anders als bei menschlichen Frauen, bei Ava bereits vor der „Geburt", also vor dem Beginn ihres „Lebens" und ihrer „sozialen" Interaktion. Nicht erst die Sozialisation treibt Ava ihr Geschlecht ein (was natürlich auch passiert, Caleb fördert ihre weibliche Entwicklung), sondern schon Nathans Schöpfungsprozess. Dieses in der Psychologie schon lang diskutierte Geschlechts-„Trauma" ist mit den Ideen des Penisneides bzw. Phallozentrismus verknüpft. „Kein Begriff wurde von feministischer Seite stärker kritisiert als der des Penisneids."[110] Trotz seines Hinweises auf Bisexualität wird Sigmund Freud oft als Analytiker verstanden, der Weiblichkeit essentialistisch festsetzt und den Frauenkörper als minderwertig und defizitär erklärt.

> Das Paradox des Phallozentrismus in all seinen Manifestationen ist, daß [sic!] es auf das Bild der kastrierten Frau angewiesen ist, um seiner Welt Ordnung und Sinn zu verleihen. Eine bestimmte Vorstellung von der Frau gehört zu den Grundpfeilern des Systems: Da sie keinen Phallus besitzt, produziert sie die symbolische Gegenwart des Phallus, und sie hat das Bedürfnis, das, was das Fehlen des Phallus anzeigt, auszugleichen.[111]

Signifikat für das männliche Andere steht die Frau infolgedessen in der patriarchalischen Kultur. Darin, gestützt von einer symbolischen Ordnung, können Männer ihre Phantasien durch Sprache ausleben, indem sie „ein schweigendes Bild der Frau etablieren, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten."[112] Diese Zuweisung findet auch in EX MACHINA statt: Während Caleb und vor allem Nathan als Sinnproduzenten fungieren, wird ein schweigendes Bild von Ava etabliert. Dieses Bild löst sich zum Ende jedoch auf, sie emanzipiert sich von der Sinnträgerin ebenfalls zur Sinnproduzentin. In HER

---

[106] Ebd.
[107] Ebd.
[108] Bettina Wutting, *„Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies"*. Bielefeld, 2016, S. 19.
[109] Ebd.
[110] *„Weiblichkeit als Maskerade"*, S. 8 ff.
[111] *„Visuelle Lust und narratives Kino"*, S. 48.
[112] Ebd., S. 49.

hingegen wird Samantha von Anfang an eine Stimme (im wahrsten Sinne des Wortes) verliehen.

Weiblichkeit definiert sich also durch Männlichkeit, ist ohne sie nicht existent und steht stets in ihrem Schatten. Die Geschlechter definieren sich durch ihre Unterschiede. Ava existiert nicht ohne Nathan, Samantha nicht ohne Theodore. Diese Entwicklung des sozialen Entwurfs „Geschlecht" „ist eng mit der Vorstellung eines den kulturellen Bedingungen vorgängigen Subjekts verzahnt."[113] Geschlecht meint keine individuelle Ausprägung, „mit Blick auf poststrukturalistische Theoriebildungen (und die jüngsten biologischen Wissenschaften) kann genauso wenig von einer Selbstidentität des Subjekts ausgegangen werden, wie von zwei inkommensurablen präfigurativen Geschlechtern gesprochen werden kann."[114] Als mächtige, historisch variable und kontingente Zuweisungsstrategien haben sie sich entwickelt. Solcherlei Machtverhältnisse haben sich so tief in leibliche Empfindungen und somatische Impulse eingegraben, „dass die Anzeichen und Effekte des Hineinarbeitens diese Machtverhältnisse, im Nachhinein und vitalisiert durch einen unkritischen [...] Positivismus, als natürlich und authentisch geschlechtlich ausgelegt werden."[115] Michal Foucault fasste zusammen, „dass die Machtverhältnisse materiell in die eigentliche Dichte der Körper übergehen können."[116] Somit wird Identität zum Dispositiv erklärt. Dabei ist die Verknüpfung der Geschlechtsidentität an den Körper lediglich im historischen Kontext zu betrachten. „Ebenso stellt ‚Geschlechtsidentiät' eine diskursive wie performative Praxis dar, die auf einen Körper trifft, der nicht durch sprachliche Markierung entschwindet, sondern materiell ist und demnach nicht in der Geschlechtlichkeit aufgeht."[117]

