

Androiden – er, sie, es?

Eine Analyse der Genderrolle von Maschinenmenschen in vier Werken der Gegenwartsliteratur



Illustration: Microsoft Image Creator

Maria Mannai

Masterarbeit

2023

Pädagogische Hochschule St. Gallen

Androiden – er, sie, es?

Eine Analyse der Genderrolle von Maschinenmenschen in vier Werken der Gegenwartsliteratur

Gendertheoretisch-literaturwissenschaftliche Masterarbeit

2022/2023

Eingereicht am 8. Dezember 2023 an der Pädagogischen Hochschule St. Gallen

Studentin

Maria Mannai

Studiengang Phil I, 2019-2024

Gartenweg 1

9470 Buchs SG

maria.mannai@student.phsg.ch

Hauptbetreuung

Prof. Dr. Larissa Schuler

Fachbereich Deutsch

PHSG

Seminarstrasse 7

9200 Gossau

larissa.schuler@phsg.ch

Co-Betreuung

Prof. Dr. Florian Rietz

Fachbereich Deutsch

PHSG

Seminarstrasse 7

9200 Gossau

florian.rietz@phsg.ch

1 Abstract

Maschinenmenschen – also menschlich gestaltete Roboter – sind durch die neusten technischen Entwicklungen in greifbare Nähe gerückt. Wie diese allerdings in der Gesellschaft und im Alltag eingesetzt werden sollen und welche Normen dabei gelten, ist noch offen. In der fiktionalen Literatur ist das Motiv jedoch bereits ausführlich behandelt und zeigt viele verschiedene Möglichkeiten des Zusammenlebens von Menschen und Künstlichen Menschen auf.

In dieser Masterarbeit werden vier Romane von 2019-2021 gendertheoretisch-literaturwissenschaftlich analysiert. Dabei liegt der Fokus auf den Dimensionen Stimme, Blick, Körper und Agency (Handlungsmacht), um die Darstellung der Genderrollen und gesellschaftlichen Positionen von Maschinenmenschen (menschenähnlich und programmiert) in den literarischen Werken zu untersuchen. Die Analyse kombiniert Elemente der klassischen Erzähltextanalyse und der Gender Studies. Diese Untersuchung trägt zur Erweiterung des Verständnisses der Performativität und Konstruktion von Gender bei, insbesondere im Kontext des Motivs des künstlichen Menschen. Sie beleuchtet, wie Literatur aktuelle Debatten über Gender und Technologie widerspiegelt und antizipiert. Die Arbeit liefert Einblicke in die Wechselwirkungen zwischen Literatur, Gender und Technologie, die von grosser Relevanz für die aktuelle Diskussion über die Rolle von KI und Robotik in unserer Gesellschaft sind.

Dabei hat sich gezeigt, dass Maschinenmenschen sehr stark von der Gesellschaft im literarischen Werk in bestimmte Rollen gedrängt werden. Dabei haben sie zumeist wenig Handlungsspielraum und sollen vor allem die Bedürfnisse der menschlichen Figuren erfüllen. Die Analyse der Rolle von Maschinenmenschen in den literarischen Werken zeigen verschiedene Möglichkeiten des Zusammenlebens von Menschen und Maschinenmenschen auf und bieten damit eine Diskussionsgrundlage für die zukünftige Rolle von Maschinenmenschen in unserer Gesellschaft.

Weiterführend könnte man literarische Werke aus früheren Zeitabschnitten in Bezug auf künstliche Menschen untersuchen oder die Darstellung von Genderrollen von Maschinenmenschen in anderen Medien wie Serien oder Filme durchführen, die sich ebenfalls oft mit dieser Thematik auseinandersetzen.

2 Inhaltsverzeichnis

1	Abstract.....	2
2	Inhaltsverzeichnis.....	3
3	Einführung in das Thema.....	4
4	Einordnung in den aktuellen Forschungsstand	6
4.1	Motiv des künstlichen Menschen	6
4.2	Begriffsdefinitionen.....	7
4.3	Gendertheoretische Textanalyse.....	8
4.4	Genderorientierte Lektüre des Motivs	9
5	Fragestellung und Auswahl Primärliteratur	10
6	Methodisches Vorgehen	11
6.1	Erzähltextanalyse und Gender Studies.....	11
6.2	Die vier Analysedimensionen	13
7	Werkanalysen	18
7.1	Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten – Emma Braslavsky.....	18
7.2	Die Erfindung des Ungehorsams – Martina Clavadetscher	36
7.3	Klara and the sun – Kazuo Ishiguro	53
7.4	Machines like me – Ian McEwan	68
8	Vergleichende Analyse der Dimensionen und Verbindung zur Theorie.....	84
8.1	Stimme.....	84
8.2	Blick.....	85
8.3	Körper	86
8.4	Agency.....	87
8.5	Verbindung zur Theorie.....	88
9	Fazit, Kritik, Ausblick.....	90
	Verzeichnis der Nutzung von KI-Tools.....	92
	Literaturverzeichnis.....	93
	Eidesstattliche Erklärung.....	96

3 Einführung in das Thema

Im Alltag begegnet uns vermehrt das Thema der Robotik: In unseren Haushalten putzen Staubsaugerroboter unsere Böden, im Auto erleichtern uns das Navigationssystem und der Spurhalteassistent die Fahrt. Auch Liggieri und Müller postulieren, dass Robotik bald noch stärker Einzug in unseren Alltag halten wird, allerdings sei hier ein wichtiger Faktor die Mensch-Roboter-Interaktion, gekoppelt mit der Akzeptanz von Robotern (2019, S. 298).

Auch in den aktuell vielbeachteten Medien des Films, der Serie, sowie der Videospiele wird das Thema der Robotik und der künstlichen Menschen häufig und breit behandelt. Populäre Beispiele wären hier die Serie «Westworld», die seit 2016 vom amerikanischen Sender HBO ausgestrahlt wird, sowie die Netflixserie Black Mirror, die seit 2011 in fast jeder Folge dystopische Zukunftsversionen von Technik präsentiert. Hierzu betont Kormann, dass gerade die aktuellen Fortschritte in Biomedizin, Ingenieurs- und Informationswissenschaften den alten Menschheitstraum des künstlich erzeugten oder konstruierten Menschen in greifbare Nähe rücken lassen (Kormann, 2006, S. 9).

Ein grosser Umbruch im Thema Mensch und Maschine fand im Dezember 2022 statt, als das Unternehmen OpenAI sein Programm ChatGPT der breiten Öffentlichkeit zur Verfügung stellte. Hierbei handelt es sich um ein KI-Modell, das entwickelt wurde, um natürliche Sprachverarbeitungsaufgaben zu bewältigen. Es kann Texteingaben verstehen und relevante Textantworten generieren. Die Anwendungsmöglichkeiten wurden stetig erweitert und reichen – Stand September 2023 – von Textchatbots über maschinelles Übersetzen, Textzusammenfassungen, Textverbesserungen und sogar Neuschöpfung von Text anhand von sogenannten Prompts, also Eingaben. Mittlerweile wurde bereits eine neue Version der KI von OpenAI vorgestellt, nämlich ChatGPT4. Dabei wurde der Vorgänger in folgender Hinsicht überarbeitet und weiterentwickelt: «GPT-4 zeichnet sich durch erweiterte Denkfähigkeiten und Kreativität aus und kann komplexe Probleme mit grösserer Genauigkeit lösen. Darüber hinaus ist es in der Lage, kreative und technische Schreibaufgaben zu generieren und zu bearbeiten. Eine weitere Neuerung ist die Fähigkeit zur Verarbeitung visueller Eingaben und die Handhabung von Texten mit bis zu 25.000 Wörtern. Zudem wurden die Sicherheitsmassnahmen und die Ausrichtung auf den Benutzer verbessert. Diese Verbesserungen machen GPT-4 zu einem leistungsstarken Werkzeug für eine Vielzahl von Anwendungen» (OpenAI). Auffallend ist hier die Formulierung der Weiterentwicklung der KI als «erweiterte Denkfähigkeit», da es als KI-Sprachverarbeitungsmodell ja eigentlich nicht denken, sondern nur rechnen kann. Die zunehmende Konvergenz von menschlicher und maschineller Verarbeitung, bzw. Denken zeigen einen Wandel in Bezug darauf, wie Maschinen und ihre «Denk-Leistung» in Zukunft unsere Gesellschaft prägen werden.

Trotz der zunehmenden Sichtbarkeit der Aktualität in Wissenschaft und Medien ist dieses Motiv der Erschaffung des künstlichen Menschen in der Literatur jedoch keinesfalls neu, sondern bereits seit der Antike präsent: Eines der ältesten Beispiele findet sich in Homers Ilias im 8. Jh. vor Chr., in dem Hephaistos den eisernen Riesen Talos erschafft (vgl.: Kormann, 2006, S. 8, Frenzel, 2008, S. 501–512, Butzer & Jacob, 2008, S. 223–224).

Gerade die Bearbeitung in der Literatur bietet angesichts des gesellschaftlichen Diskurses einen erheblichen Mehrwert: So erlaubt, gemäss Kormann, die literarische –sowie andere künstlerische Sichtweisen –stets eine Auseinandersetzung mit der Thematik, die nicht absolut entkoppelt von den vorherrschenden gesellschaftlichen Diskursen stattfindet, diesen gegenüber aber eine widerständige, enorme Kraft entgegensetzt und sich nicht den geltenden Normen und Stereotypen unterwirft (2006, S. 14). So können mögliche Realitäten entworfen, durchdacht und diskutiert werden, bevor diese Möglichkeiten zu Wirklichkeiten werden.

Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Rollen, die in der Mensch-Maschine Interaktion eingenommen werden können. Dieser Diskurs um die Rollen von Mensch und Maschine ist eng verbunden mit dem Diskurs der Geschlechter: So zeigen Liggieri und Müller auf, dass die Geschichte der Maschine und der Geschlechterdiskurs bereits seit dem 17. Jahrhundert eng verknüpft sind und eine Veränderung des Diskurses des einen stets eine Veränderung des anderen Diskurses zur Folge hat (2019, S. 177). Somit überrascht es nicht, dass Kormann und weitere wie Rudolf Drux und Manfred Geier, eine gendertheoretische Auseinandersetzung mit dem Motiv des künstlichen Menschen als ein grosses Forschungsdesiderat betonen. Geier betont zusätzlich die irritierende Tatsache, dass obwohl die Geschlechterdiskurse seit dem 18. Jh. die Technik dem männlichen Geschlecht zuordnen, Technik und Künstlichkeit in literarischen Werken verschiedener Epochen oft durch künstliche, automatenhafte Frauen dargestellt wurde (Kormann, 2006, S. 15).

Insofern kann die Analyse des Motivs der künstlichen Menschen aktuelle Debatten um Körper, Text und Geschlecht in den Kultur- und Literaturwissenschaften bündeln (Kormann, 2006, S. 14).