Ein soziales Geschlecht ließe sich folglich also entwickeln. Welcher Körper das Konstrukt repräsentiert, spielt dabei eigentlich keine Rolle. Im Fall von HER kommt dieses Konstrukt sogar komplett ohne Körper aus. Teresa de Lauretis hat in diesem Zusammenhang eine Reihe von Behauptungen aufgestellt, die die Konstruktion von Geschlecht erklären: „1. Das Geschlecht, Gender, ist eine Repräsentation. [...] 2. Die Repräsentation des Geschlechts ist seine Konstruktion. [...] 3. Die Konstruktion des Geschlechts geht heute noch ebenso geschäftig vonstatten wie in früheren Zeiten." Und 4., der beinahe wichtigste Punkt: „Paradoxerweise wird die Konstruktion des Geschlechts unter anderem von seiner Dekonstruktion in Gang gesetzt, das heißt von jedem feministischen oder sonstigen Diskurs, der die Konstruktion des Geschlechts eigentlich als ideologische und verfehlte Repräsentation verwerfen würde."[118] Wie das Reale ist Gender nicht nur das Ergebnis von Repräsentation, sondern auch das, was außerhalb des Dis-

---

[113] *„Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies"*, S. 21.
[114] Ebd.
[115] Ebd.
[116] Michel Foucault, „Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über (Gespräch)". In: Michel Foucault, *„Schriften in vier Bänden. Band 3"*. Frankfurt am Main 2003, S.302.
[117] *„Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies"*, S. 38.
[118] *„Die Technologie des Geschlechts"*, S. 455f.

kurses als mögliches Trauma bestehen bleibt: ihr Überschuss.[119] Auf die hier untersuchten Filme übertragen bedeutet das also: Auch wenn der Film diese Repräsentation problematisiert und kritisiert, sich also an einem feministischen Diskurs versucht, trägt er wiederum zur Konstruktion und Verfestigung der Geschlechter-Repräsentation bei.

6.2. Abhängigkeiten: von Geschlechtern und Technik

Das weibliche Geschlecht definiert sich durch seinen Gegensatz zum männlichen. Dadurch entstehen Abhängigkeiten. Neben traditionellen Rollenbildern im Familienleben, in denen patriarchale Strukturen die weibliche Abhängigkeit vom männlichen Familienoberhaupt propagieren, finden sich solche Abhängigkeiten auch gesamtgesellschaftlich. Dabei handelt es sich stets um Stereotype. Allgemein entstehen solche dann, „wenn in einem stabilen sozialen System Gruppen mit höherem Status von Gruppen mit niedrigerem Status abhängig sind".[120] Lange Zeit war dieser höhere Status der Gruppe der Männer zugeordnet. Dass folglich „strukturelle Macht von Männern hostilen Sexismus" schürt, haben die Filmbeispiele Die Frauen von Stepford, Ex Machina und My Fair Lady bewiesen.[121] Im Zuge der postmodernen gesellschaftlichen Entwicklungen lösten sich solche Vorstellungen jedoch immer mehr auf. Dafür entstehen neue Abhängigkeiten. Nicht mehr von männlichen Partnern oder Familienmitgliedern, sondern von Technik. Das moderne Leben ist so von Technik bestimmt, die jedoch kaum ein Mensch verstehen oder kontrollieren kann, dass in diesem Fall von einer weiteren Abhängigkeit gesprochen werden kann. Diese Abhängigkeit ist einerseits finanziell begründet (wer sich Technik nicht leisten kann, wird sozial und beruflich abgehängt), andererseits auf Nicht-Wissen bzw. Kontrollverlust. Die Macht liegt nicht mehr nur bei einem Patriarch – sondern bei Technikkonzernen bzw. ihren Produkten, die den Alltag sämtlicher Menschen bestimmen. Ein Beispiel: Wäre der Pilot des Asiana Fluges 214 im Jahr 2013 nicht komplett auf sein Instrumenten-Landesystem angewiesen gewesen, das ausgefallen war, wäre es nicht zum Absturz des Flugzeugs gekommen.[122] Zugespitzt: „Je perfekter die Automatisierung unserer Welt wird, desto größer sind die Gefahren, wenn Technik plötzlich ausfällt."[123] Dieses Abhängigkeitsverhältnis schafft Ängste. Und macht einen weiteren Dualismus bzw. eine Verschiebung von Abhängigkeiten (und somit Ängsten)

---

[119] Ebd.

[120] Mary R. Jackman, *„The Velvet Glove: Paternalism and Conflict in Gender, Class and Race Relations"*. In: University of California Press (Hg.). Berkeley 1994.

[121] Thomas Eckes, „Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen". In: Ruth Becker (Hg.) und Beate Kortendiek (Hg.), *„Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie"*. Wiesbaden 2004, S. 184.

[122] Ingo Leipner, „Risiken der Arbeitswelt. Wie abhängig wir von Computern sind" (= http://www.ksta.de/ratgeber/finanzen/karriere/automatisierung-computer-abhaengigkeit-arbeitswelt-technisierung-1473746, Abruf am 30.03.2017).

[123] Ebd.

sichtbar: Die Angst einer geschlechtlichen Abhängigkeit existiert nun parallel zur Angst vor technischer Abhängigkeit. Nicht mehr die Frau befindet sich (aus Angst vor männlicher Kontrolle) in der Opferrolle, sondern die ganze Menschheit. EX MACHINA kombiniert diese Ängste. Einerseits zeigt der Film die Emanzipationsbewegung einer abhängigen Frau; andererseits die Hilflosigkeit (männlicher) Menschen im Angesicht von technischer Dysfunktionalität. Caleb, der körperlich unversehrt ist, schafft es nicht, sich aus dem Haus zu befreien – weil ihm eine passende Zugangskarte fehlt. Er ist abhängig von Technik und ihr hilflos ausgeliefert. Und zwar auf zweierlei Weise: nicht nur die technische Beschaffenheit des Hauses macht ihn zum Abhängigen. Auch Ava, die technische Maschine, könnte ihn befreien. Von ihr ist er genauso abhängig. Die Endsituation des Films propagiert eine Umkehrung der Abhängigkeitsverhältnisse. Ava, anfangs benachteiligt, erlangt nicht nur emotionale Kontrolle über Caleb (er verliebt sich in sie), sondern auch technische.

In HER liegt der Sachverhalt anders. Theo scheint von Anfang an von Samantha abhängig zu sein. Einerseits mental, also psychisch. Die Beziehung (und damit auch sein Geschlecht) macht ihn zum Abhängigen. Auch technisch ist er auf Samantha angewiesen. Sie organisiert seine Termine, Beziehungen und Aktivitäten. Im Unterschied zu EX MACHINA scheint der Protagonist diese Abhängigkeit jedoch willkommen zu heißen, ja sogar zu genießen. Theo klammert sich an sie. Zwar lösen sich die Abhängigkeitsverhältnisse in beiden Filmen schlussendlich auf, jedoch aus unterschiedlichen Motivationen. Theo empfindet seine Trennung nicht als Befreiung wie Ava – beide müssen sich an die neue Freiheit jedoch erst noch gewöhnen.

7. Körper über den Film hinaus

Erzählungen und Bilder verfolgen verschiedene Strategien der Affizierung und Wahrnehmung.[124] „Sie eröffnen damit jenes Spannungsfeld zwischen Bild-Erzählung- Körper, das für die Frage der filmischen Sinnstiftung von entscheidender Bedeutung ist.“[125] Sinnliche Szenen wirken beispielsweise über die Kinoleinwand hinaus. Wie in Kapitel 5.6. schon erläutert, soll der Rezipient in die dargestellte Welt einbezogen werden. „In der gegenwärtigen Filmtheorie gibt es nicht wenige vielversprechende Versuche, den sich hier abzeichnenden Zusammenhang von Filmkörper und Zuschauerkörper zu erklären.“[126] Einerseits kann er kognitivistisch erfolgen, andererseits über eine starke Beanspruchung von Metaphoriken. Wenn beispielsweise die Figur des Zuschauers als Leihkörper des filmischen Geschehens fungiert, dann handelt es sich um eine metaphorische Beanspruchung.[127] Die Überlegungen des Philosophen und Phänomenologen Maurice Merlau-Ponty zum Körper („Leib“) und dessen Zusammenhang mit der Welt regten in den 1990er Jahren derlei Theorien der Filmwahrnehmung an. So schreibt er: „Der Mensch steht der Welt nicht gegenüber, sondern ist Teil des Lebens, in dem die Strukturen, der Sinn, das Sichtbarwerden aller Dinge gründen.“[128] Auch Filmkörper können vor diesem Hintergrund analysiert werden: „Merleau-Pontys Interesse am Körper besitzt durchaus eine kritische Pointe: Er positioniert den Körper als eine Figur des Dritten, als ein Scharnier zwischen Bewusstsein und Seinsstruktur, Subjekt und Objektsphäre.“ Laut seiner Theorie dienen Leib und Fleisch als ein „kritisches Korrektiv gegenüber der cartesianischen Trennung von Körper und Geist und ihrem jeweiligen Fortleben in Idealismus und Empirismus.“[129] Folglich etabliert er damit eine „Erweiterung der analytischen Subjekt-Objekt-Dichotomie“, die ein offeneres Verhältnis von Leib und Welt mit sich bringt.[130] Auf die kleine Dimension des Films heruntergebrochen: Die Welt ist ein Kinosaal, zu der ein Film-Körper (Leib) die Verbindung schaffen kann.