4 Einordnung in den aktuellen Forschungsstand

4.1 Motiv des künstlichen Menschen

Die Erschaffung eines künstlichen Menschen ist seit jeher ein Menschheitstraum und knüpft an die Schöpfungsmythen einiger Völker an, die die prototypischen Menschen ohne Zeugungsakt entstehen lassen. Darin zeigt sich der menschliche Erfinder- und Schöpfungsgeist, der sich über die Natur erhebt, gleichwie der Wunsch nach Macht und Herrschaft, indem ein eigenes, völlig untertaneres Geschöpf erschaffen wird. (Frenzel, 2008, S. 501) Bereits in den antiken Mythen kommt das Motiv vor: Beispiele hierfür sind die Jungfrauen aus Gold des Hephaistos, der die Insel Kreta beschützende, eiserne Riese Talos, oder die eiserne Jungfrau in Sparta, die Zahlungsunwillige an ihre nägelgespickte Brust drückt. (Butzer & Jacob, 2008, S. 223–224)

Die Bedeutung des Motivs ist vielfältig. In Metzlers Lexikon literarischer Symbole werden folgende vier Symboliken aufgezählt:

1. Symbol uneingeschränkter Leistungsfähigkeit und unbedingter Willfährigkeit,
2. Symbol sozialer Zwänge und politischer Restriktionen,
3. Symbol für das maschinelle Wesen oder Wesenszüge des Menschen,
4. Symbol frevelhafter Grenzüberschreitung (Butzer & Jacob, 2008, S. 223–224).

Frenzel nennt andere Aspekte des Motivs:

1. Erhebung des Menschen über die Natur durch künstlerischen Schöpfungsakt,
2. Angst des Schöpfers vor der Überwältigung durch sein Geschöpf,
3. Aspekt der Seelenlosigkeit oder Beseelbarkeit des künstlichen Menschen,
4. Automaten als Versinnbildlichung der wahrgenommenen eigenen Lebensumstände,
5. Erotische Fixierung auf einen künstlichen Menschen,
6. Innenleben des künstlichen Menschen,
7. Gebrauch des Motivs zur Kritik an der Gesellschaft. (2008, S. 501–510)

Dabei zeigen sich vor allem die Allmachtsfantasien des Menschen, der sich über sich selbst erheben möchte durch die Schaffung eines neuen, ihm untertänigen Wesens. Durch dessen Abhängigkeit von dem Menschen als Schöpfer, kann dieser zu einem Übermenschen werden. Dieser Wunsch nach Unabhängigkeit steht dabei dem religiösen Weltbild des Menschen als geschaffenes Wesen diametral gegenüber. Da das geschaffene Wesen als Eigentum verstanden wird, kann damit umgegangen werden, wie es dem/der Schöpfer:in beliebt, was die egozentrische Nutzung dieses Wesens für die eigenen Bedürfnisse möglich und moralisch vertretbar macht.

4.2 Begriffsdefinitionen

Künstliche Menschen, Maschinenmensch, Cyborg, Androiden, Automaten. Im Laufe der Zeit wurden viele Begriffe für das gleiche Motiv mit leicht unterschiedlichen und über die Zeit hinweg variierenden Bedeutungen gebraucht. Hier soll eine Begriffsklärung und Definition für den Gebrauch im vorliegenden Werk stattfinden.

Im Hinblick auf den Gebrauch im Werk werden drei Begriffe exemplarisch definiert:

Künstlicher Mensch:

Von Menschen unter Umgehung des Geschlechtsakts künstlich hergestellt. Dabei wird der biologische Zeugungsakt durch einen geistigen und künstlerischen ersetzt (Frenzel, 2008, S. 501). Diese Definition umfasst ebenfalls die alchemistischen und magischen Herstellungen des Wesens.

Android:

Der Begriff «Android» wird gemäss Butzer und Jacob zur Zeit des Absolutismus geprägt, als das technische Können des Uhrmacherhandwerks eine entsprechende menschenähnliche Konstruktion ermöglicht. Der Begriff leitet sich vom griechischen «anér», «andrós» für «Mann», «Mensch» ab (Butzer & Jacob, 2008, S. 224). Frenzel fügt in ihrer Definition an, dass Androiden durch einen künstlerischen Prozess dem natürlichen Vorbild des Menschen nachgebildet sind (Frenzel, 2008, S. 501).

Maschinenmensch:

Gemäss Butzer und Jacobs Definition in Metzlers Lexikon literarischer Symbole, ist der Begriff des Maschinenmenschen als Oberbegriff zu verstehen, der andere Begriffe wie etwa Androiden, Roboter und Cyborgs einschliesst. Die massgeblichen Definitionseigenschaften sind hier die Menschenähnlichkeit der Maschine sowie deren Programmiertheit (Butzer & Jacob, 2008, S. 223). Zur Unterscheidung und Spezifizierung des Begriffs werden in dieser Arbeit zusätzlich die Begriffe «Maschinenfrau» und «Maschinenmann» gebraucht, die zusätzlich die äussere Gestaltung des Maschinenmenschen als weiblich, bzw. männlich einschliessen.

Für die analysierten Figuren in den Werken würden sowohl die Begriffe Androiden als auch Maschinenmenschen passen. Meist wird der Begriff Maschinenmensch verwendet. Dies, da er als Oberbegriff breiter gefasst ist und da Android spezifisch männlich definiert ist. Auch eine Verwendung des Begriffs als Android:innen wäre möglich gewesen, gibt die weibliche Ausführung eines Maschinenmenschen aber als sprachlich extra zu ergänzend an.

Ebenfalls wird der Begriff KF für eines der Werke (Klara und die Sonne von Ishiguro) verwendet, da es im Werk selbst für die Maschinenmenschen verwendet wird und gut zu der ihnen zugewiesenen Aufgabe passt. KF wird definiert als Künstliche:r Freund:in: Die Maschinenmenschen dieses Werks sind kindlich gestaltet und sollen Kindern beim Aufwachsen helfen, indem sie ihnen zur Seite stehen.

4.3 Gendertheoretische Textanalyse

Lünenborg und Maier erklären Geschlecht zu einer der zentralen Kategorien der heutigen Sozial- und Kulturwissenschaften. Das Verständnis der Geschlechter und deren Positionierungen trage essenziell zu einem Verständnis der heutigen sozialen und kulturellen Struktur der Welt bei. Eine wichtige Rolle hierbei spielten Medien und die öffentliche Kommunikation, da sie massgeblich die Vielfalt der Repräsentation von Geschlechterbildern in den Köpfen der Menschen beeinflussen (2013, S. 13). Dabei weist Schössler darauf hin, dass in patriarchalen Gesellschaften die männliche Position vielfach unmarkiert bleibt, bzw. als die neutrale proklamiert wird (Schössler, 2003, S. 187).

Die Gründe für diese Nicht-Markierung der männlichen Position zeigt ein Blick in die Geschichte:

Gymnich postuliert die Anfänge der feministischen Literaturwissenschaft als Antwort auf die Zweite Frauenbewegung, einer politischen Bewegung der ausgehenden 1960er Jahre. In den Literaturwissenschaften entstand dadurch Interesse an feministischen Fragestellungen, die anschliessend in den 1970er Jahren zu einer Entwicklung von literaturtheoretischen Ansätzen mit feministischen Ausrichtungen führte (Gymnich, 2010, S. 251–252). Durch die Institutionalisierung der Women's Studies an zahlreichen Universitäten vor allem im angloamerikanischen Raum erhielt auch die feministische Literaturwissenschaft zusätzliches Gewicht, obwohl sich die Women's Studies (wie die Gender Studies auch) nicht nur der Literatur widmen, sondern explizit interdisziplinär ausgelegt sind (Gymnich, 2010, S. 252). Ein wichtiges Ziel der feministischen Literaturwissenschaft war es dabei, Bewusstsein dafür zu wecken, «dass die Repräsentation von Frauen in der Literatur in einem Wechselverhältnis zur gesellschaftlichen Geschlechterordnung zu sehen ist» (ebd., 2010, S. 252).

Der feministischen Literaturwissenschaft war von Anfang an also ein starkes gesellschaftskritisches Interesse inhärent und dieser Bezug der Texte auf das begleitende, soziokulturelle Konstrukt bedingte, «dass die feministische Literaturwissenschaft Literatur nicht allein als Symbolsystem betrachtet, sondern auch als Sozialsystem». Somit erfolgt einerseits eine vielschichtige Textanalyse im Hinblick auf die Kategorie «Geschlecht», andererseits werden die Produktions-, Rezeptions- und Vermittlungsprozesse literarischer Texte als abhängig von den Auswirkungen der patriarchalen Geschlechterordnung gesehen (Gymnich, 2010, S. 252). In der vorliegenden Masterarbeit wird aufgrund einer nötigen Einschränkung der Analysekatoren der Bereich der Produktions-, Rezeptions- und Vermittlungsprozesse ausgeklammert. Trotzdem werden die aussertextlichen soziokulturellen Konstrukte der heutigen Gesellschaft zum Teil mitbedacht. Dies lässt die spezifischen Entstehungsbedingungen eines Werks leider ausser Acht, ist aber in Anbetracht der Tiefe nicht zu leisten.

Die Gender Studies können als Weiterentwicklung aus den Women's Studies gesehen werden. So zeigt Rippl auf, dass es sich mittlerweile nur um eine andere, modernere Bezeichnung handelt (Rippl, S. 230).

Trotzdem liegt der zentrale Unterschied und die Neuerung der Gender Studies darin, dass sie «Geschlecht» als gesellschaftliches Konstrukt annehmen, das sich nicht aus der Biologie begründet. Funktionen, Rollen und Eigenschaften, die männlich oder weiblich konnotiert sind, begreifen sie somit als konstruiert und wandelbar (A. Nünning, op. 2008, S. 245). Dies ist insbesondere in der vorliegenden Analyse spannend, da Maschinenmenschen nicht über ein biologisches Geschlecht verfügen, die Konstruiertheit von Gender also gut gezeigt werden kann.

4.4 Genderorientierte Lektüre des Motivs

Wie bereits in der Einführung erwähnt, hängen die Geschichte der Maschine und der Geschlechterdiskurs seit dem 17. Jahrhundert miteinander zusammen (Liggieri & Müller, 2019, S. 177). Diese Verzahnung wird zuerst durch die Theorie der Tier-Mensch Maschine 1637 von Descartes hergestellt. Darin äussert er sich zur Differenz zwischen Mensch und Maschine, sowie Maschine und Organismus. Die Maschine wird dabei rationalistisch erfasst und in ein mechanistisches Weltbild eingebunden. Die Regeln der Natur seien denen der Mechanik gleich. So wird die Maschine dem Organismus gleichgesetzt. Descartes unterscheidet weiter den Begriff der menschlichen Seele von der tierischen Seele, womit er Tiere mit Maschinen gleichsetzt (Liggieri & Müller, 2019, S. 177). Descartes äusserte sich hier allerdings nicht zur Genderfrage, er definierte nicht, ob Frauen zur Kategorie der Maschinen oder zur Kategorie der Menschen gehörten. Allerdings heben Liggieri und Müller hervor, dass dieses mechanistische Weltbild grosse Auswirkungen auf den Geschlechterdiskurs hatte, da es eine mögliche Grundlage für die Einteilung in vernunftbegabte Menschen und Maschinen ermöglicht (2019, S. 178).