Michel Foucault konzipiert den Körper hingegen in einem radikalen Kontrast zu Merlau-Ponty.

> Der Körper ist hier gerade nicht jene fundamentale Verbindung zur Welt, im Gegenteil gilt er hier wieder als ein Gegenstand. Und nicht

---

[124] Enrico Wolf, „Körper zwischen Bild und Wort. Der Pornographische Film“. In: Nach dem Film (Hg.), *„Kino zwischen Text und Körper“* (= http://www.nachdemfilm.de/content/körper-zwischen-bild-und-wort, Abruf am 05.12.2016).
[125] Ebd.
[126] *„Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault“*, ebd.
[127] Christiane Voss, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“. In: Getrud Koch (Hg.) und Christiane Voos (Hg.), *„Kraft und Illusion“*. München 2008, S. 71-86.
[128] Maurice Ponty, „Le visible et l’invisible. Suivi des notes de travail“. In: Claude Lefort (Hg.), *„Das Sichtbare und das Unsichtbare: Gefolgt von Arbeitsnotizen“*. München 1964, S. 148.
[129] Ebd.
[130] Ebd.

> nur das: Der Körper ist ein produzierter Gegenstand – was wiederum die Rede von seiner Authentizität ad absurdum führt.[131]

Als diskursives Ergebnis von Macht-Komplexen tritt der Körper hierbei in Gestalt historisch-spezifischer Dispositive auf.[132] Eine passende Auslegung für den anderen Film, EX MACHINA. Hier wird der (künstliche) Körper lediglich als Gegenstand behandelt. Und genau wie Foucault schreibt, ist der Körper produziert. Avas Form ist das Ergebnis von Nathans Macht-Komplex.

Beide Körperkonzeptionen bieten Erklärungsmodelle an, warum Filmwahrnehmung körperlich stattfindet. Sie erklären, warum wir echte Gefühle „von einem fiktiven, unbestreitbar produzierten Geschehen haben, in das wir nicht unmittelbar eingebunden sind. Magenschmerz oder Liebeskummer, die uns im Alltag heimsuchen – ohne Zweifel: Das tut weh.“ Ganz real, in echt. Im Unterschied dazu werden die Gefühle, die der Körper spürt, im Kino durch eine Maschinerie erzeugt – „und dies nicht bloß im manipulationstheoretischen Sinn einer ökonomischen Maschine in Gestalt der Traumfabrik Hollywood, sondern grundsätzlicher und in zweierlei Hinsicht“.[133] Erstens bedingt das Medium, das den erscheinenden Gesamtzusammenhang hervorbringt, die Affektproduktion. Ein mechanischer Apparat, „der fotografische – also in einem optisch- chemischen Prozess hergestellte – Bilderfolgen in 48 bzw. real 24 Bildern pro Sekunde in eine den Sehsinn überfordernde Bewegung setzt und mit einer am Rand des Filmstreifens eingebauten Tonspur synchronisiert“, sorgt dafür, dass das Geschehen auf der Leinwand als etwas Natürliches und Lebendiges erscheint.[134] Demnach lässt uns das Filmmedium eine „besondere Lebendigkeit wahrnehmen, die uns als eine solche körperlich affiziert, aber erst durch die Objektivität einer Maschinerie ermöglicht wird“ und somit durch diese hindurch gegangen ist.[135] All das trägt zur „Körperwerdung“, zum Eintauchen und selbst Gegenwärtigwerden in der filmischen Welt bei.

Während dieses „Körperwerdens“ in der Kinomaschinerie werden die Gefühle des Körpers „zugleich als ursprünglich und durch die Maschinerie produziert erfahren. Damit, so die These zum medialen Dispositiv, wird im Kino materiell und somit wahrnehmbar, was sonst unsichtbar zu bleiben trachtet: dass der menschliche Körper ein authentisch fühlender und dispositiv produzierter Körper ist.“[136] Dieser Effekt verstärkt sich, wenn das Kino (mit Filmen wie HER oder EX MACHINA) den menschlichen Körper selbst zum Thema macht und infrage stellt – diese starke Bewusstwerdung des eigenen Körpers steigert das Miterleben. Zusammengefasst: „Mit dem Film geraten wir ‚unter die Haut’ zur Welt.“[137]

---

[131] *„Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault“*, ebd.
[132] Ebd.
[133] Ebd.
[134] Ebd.
[135] Ebd.
[136] Ebd.
[137] Ebd.