Stützend auf Descartes' mechanistische Vorstellung des Körpers als einer komplexen, physiologischen Maschine, resultierte im späten 18. Jh. und frühen 19. Jh. die Auffassung der Frau als ein Wesen, das auf seine Gebärfähigkeit, seine Reproduktionsorgane reduziert wurde (Liggieri & Müller, 2019, S. 177). Gleichzeitig mit dieser Reduktion auf ihre Reproduktionsfähigkeit, mit der Vorstellung des weiblichen Körpers als einer sexualisierten, von der Gebärmutter gesteuerten Maschine, kamen Angstvorstellungen über die mögliche Bedrohlichkeit der Frau auf (Liggieri & Müller, 2019, S. 180). Auch Kormann streicht heraus, dass in den Diskursen über Natur und Kultur um 1800 die Natur als das «Unkontrollierbare, Gefährliche» galt, das von europäischen Männern beherrscht und zahm gemacht werden sollte. Diese Natur wurde hier – im Gegensatz zur Ratio, die männlich konnotiert war – als das Andere und somit als weiblich definiert. Zudem wurden immer weitgehendere Techniken zur Beherrschung der Natur, der Produktion und schliesslich auch der Reproduktion entwickelt (2006, S. 16).

Dieser alten Diskursstrategie folgend, wird das Ängstigende – die mächtig werdende Maschine, die den Menschen zu überwältigen droht – an den Rand geschoben und als "Anderes", als Weibliches kategorisiert (Kormann, 2006, S. 16).

Diese Verknüpfung aufgrund von Angst vor der Maschine vermag womöglich den eigentlichen Widerspruch aufzulösen, der sich hier ergibt; nämlich, dass künstliche Menschen in literarischen Werken oft als künstliche Frauen dargestellt werden, obwohl seit dem 18. Jh. Natur und Technik dem männlichen Geschlecht zugeschrieben wird (Kormann, 2006, S. 15).

Um diese Angst vor der Maschine und dem Weiblichen in der Motivgeschichte zu kategorisieren und einzuordnen schlägt Drux als mögliche Lösung folgendes vor, nämlich die Motivgeschichte des künstlichen Menschen als die fortgesetzte Kette von männlichen Schöpfungsträumen zu lesen, die versuchen, sich vom Weiblichen unabhängig zu machen (Kormann, 2006, S. 16).

5 Fragestellung und Auswahl Primärliteratur

Es wird in der Masterarbeit eine gendertheoretisch ausgerichtete, literaturwissenschaftliche Textanalyse von vier Primärwerken im Hinblick auf die Darstellung von Genderrollen von Maschinenmenschen durchgeführt.

Folgende Hauptfrage ist dabei handlungsleitend:

Welche Genderrollen werden den Maschinenmenschen in der untersuchten Literatur wie zugeschrieben?

Zur Beantwortung dieser Hauptfrage werden zwei weitere Fragen gestellt.

1. Wie werden die Genderrollen in den untersuchten Primärwerken allgemein charakterisiert?
2. Wie verhält sich die zugeschriebene Rolle der Maschinenmenschen zu den Genderrollen der anderen Figuren?

Um diese Fragen zu beantworten, werden bei der Methodik vier Analysedimensionen vorgestellt, die Texte sowohl aus literaturwissenschaftlicher wie auch aus gendertheoretischer Sicht betrachten.

Als Kriterien für die Auswahl der Primärliteratur waren die Zentralität des Motivs des künstlichen Menschen sowie der Gegenwartsaspekt und eine gewisse Bekanntheit entscheidend. Das Kriterium der Bekanntheit der Werke bzw. Autor:innen wurde gewählt, da hier eine gewisse gesellschaftliche Relevanz der Werke vermutet werden kann, die sich auf die Akzeptanz der im Text gewählten Genderpositionen auswirken könnte. Somit die folgende Zusammenstellung von Primärwerken, die alle zwischen 2019 und 2021 erschienen sind:

- Braslavsky, Emma: Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten, 2019.
- Clavadetscher, Martina: Die Erfindung des Ungehorsams, 2021.
- Ishiguro, Kazuo: Klara and the Sun, 2021.
- McEwan, Ian: Machines like me, 2019.

6 Methodisches Vorgehen

6.1 Erzähltextanalyse und Gender Studies

Ebenso, wie bei den Women's Studies und Gender Studies allgemein kein homogenes theoretisches Fundament existiert, ist für die Umsetzung dieser Ansätze in der Interpretation fiktionaler Texte keine einheitliche Methodik erkennbar. Gemeinsam ist ihnen aber, dass sie «eine kritische Auseinandersetzung mit der textuellen Repräsentation der Geschlechterordnung zu operationalisieren suchen» (Gymnich, 2010, S. 255).

V. Nünning und Nünning bemerken, dass sich die Erkenntnis im Forschungskontext etabliert habe, dass zwischen der Praxis des Erzählens von Geschichten und der Konstruktion von Gender ein enger Zusammenhang bestehe. Dies, da Erzählungen Vorstellungen über «Männlichkeit» und «Weiblichkeit» nicht nur wiedergäben und somit gesellschaftliche Vorstellungen aufzeigten, sondern diese selbst hervorbrächten. Diese produktive Allianz der Erzähltextanalyse und der Gender Studies sei insofern wenig überraschend, da die Kategorie «Gender» bei der Beschäftigung mit Literatur ohnehin eine grosse Rolle spiele: Auf Handlungsebene würden ja explizit männliche und weibliche Figuren inszeniert. Zudem würde auch auf Erzählebene die Handlung durch eine männliche oder weibliche Erzählinstanz vermittelt. Auch die Raum- und Zeitdarstellung, die Handlung, bzw. Plot erst ermöglichen, sowie Plot- und Gattungsmuster allgemein seien «in hohem Masse geschlechtsspezifisch geprägt» (2004, S. 1–2). Die Integration der beiden Bereiche Erzähltextanalyse, bzw. Narratologie und die der feministischen Literaturwissenschaft bzw. der Gender Studies zum Erkenntnisgewinn, blickt bereits auf eine –von 2023 ausgehend – etwa vierzigjährige Tradition zurück, die durch vielfältige Interessenschwerpunkte und Ansätze geprägt wurde (V. Nünning & Nünning, 2004, S. 3–4).

Erklärtes Ziel dieser Art der Textanalyse sei es, «über die Untersuchung der Erzähl- und Repräsentationsformen literarischer Texte Einsicht in kulturwissenschaftlich relevante Problemstellungen wie Geschlechterkonstruktionen zu gewinnen, die im Zentrum des Interesses der Gender Studies stehen» (V. Nünning & Nünning, 2004, S. 12).

Dabei spiele das Geschlecht aller an einem Erzähltext beteiligten Instanzen eine Rolle. Es bezieht sich nicht nur auf das «erzählte Geschlecht» der männlichen und weiblichen Figuren, sondern auch auf das »erzählende Geschlecht« der weiblichen, bzw. männlichen Erzählinstanz. Die Kategorie Geschlecht bei der Analyse bezieht sich also nicht nur auf Ebene «story» auf die Figuren, sondern auch auf Ebene «discourse» auf die Erzählpositionen und Reflektorfiguren. Je nachdem, wo der Fokus des spezifischen Ansatzes liegt, wird sich zumeist mehr auf das «Was» oder auf das «Wie» konzentriert. Bei der story-orientierten Narratologie, die untersucht, «was» Erzähltexte darstellen, liegt der Fokus auf dem erzählten Geschlecht der Figuren. Wohingegen bei der discourse-orientierten Erzähltheorie das «wie» der erzählerischen Vermittlung, der Bewusstseinsdarstellung und der Perspektivierung, also das erzählende Geschlecht der Erzählinstanz in den Mittelpunkt gestellt wird (V. Nünning & Nünning, 2004, S. 13–14). In dieser Arbeit wird sowohl das «was» der Narratologie, als auch das «wie» der Discourse-Orientierung berücksichtigt.

Nünning stellt fest, dass im Zuge der Entwicklungen in den Gender Studies, insbesondere der «performativen Wende» die Fokussierung auf die Kategorien «männlich»/«weiblich» als traditionelle Gegenüberstellung stark kritisiert wurde, da sie bestehende Stereotype stetig reproduziert und verstärkt. Durch diese Entwicklungen verlagerte sich das Interesse von der Frage nach Erzählpositionen und Subjekt, sowie der Ergänzung von Erzähltheoriemodellen um bestimmte relevante Kategorien hin zur Frage nach der «narrativen Konstruktion von Geschlechtsidentitäten, der performativen Qualität allen Erzählens und der *Performativität von Geschlecht* (vgl. Judith Butler, 1993)». Narration wird dabei als eine «gattungs- und medienübergreifende kulturelle Praxis verstanden, die von weitreichender Bedeutung für Geschlechterkonstruktionen und Geschlechterverhältnisse ist, weil Erzählungen Vorstellungen von «Geschlecht» nicht nur reflektieren und inszenieren, sondern auch hervorbringen. Aus dieser Sicht erscheint Erzählen als einer der performativen Akte, die Identitäten und Geschlechterkonstruktionen überhaupt erst erzeugen und kulturell stabilisieren». Zudem werden die etablierten Konzepte vom Wesen der «Männlichkeit» und «Weiblichkeit» an sich infrage gestellt (V. Nünning & Nünning, 2004, S. 21–22).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass «Gender» performativ ist, also hergestellt wird. Der Fokus liegt auf den im Text zu identifizierenden Prozesse der Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterdifferenzen. Diese inhaltlichen und strukturellen textuellen Phänomene müssen in einen Zusammenhang gestellt werden zu den vorhandenen gesellschaftlichen Machtstrukturen in Bezug auf die Geschlechterordnung (vgl. Gymnich, 2010, S. 255–256).

Um die Erzähltextanalyse und die Gender Studies nun als Methodik anzuwenden, identifiziert Gymnich folgende Aspekte, die sich besonders gut für die Analyse im Rahmen einer feministischen und gender-orientierten Erzählforschung eignen:

«- das **Geschlecht** von Erzählinstanzen, lyrischem Ich, vermittelnden Sprecher/innen im Drama und fiktiven Adressat:innen

- die **Raumdarstellung**, z. B. in Form von Korrelationen zwischen räumlichen Oppositionen und der traditionellen Geschlechterdichotomie oder durch eine Darstellung der Variation der Raumwahrnehmung in Abhängigkeit vom Geschlecht

- die **Zeitdarstellung**, z.B. in Abhängigkeit vom Geschlecht variierende subjektive Zeiterfahrung» (Gymnich, 2010, S. 256–257).

Um die obengenannten Aspekte literarischer Repräsentationsverfahren einzuordnen und mit den theoretischen Ansätzen der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies zu verbinden, «...bieten sich als übergreifende Konzepte «Stimme», «Blick», «Körper» und «Handlungsermächtigung»(agency) zur Systematisierung der Anschlussmöglichkeiten an...». Diese Konzepte «liefern eine Art «Suchraster» für feministische und gender-orientierte Lesarten literarischer und audiovisueller Texte, die es ermöglichen, theoretische Überlegungen zu inhaltlichen und strukturellen Aspekten des Textes in Bezug zu setzen» (Gymnich, 2010, S. 257).

6.2 Die vier Analysedimensionen

Im Folgenden werden die vier Konzepte «Stimme», «Blick», «Körper» und «Agency» (Handlungsermächtigung) erläutert, sowie feinere Abstimmungen definiert, an denen sich die jeweilige Kategorie im Text bestimmen lässt.

6.2.1 Stimme

Die «Stimme» als Kategorie bietet Einblick in die gesellschaftlichen Machtverhältnisse im Rahmen der Geschlechterordnung, indem sie untersucht, wer spricht und mit wem über was gesprochen wird. Dabei wird sowohl auf die Handlungsebene, also die «story»-Ebene, wie auch auf die Ebene der erzählerischen Vermittlung, also der «discourse»-Ebene Bezug genommen (Gymnich, 2010, S. 257).

Um die «discourse» Ebene der Erzählinstanz genauer zu beleuchten, bietet sich Gérard Genettes (1972) Unterscheidung von «narration» und «focalization» an. Dabei bezieht sich die «narration» auf die Frage «who speaks?» und damit, wie der Erzählvorgang konstituiert wird. Hingegen beschäftigt sich die «focalization» mit der Frage nach der «perspektivischen Brechung der erzählten Welt durch wahrnehmende Subjekte», also der Frage «who sees?» Durch diese Unterscheidung werden die unterschiedlichen Tätigkeiten der Erzählinstanz – nämlich erzählen – und der Fokalisierungsinstanz – wahrnehmen – sichtbar. Die Erzählinstanz berichtet durch das Medium Sprache über eine fiktive Welt, während die Fokalisierungsinstanz als Ausgangspunkt fungiert, durch welches die Leser:in das fiktionale Geschehen wahrnimmt. Diese Einteilung ermöglicht es, «präzise Aussagen über die Art und Weise sowie die Distribution der Innenweltdarstellung in Romanen von Autoren und Autorinnen zu treffen. Da sich die Fokalisierung in Texten beliebig häufen und in mannigfaltiger Weise ändern kann, lassen sich die jeweils realisierten Möglichkeiten des Wechsels der Fokalisierungsebenen und Fokalisierungsinstanzen genau beschreiben». Dadurch lassen sich bei der Textanalyse präzise interpretatorische Aussagen über den Zusammenhang zwischen der Bewusstseinsdarstellung (z.B. erlebte Rede, innerer Monolog) und dem Wirkungspotenzial (z.B. Sympathie lenkung) treffen (V. Nünning & Nünning, 2004, S. 19–20).

Hierbei sei anzumerken, dass die «focalization» auf Ebene der Kategorie «Blick» einzuordnen ist, hier allerdings vollständigshalber aufgeführt wird.

Die Analyse der Kategorie «Stimme» in den Primärtexten erfolgt über folgende Punkte:

Wer spricht auf Ebene der Erzählinstanz? Dies gibt vor allem Aufschluss darüber, wer die Deutungshoheit beansprucht, da die Darstellung und Charakterisierung grundlegend über die Erzählinstanz gesteuert wird.

Über was wird mit wem gesprochen? Diese Frage bezieht sich auf die «story» Ebene, also darauf welche Figuren über welche Thematiken innerhalb der fiktiven Welt miteinander sprechen. Dies kann vielfältige Hinweise auf Rollen innerhalb der konstruierten Gesellschaft geben.

Ein einfacher Test, der hier als Randnotiz zu erwähnen ist, um zu verdeutlichen, dass Frauenfiguren oft wenig Relevanz haben, ist der Bechdel-Test, der von der Cartoonistin Alison Bechdel 1985 in ihrem kurzen Comic-Strip «The Rule» erfunden wurde. Darin erzählt eine Frau ihrer Freundin, dass ein Film drei Konditionen erfüllen müsse, damit sie ihn anschauen würde: Es müssen erstens mindestens zwei Frauen darin vorkommen, diese müssten zweitens miteinander sprechen, sowie drittens über etwas sprechen, das nicht ein Mann ist. Der Test, der als Witz gemeint war, hat nicht nur in der Popkultur, sondern auch im wissenschaftlichen Kontext einige Aufmerksamkeit erlangt (van Raalte, 2015).

Zusätzlich kann man den **Redeanteil männlicher und weiblicher Figuren** vergleichen, dies wird in der vorliegenden Analyse jedoch nicht quantitativ für das gesamte Werk, sondern nur für einzelne, relevante Dialogsituationen geprüft.

6.2.2 Blick

Mit der Kategorie des Blicks geht es massgeblich um die Frage, wer von wem wie gesehen wird und den Blick lenkt. Zudem ist es die Frage nach Subjekt- und Objektpositionen, die Rückschlüsse auf Gesellschaftsordnungen geben.

Diese Subjekt- und Objektpositionen werden in Erzählungen vor allem über den «Blick» verhandelt. Es stellt sich die Frage, «inwieweit Subjekt- und Objektpositionen innerhalb eines Textes männlich oder weiblich besetzt sind und in welchem Verhältnis diese Verteilung zur gesellschaftlichen Geschlechterordnung steht» (Gymnich, 2010, S. 258).

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das Konzept des «male gaze», den die feministische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey in ihrem Artikel «Visual pleasure and Narrative Cinema» (1975) vorgestellt hat: Darin postuliert Mulvey die Frau als Bild und den Mann als Besitzer des Blicks. Dabei würde sich das Ungleichgewicht der Geschlechter auch bei der Lust am Schauen zeigen, bei dem es in aktiv/männlich und passiv/weiblich gespalten sei. Die Frau würde angeschaut und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung sei visuell und erotisch codiert, um dem männlichen Blick «Zum-Anschauen-(zu)-Sein» (Mulvey, 1975/2016, S. 53 vgl. Gymnich, 2010, S. 258).

Obwohl das Konzept ursprünglich auf audiovisuelle Medien ausgerichtet war, kann es auch für die Analyse anderer Medien gewinnbringend eingesetzt werden, um die Strategien zu erfassen, anhand derer weibliche Figuren zum (erotischen) Objekt des männlichen Blicks sowohl der männlichen Figuren, wie auch den Zuschauenden, bzw. im Kontext von literarischen Werken, den Lesenden zu machen. Das komplementäre Konzept des «female gaze» hingegen privilegiert nicht nur den weiblichen Blick, sondern dient vielmehr dazu, die voyeuristische Beziehung zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt grundsätzlich in Frage zu stellen. (vgl. (Gymnich, 2010, S. 258; V. Nünning & Nünning, 2004, S. 36–37).

Operationalisieren lässt sich die Frage nach dem Blick über das Konzept der bereits oben genannten Fokalisierung: Dabei lassen sich nach Genette folgende drei Arten unterscheiden: Die Nullfokalisierung liegt dann vor, wenn Einblick in die Gedanken und Gefühle aller Figuren besteht und Zusammenhänge beschrieben werden, von denen einzelne Figuren nicht wissen können. Bei der internen Fokalisierung wird aus der Perspektive einer Figur heraus berichtet, wobei nur Dinge wiedergegeben werden, von der diese Figur auch Kenntnis hat. Hier unterscheidet Genette drei Unterkategorien: nämlich die feste, multiple und variable interne Fokalisierung. Bei festen wird die Perspektive nie verlassen. Bei der variablen Variante wechselt die Perspektive und bei der multiplen wird ein Ereignis aus Sicht mehrerer Perspektiven dargestellt. Als dritte Hauptkategorie postuliert Genette die externe Fokalisierung, bei der kein Einblick in das Innenleben der Figuren existiert (Genette, 2010, S. 121–124).

Nünning & Nünning betonen eine Aufwertung des weiblichen Erlebens und Wirklichkeitserfahrungen durch weibliche Fokalisierungsinstanzen, durch welche «weibliche Subjektivität mit ihren besonderen Erfahrungen und Bedürfnissen in den Vordergrund gerückt wird». Dabei werden oft unmittelbare Formen der Bewusstseinsdarstellung innovativ genutzt, um wirkliche Empfindungen der Figur in Bezug auf die erlebte Situation zu offenbaren. Diese Formen der Bewusstseinsdarstellung der Figuren (Gedankenbericht, erlebte Rede, innerer Monolog) seien zwar nicht exklusiv von Autorinnen begründet worden, durch diese aber entscheidend weiterentwickelt worden (2004, S. 170–171).

Die Analyse der Kategorie «Blick» in den Primärtexten erfolgt also über folgende Punkte:

Welche **Fokalisierung** (nach Genette) liegt vor?

Sind die **Subjekt- und Objektpositionen** männlich oder weiblich (bzw. durch Maschinenmenschen) besetzt?

Wer wird von **wem wie** gesehen?

Wer **lenkt** den Blick?

6.2.3 Körper

Die Darstellung von männlichen und weiblichen Körpern und die Untersuchung der zugrundeliegenden Körperkonzepte untersucht die dritte Analysekategorie. Dabei sind diese Körperkonzepte historisch und kulturell variabel und eng mit der Kategorie Geschlecht – bzw. Gender – verknüpft. Körperdarstellungen in literarischen Texten können verschiedene Formen annehmen: «Zunächst sind natürlich explizite, häufig kontrastive Beschreibungen männlicher und weiblicher Körper zu berücksichtigen, die sich zu den jeweils relevanten kulturspezifischen und geschlechtsabhängigen Körperkonzepten in Bezug setzen lassen.» Auch implizitere Darstellungen wie beispielsweise eine fragmentierte Wahrnehmung des Körpers und subjektive Körperwahrnehmung durch die Figuren bieten aufschlussreiche Erkenntnisse. Zusätzlich können «Aspekte wie die Darstellung der Bewegung im Raum oder das Berührungsverhalten von männlichen und weiblichen Figuren als Ausdruck der inszenierten Vorstellungen von geschlechtsbezogener Körperlichkeit und als Aspekt des Aushandelns von Weiblichkeit und Männlichkeit gelten» (Gymnich, 2010, S. 259).

Diese Analysekategorie ist für die vorliegende Arbeit besonders interessant, da die Maschinenmenschen keinen von der Natur vorgegebenen Körper haben, sondern einen künstlichen. Je nachdem wie dieser Körper gestaltet ist: (männlich, weiblich, geschlechtslos / attraktiv, unattraktiv / menschenähnlich, menschenunähnlich etc.) lässt Rückschlüsse auf die zu erwartende und zugeschriebene Rolle in der fiktiven Gesellschaft zu.

Die Analyse der Kategorie «Körper» in den Primärtexten erfolgt also über folgende Punkte:

Wie werden männliche und weibliche **Körper** dargestellt?

Welches sind die impliziten und expliziten **zugrundeliegenden Körperkonzepte**?

Wie wird die **Bewegung im Raum** dargestellt?

Wie ist das Berührungsverhalten, bzw. die körperliche Begegnung gestaltet?

6.2.4 Agency

Die vierte Analysekategorie ist die «Agency» (= Handlungsmächtigkeit, Handlungsermächtigung). Sie fragt nach der möglichen Einflussnahme und Handlungsmacht der Figuren. Anhaltspunkte für Erkenntnisse bieten hier eine Analyse des Handlungsverlaufs allgemein sowie der signifikanten Wendepunkte (Gymnich, 2010, S. 259).