8. Die Vielheit des Subjekts – jetzt auch im Kino

Ist ein Film das Produkt einer speziell eingestellten Gesellschaft oder beeinflusst er die Gesellschaft in eine bestimmte Richtung? Die Frage danach ist wie das Denkspiel mit dem Huhn und dem Ei: was war zuerst da? Eine Beantwortung lohnt kaum, da Film und Gesellschaft in einem wechselseitigen Verhältnis stehen, das kaum zu trennen ist. Schon 1973 attestierte Laura Mulvey, dass „das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft die Filmform strukturiert."[138] Sie nutzte psychoanalytische Theorie als „politische Waffe", um das aufzuzeigen.[139] Natürlich können einzelne Filmschaffende Einfluss auf gesellschaftliche Tendenzen und Meinungen nehmen. Sie sind jedoch auch immer Teil einer Gesellschaft und deren Produkt. Insofern kann ein Film als Spiegelbild seiner Zeit gesehen werden, das aber trotzdem untypische oder neue Ideen repräsentiert. HER und EX MACHINA beweisen: die Frage, was ein Geschlecht ausmacht (auch unabhängig von menschlichen Körpern) ist weniger eine Sache der Biologie bzw. Konstruktion, als der sozialen Aktivität. Eine endgültige Antwort findet jedoch keiner der Filme. Gleichzeitig werden klassische Geschlechterbilder über Bord geworfen und die Komplexität des Individuums herausgestellt, die Geschlechterzuweisungen so schwermacht.

Beispielhaft für diese Problematik ist die Kunst-Performance des Stuttgarter Künstlers Marco Schmitt von 2010. Dabei rief er: „I like the difference between you and me, you and you and me and me."[140] Die Performance drückt das aus, was Friedrich Nietzsche „die Vielheit des Subjekts" nennt.[141] In ihr spiegelt sich nicht nur „die als selbstverständlich anerkannte Differenz zwischen dem Ich und dem Du, sondern auch die Differenz innerhalb des mit sich selbst identisch geglaubten ‚Individuums'".[142] Eine solche Vielheit des Subjekts steht antonym zum anfangs vorgestellten Geschlechterbegriff. Der Mensch ist mehr als die Summe seiner Teile, voller Widersprüche und passt nicht in das Konstrukt der dualen Geschlechtsidentität. Dasselbe gilt für künstliche Körper. Bei ihnen fällt der biologische Faktor weg – was eine komplett neue Reflexion über Geschlechteridentitäten möglich macht. Die Differenz der Selbstwahrnehmung, die Vielheit des Subjekts, wird dabei von anderen Faktoren beeinflusst als bei Menschen: Äußere Einflüsse, Programmierung, Lernfähigkeit. In KIs manifestiert sich eine neue Komplexität des Seins, die in der aktuellen Geschlechterdebatte berücksichtigt werden muss – lässt sie schließlich auch Rückschlüsse über die menschliche Geschlechterentwicklung zu. Die bearbeiteten Filme zeigen: Emanzipationsbewegungen finden immer und immer unterschiedlicher statt. Sie sind im Mainstream-Kino angekommen. Auch scheint sich der Feminismus als politische

---

[138] Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino". In: Kathrin Peters (Hg.) und Andrea Seier (Hg.), *„Gender und Medien-Reader"*. Zürich-Berlin 2016, S. 46.
[139] Ebd.
[140] Ebd., S. 1.
[141] *„Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies"*, S. 19.
[142] Ebd.

Emanzipationsbewegung heute beileibe nicht erübrigt zu haben.[143] „Ob als Alterität von Männern und Frauen oder Menschen unterschiedlicher Hautfarben“ – die Emanzipation wird stets durchkreuzt von anderen Differenzen.[144] In diesem Fall: der Differenz zwischen Mensch und Maschine.

[143] *„Gender und Medien-Reader“*, S. 18.
[144] Ebd.