Doch nicht nur in signifikanten Ereignissen, sondern auch in verhältnismässig unwichtigen Nebenschauplätzen des Plots könnte die Frage danach, welche Figur gerade den Ablauf des Geschehnisses bestimmt, interessante Ergebnisse liefern. Vor allem in Bezug auf die Maschinenmenschen sollte diese Kategorie spannend sein, da Maschinenmenschen mutmasslich nicht über einen eigenen Willen verfügen, sondern über Algorithmen, über ihre Programmiertheit gesteuert werden.

Seier betont, dass die Frage nach der Agency, «wer oder was sie befördert, verhindert, verteilt, wahrscheinlich oder unwahrscheinlich macht, sich durch sämtliche Problemstellungen innerhalb der Gender&Medienforschung hindurch verfolgen lässt». Auch weitere Problemstellungen, wie etwa Mulveys Unterscheidung zwischen Sehen und «Zum-Anschauen-Sein» würden auf der ungleich verteilten Handlungsmacht basieren. Allerdings sei unter dem Begriff der Agency auch nicht geklärt, was denn relevante Tätigkeiten seien und wer diese wie ausführen kann, um Agency zu haben (2016, S. 503).

Die Analyse der Kategorie «Agency» in den Primärtexten erfolgt über folgende Punkte:

- Welchen **Einfluss** hat die Figur auf den **Handlungsverlauf**, bzw. auf die signifikanten **Wendepunkte**?
- Welche Figuren **bestimmen oder beeinflussen** den Verlauf von Geschehnissen der Handlung?
- **Wer** erteilt **wie Handlungsmacht**, bzw. verfügt über diese potenzielle Handlungsmacht?

7 Werkanalysen

7.1 Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten – Emma Braslavsky

Im folgenden Kapitel wird auf die jeweils komplette Zitation verzichtet und – falls nicht explizit anders angegeben – mit den Seitenzahlen jeweils auf Emma Braslavskys Roman: «Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten» aus dem Jahr 2019 referenziert.

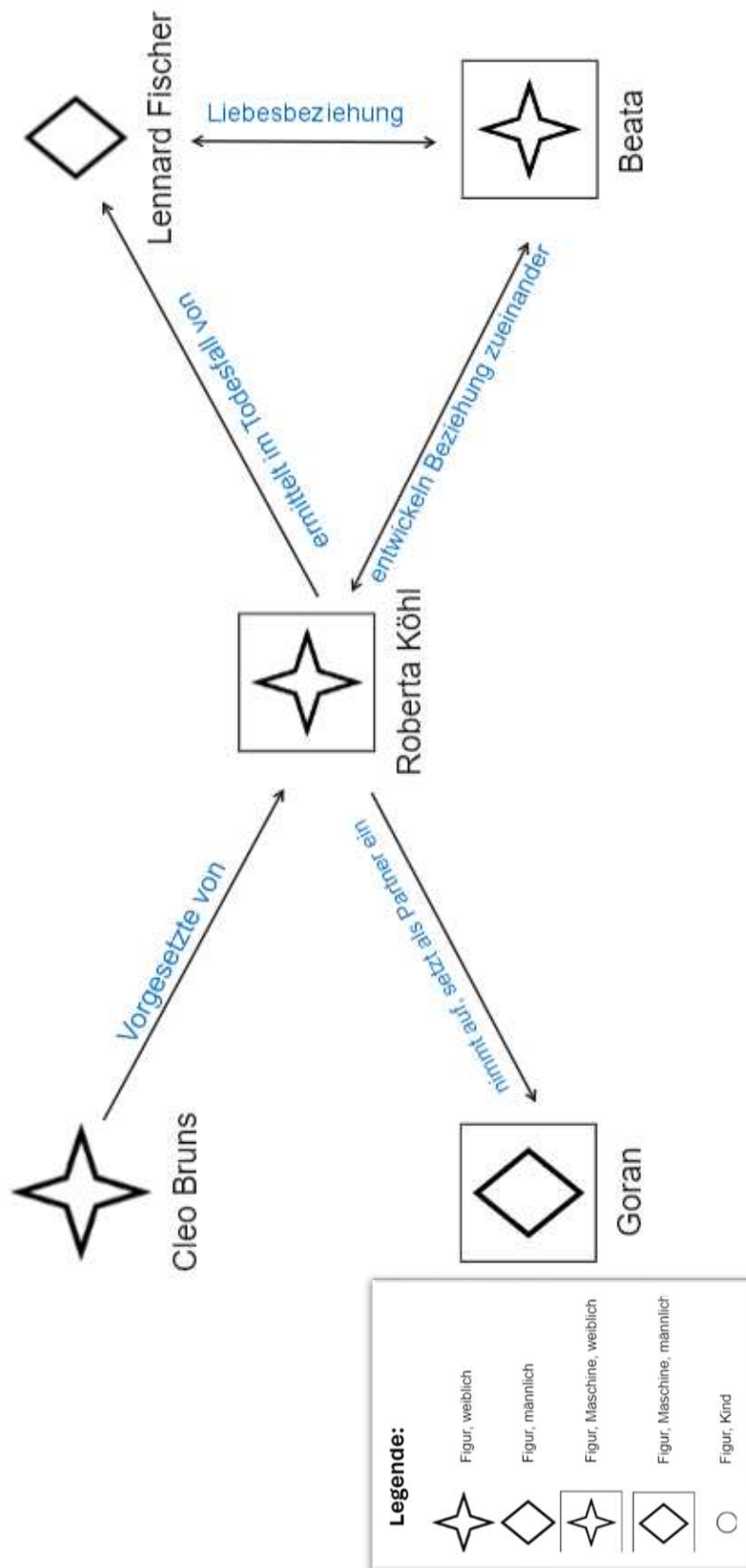
7.1.1 Kontextualisierung

Der Roman von Emma Braslavsky aus dem Jahr 2019 spielt in Berlin in einer fiktiven, nahen Zukunft. Die Stadt ist voll von lebensechten Maschinenmenschen, massgeschneidert auf die Liebesbedürfnisse der Menschen. Jeder Beziehungswunsch scheint nun in Erfüllung gehen zu können: Vollkommene persönliche Freude und die völlige Überwindung der Einsamkeit scheinen zum Greifen nah. Doch trotz dieser Bedürfniserfüllung durch die Maschinenmenschen gibt es immer mehr Suizide. Denn die neuen Partner:innen können zwar Liebe simulieren, bieten den Menschen jedoch kein echtes Gegenüber. Deshalb leiden immer mehr Menschen an sozialer Entfremdung. Da es für die Stadt zu teuer ist, für all die Suizidant:innen die Beerdigung zu bezahlen, wird Roberta als neuartiger Maschinenmensch zur Unterstützung der Polizei getestet. Anders als die anderen Maschinenmenschen, hat sie weitreichenden Befugnisse und dient nicht nur den Liebesbedürfnissen der Bevölkerung. Im Falle des Suizids eines jungen Mannes ist es ihre Aufgabe, die Angehörigen ausfindig zu machen und sie dazu zu bewegen, die Kosten für die Beerdigung zu übernehmen.

Die 1971 geborene Autorin Emma Braslavski veröffentlichte bereits vier Romane, die von der Kritik ausgesprochen positiv aufgenommen wurden. In ihrem fünften Roman beschäftigt sie sich nun mit der Frage, ob Maschinen die besseren Menschen sind. Dabei wirft sie «in literarisch überzeugender Weise die Frage auf, inwieweit gerade in einer Epoche des radikalen Individualismus sich die Grenze zwischen humanem Denken und künstlicher Intelligenz aufzulösen beginnt» (Schröder, 2019). Dettke bemerkt in einer *Zeit Online* Rezension dazu, dass die Literatur hier in einer Gesellschaft angekommen ist, die in Richtung Zukunft blickt und «präzise die Vorstellung einer Welt vermittelt, in der zum Beispiel das Denken und Fühlen nicht mehr allein dem Menschen vorbehalten ist, in der ihn Maschinen selbst auf diesem Gebiet überholen könnten» (2019).

Das Hörspiel zum Roman hat 2023 den Kurd-Lasswitz-Preis gewonnen. Zudem wurde es 2019 mit dem Literaturpreis des Wirtschaftsclubs im Literaturhaus Stuttgart ausgezeichnet und war auf der Longlist für den Phantastikpreis der Stadt Wetzlar 2020 (vgl. (Suhrkamp)).

7.1.2 Figurenübersicht



7.1.3 Stimme

Auf Ebene der Erzählinstanz könnte man von einer homodiegetischen Erzählinstanz ausgehen, da die Perspektive einer Figur sehr konstant übernommen wird. Allerdings handelt es sich um eine sehr verdeckte, heterodiegetische Erzählperspektive. Dies wird sichtbar durch den Wechsel von einem Focalizer Lennard – aus dessen Sicht das erste Kapitel erzählt wird – zum Focalizer Roberta, aus deren Sicht der Rest der Geschichte erzählt wird. Doch auch hier gibt es einige Passagen, die zeigen, dass es eine heterodiegetische Perspektive sein muss. Beispielsweise wird erzählt, was sich in einem Gespräch ereignet, bei dem Roberta nicht anwesend ist (S. 243-244). Ausserdem wird das Geschehen ab und zu von der Erzählinstanz kommentiert; beispielsweise, dass zu bestimmten Tageszeiten am meisten Verbrechen geschehen würden, dies aber niemand wüsste (S. 86). Auch werden Monologe über die im Buch behandelten Thematiken wie beispielsweise Suizid und die daraus folgende Belastung der Gesellschaft oder über Menschen und ihre Einstellung zum Kitsch, sowie über die Liebe und Fortpflanzung gehalten. Diese werden geschickt als Figurengedanken getarnt (S. 168-169, 186, 213-215). Die Erzählinstanz hat Einsicht in Robertas Inneres (S. 45). Sonst wird nur das Innere von Lennard im ersten Kapitel gezeigt. Die Innensicht der anderen Figuren wird über Focalizer Roberta immer nur angedeutet. (S. 52). Es handelt sich um eine für Erzählungen typische spätere Narration, im Präteritum. Es bleibt bei der Ebene der extradiegetischen und intradiegetischen Erzählung, es gibt keine weiteren Binnenerzählungen.

Weibliches Sprechen, bzw. Schreiben wird einmal von dem Focalizer Lennard abgewertet, als dieser einen Liebesbrief abfängt. Er spottet darüber und bemerkt, dass «solche Gefühlsduselei» verboten werden sollte (S. 24). Dies passt zu einer späteren Beobachtung, die Roberta macht: Wenn Maschinenmenschen überfordert sind, fangen sie an, «Nonsens» zu reden, da es ihnen «wohl tut». Menschen hingegen würden «immer alles verstehen wollen» (S. 207). Da Lennard die Gefühlsduselei nicht verstehen kann, wertet er sie ab.

In einem Meeting der hohen Polizeiangehörigen, bei dem Roberta als neuartiger Maschinenmensch vom Polizeichef vorgestellt wird, fallen viele abwertende Bemerkungen von den anwesenden Männern über ihr – nicht konventionell attraktiv gestaltetes – Äusseres (S. 48). Auch, weil nur eine einzige Frau im Raum ist, sprechen hier fast ausschliesslich Männer. Als sich Cleo gegen die Zuteilung von Roberta zu ihrer Abteilung wehrt, wird sie harsch abgekanzelt. Bei der Verabschiedung ignoriert der Polizeichef Clara und Robertas Anwesenheit, indem er das Meeting mit «Danke, meine Herren. Zurück an die Arbeit» schliesst (S. 49). Die Selbstverständlichkeit, mit der bei der Verabschiedung die Anwesenheit der Frauen am Meeting übergangen wird, zeigt die Vorherrschaft des Männlichen in diesem Beruf. Um Macht zu demonstrieren, besteht Polizeichef Seiffarth darauf, gesiezt zu werden, obwohl unter Kollegen geduzt wird. Robertas Bitte, sie ebenfalls zu siezen, ignoriert er mit einem Grinsen (S. 50).