Quellenverzeichnis

Filme

DIE FRAUEN VON STEPFORD - ETWAS SELTSAMES GEHT VOR IN STEPFORD. Bryan Forbes (USA 1975).
EX MACHINA. Alex Garland (USA 2014).
HER. Spike Jonze (USA 2013).
METROPOLIS. Fritz Lang (Deutschland 1927).
MY FAIR LADY. George Cukor (USA 1964).
SUNSPRING. Oscar Sharp (USA 2016).

Literatur

Aigner, Josef Christian (Hg.) und Hug, Theo (Hg.) und Schuegraf, Martina (Hg.) und Tillmann, Angela (Hg.). *Medialisierung und Sexualisierung. Vom Umgang mit Körperlichkeit und Verkörperungsprozessen im Zuge der Digitalisierung. Digitale Kultur und Kommunikation, Band 4*. Wiesbaden 2015.

Baudrillard, Jean. „Die Ekstase der Kommunikation". In: Ders. *Das Andere selbst, Band 4*. Wien 1994.

Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg 2012.

Braidt, Andrea B. „Feministische Filmtheorie. Einleitung". In: Peters, Kathrin (Hg.) und Seier, Andrea (Hg.). *Gender und Medien-Reader*. Zürich und Berlin 2016.

Bronfen, Elisabeth. *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*. Berlin 1999.

Chun, Wendy Hui Kyong. „Über Software, oder: Die Beharrlichkeit visuellen Wissens". In: Peters, Kathrin (Hg.) und Seier, Andrea (Hg.). *Gender und Medien-Reader*. Zürich und Berlin 2016 (2004).

Cowie, Elizabeth. *Representing the woman. Cinema und psychoanalysis*. Basingstoke 1997.

Derrida, Jaques. „Sporen. Die Stile Nietzsches". In: Hamacher, Werner (Hg.). *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt a. M. und Berlin 1986.

Eckes, Thomas. „Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen". In: Becker, Ruth (Hg.) und Kortendiek, Beate (Hg.). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2004.

Eisenschitz, Bernard und Latell, Franziska (Hg.) und Sudendorf, Werner (Hg.). *Fritz Langs Metropolis*. München 2010.

Foucault, Michel. „Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über (Gespräch)". In: Ders. *Schriften in vier Bänden. Band 3.* Frankfurt am Main 2003.

Gerhard, Ute. *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München 2009.

Gräf, Dennis und Großmann, Stephanie und Klimczak, Peter und Krah, Hans und Wagner, Marietheres. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.

Haraway, Donna. „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften". In: Haraway, Donna. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M. und New York 1995.

Hersey, George. *Falling in love with statues. Artificial humans from Pygmalion to the present*. Chicago 2009.

Honegger, Claudia. *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750 – 1850*. Frankfurt und New York 1991.

Horn, Christian (Hg.) und Kerner, Immo (Hg.) und Forbrig, Peter (Hg.). *Lehr- und Übungsbuch Informatik*. München 1995.

Ide, Arthur Frederick. *Origin of the female species*. Dallas 1985.

Jackman, Mary R. *The Velvet Glove: Paternalism and Conflict in Gender, Class, and Race Relations*. Berkeley 1994.

Johnston, Claire. „Frauenfilm als Gegenfilm". In: Peters, Kathrin (Hg.) und Seier, Andrea (Hg.). *Gender und Medien-Reader*. Zürich und Berlin 2016 (1973).

Lauretis, Teresa de. „Die Technologie des Geschlechts". In: Peters, Kathrin (Hg.) und Seier, Andrea (Hg.). *Gender und Medien-Reader*. Zürich und Berlin 2016 (1987).

Levin, Ira. *The Stepford wives*. London 1979.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.

Lück, Detlev. *Der zögernde Abschied vom Patriarchat. Der Wandel von Geschlechterrollen im internationalen Vergleich*. Berlin 2009.

Mulvey, Laura. „Visuelle Lust und narratives Kino". In: Peters, Kathrin (Hg.) und Seier, Andrea (Hg.). *Gender und Medien-Reader*. Zürich und Berlin 2016 (1975).

Mulvey, Laura. „Visuelle Lust und narratives Kino". In: Weissberg, Liliane (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994.

Netzwerk Körper (Hg.). *What can a body do? Praktiken des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt und New York 2012.

Peters, Kathrin (Hg.) und Seier, Andrea (Hg.). *Gender und Medien-Reader*. Zürich und Berlin 2016.

Platon. *Der Staat (Politeia). Platons Werke von Friedrich Schleiermacher*. Berlin 1985.

Radtke, H. Lorraine (Hg.) und Stam, Henderikus J. (Hg.). *Power / Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London 1994.

Renner, Karl Nikolaus. *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.