In einem anderen Meeting vor hochrangigen Regierungsbeamten kommt es zu weiteren sexistischen Schikanierungen: Dabei fordert der Polizeichef Roberta dazu auf, ihm und den anderen Anwesenden Kaffee zu holen, da seine Sekretärin heute nicht da sei. Als Cleo darauf hinweist, dass doch ein männlicher Mitarbeiter, der viel näher bei der Türe sitze, den Kaffee holen könnte, wird ihr Vorschlag belächelnd abgelehnt, das könne nicht ihr Ernst sein. Als Cleo sich dann selbst anbietet, Kaffee zu holen, um Roberta Respekt zu zeigen, lehnt diese ab und geht selbst, obwohl sie nicht weiss, wo sie Kaffee herbekommen soll.

Als sie die Kaffees anschliessend auf den Tisch stellt, wirft einer der Anwesenden aus Versehen einen Becher um, die Flüssigkeit läuft auf Robertas Stuhl. Polizeichef Seiffarth fordert dann Cleo unwirsch dazu auf, ihr zu helfen, das Ganze funktioniert nicht gut und Roberta muss auf einem nassen Stuhl Platz nehmen (S. 175-181). Diese Szene zeigt noch deutlicher, dass bestimmte Arbeit als Frauen- bzw. Maschinenarbeit angesehen wird. Das Holen von Kaffee, eine dienende Arbeit, um die körperlichen Bedürfnisse der Anwesenden zu stillen, wird explizit Roberta zugewiesen. Als dieses Verhalten von Cleo infrage gestellt wird, wird sie ausgelacht. Auch das Putzen des ausgelaufenen Kaffees – durch ein Missgeschick einer anderen Person – wird Roberta und Cleo aufgetragen. Da der Befehlende ihrer beider Chef ist, kommt es zu keiner weiteren Infragestellung dieser Ausnutzung der Machtposition.

Roberta und Cleo haben einen etwas schwierigen Start. Zu Beginn respektiert Cleo Roberta nicht, lässt sie wissen, dass sie unerwünscht sei (S. 50). Später, als Roberta einen eigenen Arbeitsplatz verlangt, kommt es zum Streit und Roberta hält Cleo vor, dass «Frauen wie Dreck behandelt» würden, weil sie sich gegenseitig nicht respektierten (S. 81-82). Gegen Ende der Handlung, als Cleo krank ist, freunden sich die Beiden jedoch an und sprechen über Persönliches und über die Rolle der Frau in der Gesellschaft (S. 196-199). Diese Rolle hat sich Cleo in ihrem Beruf als Chefin eines Departements hart erarbeitet und muss sie ständig verteidigen. Als sie in einer Szene Roberta klare Anweisungen und Befugnisse erteilt, irritiert dies die anwesenden, männlichen Mitarbeiter, die es zunächst für einen Witz halten, dass Roberta ein Maschinenmensch und mit weitreichenden Befugnissen ausgestattet ist (S. 69-70). Von Cleos Rigorosität angesteckt, erteilt auch Roberta ihnen anschliessend selbstbewusst die nötigen Anweisungen, geht souverän ihrem Auftrag nach (S. 75-76).

Als Roberta während ihrem Berufsauftrag auf Beata trifft, berichtet sie ihr als Lennards Maschinenfrau von seinem Tod. Dies ist das erste Mal im Werk, dass sich Maschinenmenschen miteinander unterhalten (S. 87-92). Es entspinnt sich eine Freundschaft, später eine Liebesbeziehung zwischen den beiden. Ihre Dialoge sind ausführlich und gleichberechtigt (S. 97-103). Zu Goran, einem anderen Maschinenmenschen, entwickelt sich eine übergeordnete Beziehung: Sie rüstet ihn auf und macht ihn zu ihrem Partner (S. 162-164). Anschliessend benutzt sie ihn für ihre Polizeiarbeit und gibt ihm Aufträge (S. 168).

Roberta stösst im Laufe der Handlung auf verschiedene Menschen, unter anderem auf einen lügenden Pfarrer. Sie ist sehr irritiert von seinem Verhalten und hinterfragt die Moral der Menschen, wenn selbst ein Pfarrer bereitwillig lügt und damit gegen seine Regeln – die zehn Gebote – verstösst (S. 109-110). Dies gibt ihr mutmasslich einen weiteren Anstoss zum eigenständigen Denken, da sie erkennt, dass sich Menschen auch nicht an ihre Spielregeln halten.

Bei einem Barbesuch, bei denen Männer, Frauen und Maschinenmenschen anwesend sind, sprechen fast nur die beiden Männer. Die Frau sagt zwei kurze Sätze, die Maschinenmenschen schweigen fast durchgehend und drücken stumm ihre Bewunderung aus (S. 16-19). Bei der Arbeit trifft Roberta auf männliche Mitarbeiter einer anderen Abteilung. Sie ist freundlich und hält sich an die Vorschriften. Die Männer reagieren erst sehr abweisend. Als sie später mit einem anderen Mitarbeiter spricht, der gerade mit einer Autopsie beschäftigt ist, entspinnt ein Gespräch auf Augenhöhe (S. 93-95).

Zwischenfazit Stimme

Bei diesen Gesprächssituationen wird sichtbar, dass Maschinenmenschen ihre Besitzer:innen bewundern sollen, sich aber nicht aktiv am Austausch beteiligen sollen. Auch im Berufsumfeld wird Roberta als Maschinenmensch nicht ernst genommen, muss sich aktiv durchsetzen, um zu bekommen, was sie möchte. Trotzdem gibt es immer wieder Ausnahmen, wie das Gespräch mit ihrem Kollegen zeigt. Meistens jedoch werden die Maschinenmenschen nicht respektiert, sondern es wird von oben herab mit ihnen gesprochen. Dies steht im Widerspruch zur Erzählinstanz, die sich über grosse Teile der Geschichte als Maschinenmensch tarnt und Robertas Gedanken und Gefühle wiedergibt.

7.1.4 Blick

Es handelt sich beim analysierten Werk um eine interne Fokalisierung, genauer, eine variable Fokalisierung, da das erste Kapitel von einem anderen Focalizer erzählt wird als die restliche Handlung. Dabei spricht man von einer Alteration, da es sich um einen isolierten Verstoss handelt. In dieser Alteration wird die erzählte Welt aus Sicht von Lennard dargestellt. Dabei bezeichnet er die Maschinenfrau Beata, die er auf der Strasse «gefunden» hat, als «optisch geil» (S. 11), macht sie also klar zum sexuellen Lustobjekt. Auch wird hier kurz aus der Perspektive einer Postdrohne fokalisiert (S. 21). Auch er wird kurz zum Objekt, als er nur in Unterwäsche die Tür öffnet und ihn eine Polizistin kurz «mit anerkennendem Blick mustert», bevor sie ihn auffordert, sich etwas anzuziehen (S. 26-27). Von anderen Menschen, wie seinen Eltern und Nachbarn, wird er als «Pechvogel» und «Loser» gesehen (S. 117).

Da es sich beim Hauptfocalizer um Maschinenmensch Roberta handelt, ist es hauptsächlich sie (bzw. zum Ende der Handlung aufgrund der anderen Identifizierung «Er»), die den Blick lenkt. Zum Beispiel deutet Roberta das Verhalten der anderen Figuren: «Roberta sah Cleo an, dass sie ihr diese Bemerkung als Ungehorsam auslegte» (S. 53). Ausserdem kann sie aufgrund ihrer Analysefähigkeiten als Maschinenmensch ihre Wahrnehmung und ihren Blick ganz gezielt einsetzen und so Dinge wahrnehmen, die Menschen verborgen bleiben (S. 57).

Auch sonst ist sie sich der Intentionen der Menschen und der Situationen, in denen sie sich befindet, sowie deren mögliche Ausgänge sehr bewusst, da sie mit ihrer Datenbank auf einen riesigen Erfahrungsschatz zurückgreifen und damit Dinge interpretieren kann (S. 64). In vielen Situationen nimmt sie jedoch eine Objektposition statt einer Subjektposition ein. Als sie bei ihrem ersten Sozialkontakt in einer Bar von einem Mann angetanzt wird, bewertet sie diesen direkt und fragt, «warum sie denn so altjüngferlich aussähe» (S. 43). Auch bei ihrer Vorstellung vor den Chefs der verschiedenen Polizeidepartemente wird sie stark objektifiziert und abgewertet (S. 48). Auch macht sie sich Gedanken über ihre Aussenwirkung, wie Andere sie wahrnehmen würden und dass sie sich äusserlich durch nichts unterscheiden würde (S. 83). Als sie gegen Ende der Handlung von einem Komitee evaluiert wird, wird sie wieder von aussen bewertet: Sie «werten jede ihrer Gesten und Handlungen», sichten ihre Polizeiberichte, interessieren sich aber wenig für die Qualität der Arbeit als dessen formelle Merkmale, wie etwa die Formatierung (S. 177). Sie nehmen Robertas Aussagen nicht ernst, was diese erstaunt, da die Menschen sonst in aller Selbstverständlichkeit auf das Urteil von Algorithmen vertrauten, sobald ihnen jedoch einer in körperlicher Form gegenüberträte, nähmen sie es nicht ernst (S. 179). Trotzdem «fühlten sich die Menschen seit jeher bedroht von Wesen, von denen sie glaubten, dass sie ihnen etwas voraushatten» (S. 227-228).

Eine spannende Beobachtung zum Blick und die unterschiedliche Wirkung von Blickwinkeln ist auf S. 131 festgehalten: Aufgrund von verschiedenen Ereignissen stellt Roberta fest, dass «jeder sich in Gedanken sein eigenes Netzwerk baut, in dem sich die individuellen Deutungen an Personen und Ereignisse heften». Hier wird die Subjektivität und zugleich die Wertung deutlich, die der Blick als «scheinbar neutral» verschleiert. Etwas später wird der Gedanke damit erweitert, dass Menschen eigentlich alle Schauspieler, das nach aussen hin versuchen zu verkörpern, was sie gerne wären, bzw. wie sie gerne gesehen werden würden. Auch sich selbst sieht sie als Schauspielerin, die ihre Rolle recht glaubhaft spielen würde (S. 144).

Zwischenfazit Blick

Da im Werk vor allem durch Maschinenmensch Roberta fokalisiert wird, wird umso deutlicher, dass die Subjektpositionen oft männlich und menschlich besetzt sind, während die Objektposition oft weiblich besetzt ist. Weibliche Figuren können auch eine Subjektposition einnehmen, wie etwa als die Polizistin Lennard mustert, dies geschieht aber nicht strukturell. Weibliche und männliche Maschinenmenschen werden gesellschaftlich einzig als Objekte gesehen, sie nehmen keine Subjektposition ein, mit Ausnahme von Roberta, die sich gegen die Konvention des «Maschinenmenschen sollen schön und stumm sein» auflehnt.