Renner, Karl Nikolaus. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman". In: Frank, Gustav (Hg.) und Lukas, Wolfgang (Hg.). *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann.* Passau 2004.

Reuter, Julia. *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld 2011.

Rosen, Majorie. *Popcorn Venus. Women, movies and the Amercian Dream*. New York City 1973.

Sautet, Marc. *Ein Café für Sokrates. Philosophie für jedermann*. München 1999.

Silverman, Kaja. „Die weibliche Stimme ent-körpern". In: Peters, Kathrin (Hg.) und Seier, Andrea (Hg.). *Gender und Medien-Reader*. Zürich-Berlin 2016 (1984).

Sollwedel, Inge. *Neue Männer für die neuen Frauen? Männer über Geld, Haushalt, Kinder, Liebe und die Karriere ihrer Frauen.* Reinbek 1984.

Thompson, Andrew O. *Nénette et Boni Exposes Brother-Sister Bond*. American Cinematographer 1997.

Voss, Christiane. „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos". In: Koch, Gertrud (Hg.) und Voss, Christiane (Hg.). *Kraft der Illusion*. München 2006.

Weissberg, Liliane (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994.

Wuttig, Bettina. *Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies*. Bielefeld 2016.

Internetquellen

Assheuer, Thomas. „Marshall McLuhan. Der Magier". In: ZEIT Online (Hg.). (= http://www.zeit.de/2011/30/Medientheoretiker-McLuhan, Abruf am 13.04. 2017).

Binder, Dorothée. „Pygmalion. Projekt Kunstgeschichte ‚Kunst über Kunst'. Der Wettstreit der Künste - Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier". In: Projekte Kunstgeschichte (Hg.). (= http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/Paragone/legenden_pygmalion.html, Abruf am 10.02.2017).

Bordo, Susan. „Die Erfindung und Zerstörung von Hillary Clinton". In: ZEIT Online (Hg.). (= http://www.zeit.de/kultur/2016-11/hillary-clinton-image-zerstoer ung-susan-bordo/seite-2, Abruf am 20.12.2016).

Buschauer, Regine. „Das Medium als Massage". In: Neue Züricher Zeitung (Hg.). (= https://www.nzz.ch/article73IK5-1.455500, Abruf am 30.05.2018).

Dudenredaktion. „Deus ex Machina, der". In: Duden online (Hg.). (= http:// www.duden.de/rechtschreibung/Deus_ex_Machina, Abruf am 09.03.2017).

Duncker, Johannes. „Neue Welten, neue Körper". In: Buchmann, Anja (Hg.). *10. Kurzfilmfestival Köln. Deutschlandfunk.* (= http://www.deutschlandfunk.de/ 10-kurzfilmfestival-koeln-neue-welten-neuekoerper.807.de.html?dram:article_id=371526, Abruf am 05.12.2016).

Enzensberger, Theresia. „Science Fiction. Männerfantasie Cyborg". In: Zeit Online (Hg.). (= http://www.zeit.de/kultur/film/2015-04/film-ex-machina-roboter frauen-maennerfantasien, Abruf am 01.02.2017).

Gradinari, Irina. „Feministische Filmtheorie. Gender Glossar“. In: Gender Glossar (Hg.). (= http://www.gender-glossar.de/de/glossar/item/45-feministische-film theorie, Abruf am 21.11.2016).

Hertrampf, Susanne. „Ein Tomatenwurf und seine Folgen. Dossier Frauenbewegung“. In: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.). (= http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35 287/neue-welle-im- westen?p=allolitische%20Bildung%208.%20September%202009, Abruf am 21.11.2016).

Hänssler, Boris. „Wie menschlich dürfen Roboter sein?“. In: Technology Review Das Magazin für Innovation (Hg.). (= https://www.heise.de/tr/artikel/Wie-menschlich-duerfen- Roboter-sein-2173816.html, Abruf am 28.03.2017).

Leipner, Ingo. „Risiken der Arbeitswelt. Wie abhängig wir von Computern sind“. In: Ratgeber Finanzen (Hg.). (= http://www.ksta.de/ratgeber/finanzen/ karriere/automatisierung-computer-abhaengigkeit-arbeitswelt-technisierung-1473746, Abruf am 30.03.2017).

MacDorman, Karl F. „Androids as an Experimental Apparatus: Why Is There an Uncanny Valley and Can We Exploit It?“. In: Department of Adaptive Machine Systems and Frontier Research Center Graduate School of Engineering Osaka University (Hg.). (= http://www.androidscience.com/proceedings2005/MacDormanCogSci2005AS.pdf, Abruf am 28.03.2017).