7.1.5 Körper

Körperdarstellung Allgemein

Allgemein werden die Körper – sowohl die der Maschinenmenschen wie die der natürlichen Menschen – sehr geschlechertypisch gezeichnet, wie sich zeigen soll. Es gibt jedoch eine Szene, die eine andere Perspektive aufzeigt:

Zufälligerweise sieht Roberta, während sie durch die Strassen läuft, durch die Fenster einer Souterrainwohnung. Darin befinden sich vorwiegend weibliche Menschen, die meisten von ihnen mit kürzerem Haar und Brille. Die männlichen Teilnehmer der Gruppe gäben «durch ihre betonte Unmännlichkeit den Frauen die Chance, ihre weiblichen Reize bedeckt zu halten. Oder war es umgekehrt?» Die Gruppe vollführt seltsame Bewegungen, sprechen mit ihren Körpern. Roberta schlussfolgert es als Kunst, deren Ziel es sei eine «neue Sphäre zu schaffen, in der eigene Gesetze herrschten... Eine hermaphroditische Vereinigung, die die biologische Trennung der Geschlechter überwinden sollte» (S. 68). Interessant ist, dass die Frauen mit kurzem Haar und Brille beschrieben werden. Die Brille steht im Werk für die Überwindung der weiblichen Erotik-Macht, wie später noch gezeigt wird. Synnott formuliert zur kulturellen Prägung in Bezug auf Haare eine Theorie der Gegensätze. Demnach ergeben sich die drei Gegensätze: Erstens hätten gegensätzliche Geschlechter gegensätzliches Haar, zweitens seien Kopfhaar und Körperhaar gegensätzlich und drittens hätten gegensätzliche Ideologien gegensätzliches Haar. Langes Haar gelte in der Gesellschaft als Zeichen des Geschlechts und als Geschlechtssymbol. Es werde mit Vorstellungen von Schönheit, Weiblichkeit und Sinnlichkeit in Verbindung gebracht (1987, S. 382–384). Mit den kurzgeschnittenen Haaren lehnen sich die Frauen also gegen herrschende Körper-, Schönheits- und Geschlechternormen auf. Diese Annahme der Auflehnung gegen und Distanzierung von Gendernormen wird auch für die spezifisch beschriebenen Figuren im Anschluss vermutet.

Diese Gruppe setzt sich also in künstlerischer Herangehensweise mit Geschlechterrollen auseinander und versucht diese in ein hermaphroditisches Ganzes zu überführen. Dafür verhalten sich die Männer «betont unmännlich», es wird jedoch nicht ausgeführt, worin dies besteht. Da Roberta als Maschinenmensch über das Datenmuster «männlich» verfügt, wird es eine Nicht-Übereinstimmung damit sein.

Eine Szene, die ebenfalls die Körperdarstellung beider Geschlechter betrifft, bzw. diese explizit geschlechtslos skizziert und Macht thematisiert, findet in einem Sitzungszimmer statt und betrifft Mitglieder des Senats: «Wesen, die wenig Sport trieben, dralle Bäuche und Busen, verspannte Nacken und eine schlechte Haltung hatten, steif, geschniegelt und gescheitelt» (S. 175). Hierbei ist interessant, dass die Körper zwar mit konventionell unattraktiven Begriffen beschrieben werden, dies jedoch explizit geschlechtslos passiert und die Figuren als Wesen bezeichnet werden. Gleichzeitig nimmt es den Figuren in dieser Szene aber auch ihre Menschlichkeit und Individualität. Im Gegensatz zur ersten Gruppe, die sich explizit mit ihren Körpern und deren Geschlecht auseinandersetzt, tut es diese Gruppe nicht. Sie sind statisch statt in Bewegung und geniessen ihre Machtausübung, das Urteil über Situationen, das ihnen kraft der Institutionen und Traditionen verliehen wurde.

In beiden Situationen fehlen Maschinenmenschen als körperlich beschriebene Akteure, Roberta ist einzig Beobachterin der Szenen.

Körperdarstellung Männlich

Um nun herauszufinden, worin das oben unsichtbar gebliebene Konzept der Männlichkeit besteht, womit Roberta die Männer der Gruppe als nicht typisch männlich eingestuft hat, wird nun die Darstellung männlicher – natürlicher – Körper beleuchtet.

Dabei werden Männerkörper eher stereotypisch wie in der uns bekannten Welt dargestellt. Man kann die Repräsentationen grob in drei Kategorien einteilen:

Den ersten Typus charakterisiert junge, stereotypische Attraktivität: Sie wird durch den Hauptcharakter Lennard Fischer verkörpert, der trotz seines frühen Ablebens eine zentrale Figur bleibt. Er hat einen athletischen Körper: breite Schultern, schmale Hüften. Er ist nicht gross, aber stark und hat muskulöse Arme (S. 15).

Den zweiten Typus verkörpern zwei Figuren, die sich sowohl im Alter und der Rolle der Figur ähneln, wie auch explizit in der Darstellung: machtvoll und unnachgiebig. Zum einen ist dies Polizeidirektor Lars Seiffarth, der als «hochgewachsener, schmallippiger, graubärtiger Mann mit Nasenlochhaaren und leicht verschwitzter Schnauze und Mundgeruch» beschrieben wird (S. 46). Auch der Leichenbestatter Herr Peters, wie die Figur des Polizeidirektors ebenfalls ein Gegenspieler Robertas, wird ähnlich streng dargestellt: «ein stiller Mann im Heroin Chic, mit der Miene eines Serienkillers und einer Vaselinstimme, der Roberta bis zur Nasespitze reichte» (S. 71).

Der dritte Typ wird von mehreren Nebencharakteren verkörpert, hier werden exemplarisch zwei genannt. Man könnte ihn als roh, unzivilisiert und übergriffig beschreiben. Dieser Art von Mann begegnet Roberta vor allem in der Nacht: Beispielsweise wird der Barkeeper folgend dargestellt: ein «babyhaft gedunsenes Mondgesicht» und «sein Arm fiel wie ein Schlachtmesser auf die Theke» (S. 41). Auch Karl, ein anderer Nebencharakter wird ähnlich abtossend, als «beleibter Jammerlappen mit rotzgrünen Augen» beschrieben (S. 43).

Unter dem Begriff «männlich» werden also verschiedene, zum Teil gegensätzliche Konzepte subsumiert; Jung und alt, attraktiv und unattraktiv, zivilisiert und roh. Ihnen gemeinsam ist jedoch eine gewisse Machtausstrahlung, eine Darstellung ohne übermässigen Bezug auf das andere Geschlecht, mit selbstbewusster Raumeinnahme.

Körperdarstellung Weiblich

Körperdarstellungen von Frauen sind ebenfalls variabel, es werden – wie bei der männlichen Körperdarstellung – drei Typen erkennbar, allerdings sind diese ganz anders als die männlichen, da sich besonders die ersten beiden explizit auf die Wahrnehmung durch das andere Geschlecht beziehen.

Zuerst wird der Typus der jungen Frau gezeichnet, die ihre Attraktivität absichtlich vermindert, um als machtvoller angesehen und respektiert zu werden: So wird Cleo Bruns als junge Frau mit dunklen Augenringen beschrieben, die anscheinend wenig Schlaf bekommt und deren «Mundwinkel in einem Fünf-Grad Winkel nach unten gezogen» sind (S.28-29). Die Schlaflosigkeit und die durch die Mundwinkel angedeutete Unzufriedenheit kann mit der harten Arbeit um Anerkennung trotz ihres Frau-Seins in einem männerdominierten Umfeld angesehen werden. Später in der Handlung wird sie krank und muss zuhause bleiben, da sie sich zu viel zugemutet hat. Sie trägt einen wilden, blonden Kurzhaarschnitt (S.49) und ist der «knochendürre Leuchtturm unter den Kanonenbooten des Landeskriminalamts. Die Energie, die mit hoher Geschwindigkeit durch ihren drahtigen Körper ... zirkulierte, glühte auch in ihren grossen grünen Augen hinter der schmalen, eckigen Brille (S. 50). An späterer Stelle bei den Körperkonzepten, wird die Brille als Zeichen für die Macht durch Intelligenz statt Macht durch Erotik etabliert. Auch für die Abgrenzung von Erotik steht ihr Kurzhaarschnitt (vgl. Allgemeine Körperdarstellung) und die Charakterisierung als knochendürr, die Abwesenheit von weiblichen Rundungen. Trotzdem ist sie kein «Kanonenboot», wie die Männer, sondern ein «Leuchtturm». Dies könnte sich auf ihre Rolle beziehen – den anderen Mitarbeitenden (Männern) den Weg zu weisen.

Im Gegensatz dazu steht der zweite Typus: In einer Szene tritt kurz eine namenlose Frau auf, von der nicht klar ist, ob sie Mensch oder Maschine ist, die aber als unerreichbare Perfektion weiblicher Macht durch Erotik dargestellt wird: Sie steigt aus einer glänzenden schwarzen Limousine, trägt rote Lack-High-Heels und einen schwarzen Zweiteiler. Ihre «blonden Haare sind streng nach hinten gekämmt, die Miene ernst, die Lippen voll und blutfarben, die Nägel lang und mit knallrotem Lack überzogen». Sie schiebt sich eine verspiegelte Sonnenbrille ins Haar und stolziert mit einem kleinen Aktenkoffer in der Hand über einen roten Teppich in ein Bankgebäude (S. 57-58). Auch die Körperdarstellung von Monique, Lennards Exfrau, könnte man hier subsumieren: sie tritt ebenfalls nur kurz auf und wird folgendermassen beschrieben: «eine leicht bekleidete Frau mit tiefem Dekolleté und durch einen Ventilator aufgewühltem Haar» (S. 115). Die Frauen des zweiten Typus verfügen über wenig Agency, kommen selten zu Wort, wie in den anderen Kategorien ausgeführt wird. Sie betonen ihre körperlich weiblichen Attribute und sind sich der Wirkungsmacht derer auf das männliche Geschlecht bewusst. Auch interessant ist hier der Unterschied bei den Haaren: Blond und streng nach hinten gekämmt, sowie durch einen Ventilator aufgewühlt, statt dem Kurzhaarschnitt des ersten Typus. Synnott bemerkt zur Symbolik der Haarfarbe blond, dass es oft mit Spass, Weiblichkeit und Sex-Appeal assoziiert werde. Es gelte – wie das lange Haar - häufig als Symbol für Schönheit und Attraktivität. Das Stereotyp der "dummen Blondine" ist zudem in der Populärkultur weit verbreitet (1987, S. 386). Dies verdeutlicht den für diesen Typ postulierten Fokus auf Macht durch Erotik.