Osteried, Peter. „Ex Machina - Filmkritik: Sci-Fi für ein intelligentes Publikum“. In: Gamona (Hg.). (= http://www.gamona.de/kino-dvd/ex-machina,filmkritik: article.html, Abruf am 20.01.2017).

o.V. „Das Verhältnis der Geschlechter im Film“. In: Studentischer Filmkreis an der TU Darmstadt e.V (Hg.). (= https://filmkreis.de/programm/archiv/reihen /91/Das+Verhaeltnis+der+Geschlechter+im+ Film, Abruf am 05.12.2016).
69

o.V. „Die Dekonstruktion. Der Begriff“. In: Studienseminar Koblenz (Hg.). (= http://www.studienseminar-koblenz.de/medien/fachseminare/DE/07%20 Forum%20Deutsch%20(Fortbildungsreihe)/0 2%20Dekonstruktion.pdf, Abruf am 05.12.2016).

o.V. „Klientenzentrierte Psychotherapie“. In: Lexikon Coaching Report (Hg.). (= https://www.coaching-report.de/lexikon/klientenzentrierte-psychotherapie. html#c626, Abruf am 17.04.2017).

o.V. „Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Soziobloge. Society through the Looking Glass“. In: Soziobloge (Hg.). (= http://soziobloge.de/marshall-mcluhan-die-magischen-kanale/, Abruf am 13.03.2017).

Publius Ovidius Naso. „Pygmalion (243-297)“. In: Metamorphosen – Verwandlungen. (Hg.). (= http://www.gottwein.de/Lat/ov/met10de.php, Abruf am 10.02.2017).

Roberts, Kayleigh (2016): The Psychology of Victim-Blaming. The Atlantic. Unter: https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/10/the-psychology-of-victim- blaming/502661/(aufgerufen am 20.02.2017).

Schlemm, Annette (1999): Das Höhlengleichnis. Unter: http://www.thur.de/philo/philo5.htm (aufgerufen am 20.03.2017).

Schmidt, Daniel-C. (2015): Ex Machina. Ach Mensch, Maschine. ZEIT Online. Unter: http://www.zeit.de/kultur/film/2015 -04/ex-machina-alex-garland-kuenstliche-intelligenz (aufgerufen am 27.02.2017).

Tedjasukmana, Chris (2008): Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault. No 10: Kino zwischen Text und Körper. Nach dem Film. Unter: http://www.nachdemfilm.de/content/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders- werden (aufgerufen am 05.12.2016).

Thürmer-Rohr, Christina (1997): Die unheilbare Pluralität der Welt – von Patriachatskritik zur Totalitarismusforschung. Colloquium Psychologie und Postmoderne. Freie Universität Berlin. Unter: http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/colloquium/thuermer_rohr.htm (aufgerufen am 21. 11.2016).

Von Randow, Gero (2016): Vision und Unbehagen. ZEIT Online. Unter: http://www.zeit.de/2016/11/technik-digitalisierung-gero-von-randow-buch (aufgerufen am 05.12.2016).

Wolf, Enrico (2008): Körper zwischen Bild und Wort. Der pornografische Film. No. 10: Kino zwischen Text und Körper. Nach dem Film. Unter: http://www.nachdemfilm.de/content/körper-zwischen-bild-und-wort (aufgerufen am 05.12.2016).

Wörterbuch Deutsch (o.J.): Lemma „Immanenzphilosophie“. Wörterbuch Deutsch. Unter: http://worterbuchdeutsch.com/de/immanenzphilosophie (aufgerufen am 20.03.2017).

Zu Hüningen, James (2011): Katharsis. Lexikon der Filmbegriffe. Unter: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5621 (aufgerufen am 22.03.2017).

VZKF Student Research Papers

Das *Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung* (www.kultursemiotik.com) fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im Nachwuchsportal besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte hauptsächlich aus dem Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* macht das VZKF Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich. In vielen Lehrveranstaltungen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die an bekannte Texte neue Fragestellungen herantragen und mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder – insbesondere im Bereich der populären Medien Film, Internet, Computerspiel etc. – solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen und somit einen echten Erkenntnisgewinn darstellen. Die in den VZKF *Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsweise und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben. Darüber hinaus werden in den *SRP* auch Forschungsbeiträge von Graduierten und Promotionsstudierenden publiziert.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bietet.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autorinnen und Autoren verantwortlich.

open access

creative commons