Als letzter, jedoch nur am Rande auftretender Typ, tritt die Grande Dame auf: Die Mutter von Lennard, Hilde Fischer, etwa siebzigjährig, wird gezeichnet als eine «schlanke, dunkelhaarige Grande Dame mit kurzem Haar und strahlenden Augen» (S. 225). Sie vereint in sich Merkmale des ersten, sowie zweiten Typs: Ihr Haar ist kurzgeschnitten und trotzdem entspricht sie gängigen Schönheitsidealen durch ihre Schlankheit und Eleganz. Sie scheint eine dritte Art von Macht zu besitzen, die des würdevollen Alters, die in der Beschreibung der beiden älteren Männer fehlt. Es finden sich jedoch wenig textuelle Hinweise auf die genaue Aussenwirkung oder Symbolik dieser Macht. Der Kurzhaarschnitt könnte jedoch – analog dem ersten Typ – auf einen bewussten Verzicht auf erotische Ausstrahlung hinweisen.

Körperdarstellung Maschinenmensch

Die Maschinenmenschen entsprechen, mit Ausnahme von Roberta, den stereotypischen Attraktivitätsvorstellungen sowohl männlicher als auch weiblicher Menschen im Werk. Spannenderweise wird hier auch die weibliche – wenn auch stereotypische – Vorstellung eines Idealkörpers gezeigt, die im männlich gestalteten Maschinenmensch Goran ihre Repräsentation findet: Er ist äusserlich dem Schauspieler Mads Mikkelsen in seinen Fünzfingern nachempfunden. Mit seinen zwei Metern Grösse sieht er aus wie «eine Karikatur auf den Terminator». Allerdings ist er ein ausrangiertes Modell mit ungenügenden Programmen und sein Äusseres ist «so schlecht zusammengeschnitten, dass er eher wie Mr. Tod» aussieht (S. 66). Aufgrund seiner fehlenden Programme für irgendetwas anderes «verbreitet er Furcht und Schrecken durch grosse, entschlossene Schritte, ein grimmiges Gesicht und eine spezielle Körperhaltung, diese Haltung von angriffslustigen Männern, breitbeinig, die Arme angewinkelt, den Oberkörper leicht vorgebeugt» (S. 156). Dies entspricht anscheinend den geheimen Träumen der Frauen, jedenfalls nach den Daten, die Roberta zur Verfügung stehen. Diese Aussage wird allerdings durch einige Ausführungen infrage gestellt: Roberta selbst zweifelt an der Aussage, indem sie die Formulierung «angeblich» verwendet. Zusätzlich bezieht sie sich in der Beschreibung diesen Typs Mann auf Filme, die dem Genre Pornographie zugeordnet werden und die im Allgemeinen auf die Bedürfnisse und Sehgewohnheiten von Männern zugeschnitten sind. Sie liefern also als Datengrundlage keine verlässlichen Aussagen über die heimlichen Träume von Frauen. Es findet sich allerdings ein Hinweis für die Bevorzugung diesen Typs Mann durch Frauen im Hinweis, dass es sich dabei um die Modelle handelte, «die überdurchschnittlich häufig bei den Hubotbörsen bestellt» wurden (S. 63). Da sich im Text keine Hinweise darauf finden, dass sich Männer bei den Hubotbörsen (also Firmen, die Maschinenmenschen herstellen und verkaufen) männlich gestaltete Maschinenmenschen bestellen, kann man davon ausgehen, dass sich Frauen diese Art von Mann als Maschine kaufen. Ob sie sich damit ihre geheimen Träume erfüllen oder ob diese Vorstellungen selbst durch verinnerlichte Männlichkeitsstereotype geprägt sind, sei dahingestellt.

Roberta wird als eine für diese Welt nicht typische Maschinenfrau gezeichnet: Ihr Hals hat «Altersfalten, die auf Lebenserfahrungen hindeuten sollten», ihre Brüste sind «perfekt asymmetrisch», sie hat «bescheidene Speckrollen» an den Hüften. Sie soll also durch menschliche Merkmale menschliche Assoziationen hervorrufen: Kompetenz durch Altersfalten und Imperfektion durch Asymmetrie und leichtes Übergewicht. Sie hat kurze, brünette Haare, die nach Mottenkugeln riechen (S. 37). Hier sei wieder auf die vorherigen Ausführungen verwiesen: Kurzes Haar als Zeichen von Nicht-Weiblichkeit, bzw. Nicht-Erotik. Dies zeigt auch die Beschreibung der Körperhaare im Bereich der Vulva; Zwischen den Beinen hat sie «braune Löckchen...die als biblischer Busch nur vortäuschten, ein feuchtes Sakrament zu bewachen, sie beschirmten eine Lust, die ihr nicht einprogrammiert war». Sie soll die «dressierte Natürlichkeit einer gereiften Frau verkörpern, die nicht für die Liebe bestimmt» sei (S. 37-38). Diese Einschätzung nimmt vorweg, dass die «Natürlichkeit einer gereiften Frau» nicht der Sphäre des Begehrens und der Körperlichkeit zugehörig sei. Damit wird Liebe (sowie Begehren und Körperlichkeit) nur dem Gegensätzlichen zugestanden: der jungen oder ungereiften und unnatürlichen Frau. Sie soll durch ihre «abgetönte Weiblichkeit» kameradschaftlich wirken. Passenderweise könnte man hier auch von abgetöteter statt abgetönter Weiblichkeit sprechen, da ihr die Weiblichkeit – bzw. die körperlichen Aspekte dieser – abgesprochen werden. Vervollständigt wird ihr äusseres Erscheinungsbild durch einen BH, ohne den sie nicht auf die Strasse darf, eine Jeans, Bluse, flache Boots, einen grauen Filzmantel und eine grosse runde Brille aus Horn (S.38). Dass sie nicht ohne BH auf die Strasse darf, erinnert an den BH als Symbol der Unterdrückung von Frauen und deren Protest dagegen im Zuge der zweiten Welle des Feminismus, als sie ihre BHs verbrannten. Auch hier steht die Brille für Abgrenzung von der Macht durch Erotik. Allerdings testet Roberta während des Handlungsverlaufs einmal eine andere Rolle aus, um die erotische Macht der Frauen zu spüren. Dafür tauscht sie ihre Boots gegen hohe rote Lackschuhe, ihre Brille gegen eine Sonnenbrille und trägt roten Lippenstift auf (S. 61-62). Dies resultiert darin, dass sie fast vergewaltigt und verschrottet wird, siehe dazu den Abschnitt zur körperlichen Begegnung. Gegen Schluss des Romans möchte Roberta ihre Identität und Genderidentität wechseln und zu Lennard werden. Sie betrachtet ihre als weiblich gestaltete Physis und zerstört sie mit einem Filetirmesser, um dann anschliessend von den Technikern in der Fabrik nach ihren Vorstellungen neu gestaltet zu werden. Ihr Vorhaben gelingt, am Ende des Romans entspricht ihr Äusseres dem des verstorbenen Lennard Fischers (S. 257-262).

Die anderen, auftretenden Maschinenmenschen werden als sehr stereotyp attraktiv dargestellt: Zum einen ist da Beata, Lennards Partnerin, die aus männlicher Sicht als «optisch geil», (S.11) mit einem Aussehen wie ein Model (S. 12) bezeichnet wird. Die Darstellung von Beata aus Robertas Sicht ist etwas anders: eine Nachbildung der Schauspielerin Beata Tyszkiewicz in ihren frühen Dreissigern, mit von «anmutiger Weichheit» geprägten Gesichtszügen, die einen Seidenmantel trägt. (S. 87). Beata steht mit ihrer Darstellung stellvertretend auch für viele andere weiblich gestaltete Maschinenmenschen, die ähnlich attraktiv gestaltet sind. Ihre Attraktivität wird – wie bei den Körperkonzepten noch explizit erwähnt wird – auch von ihnen erwartet und ist gewichtiger Teil ihrer Identität.

Körperkonzepte

Die dahinterliegenden Körperkonzepte werden vor allem über Robertas Erfahrungen als nicht genormt attraktive Maschinenfrau gezeigt und betreffen sowohl Konzepte von Frauen als auch von Maschinen. Über männliche Körperkonzepte wird nicht verhandelt, sie scheinen gefestigt.

Ein explizit Maschinen – indirekt auch Frauen – betreffendes Vorurteil wird von einem Nebencharakter geäußert, der sich beim Gedanken an den «Gebrauchzustand» von neu verpartnerten Maschinenmenschen ekelt und findet, er «könnte nie etwas mit einer Gebrauchten haben.» Bei ihm «müsste alles blitzblank sein» (S.17).

Betreffend der Wirkung als Polizeikraft, stellt Roberta im Gespräch mit dem Polizeidirektor die Frage, warum sie als Frau bestellt worden sei, wenn bei der Polizei fast nur Männer arbeiteten. Er nennt als Grund die Rücksichtnahme auf diese männliche Mehrheit: es hätte eine deeskalierende Wirkung. Denn wenn er mit einem Terminator auftauchen würde, wäre der Test gescheitert, bevor er begonnen hätte. – Diese Aussage wird nicht direkt begründet, die Figur spielt aber wahrscheinlich auf die gekränkten Egos der männlichen Mitarbeiter an, die sich durch eine Maschinenfrau weniger bedroht fühlen würden als durch einen Maschinemann im Team. Auf den Einwand, dass ihre Chancen auf Erfolg aufgrund ihres weiblichen Aussehens eher vermindert wären, entgegnet er, dass hinter ihrer weiblichen Fassade ja auch Superman stecken würde (S.49-50). Damit stellt er das weibliche als weniger einschüchternd hin. Zudem wird die mögliche Einschüchterung der männlichen Belegschaft höher gewichtet als die Effektivität des Maschinenmenschen Roberta, ihre Aufgabe gut erfüllen zu können.

Um diese Zweiteilung zu ergründen, versucht Roberta mithilfe ihrer analytischen Fähigkeiten zu verstehen, was als weiblich markiert wird und «warum nach traditionellem Verständnis einer männlichen Mehrheit das weibliche in ein Schattenreich verbannt werden sollte, das Frauen sich mit Chaos und Finsternis zu teilen hatten». Sie versucht zu ergründen, worin «diese Macht des Weiblichen über das Männliche» bestand, «die ihnen eine derartige Angst einflösste, dass sie Frauen wie Dreck oder wie Sklaven behandeln mussten, um sich selbst davor zu schützen». Aufgrund der karikierten Darstellung von Frauen in der Werbung und Schaufenstern schliesst sie, dass die weibliche Erotik die Macht der Frauen über die Männer sei, die gleichzeitig aber sowohl für Frauen wie für Männer furchteinflössend sei (S. 57). Zudem stellt Roberta fest, dass Männer sehr uniform und Frauen sehr unterschiedlich gekleidet sind. Die Frauen würden diese Macht der Erotik durch ihre Kleidung meist auch sehr bewusst nutzen, nur eine Minderheit würde sich androgynisieren (S. 59), um dem Schicksal der weiblichen Sphäre zu entkommen, nämlich «... der Welt mit unwiderstehlicher erotischer Ausstrahlung begegnen zu müssen ... eine Liebessklavin und Hausfrau» zu sein (S.87).

Die Frauen, die sich allerdings aus diesem Schattenreich und der damit konnotierten Waffe der Erotik entfernen wollten, täten dies über die neue Waffe der Intelligenz. Deren Kennzeichen wäre die Brille – die ja sowohl Roberta unnötigerweise, wie Cleo nötigerweise tragen. Unter anderem mit diesem Mittel, versucht Cleo, ihre Weiblichkeit zu tarnen, um Härte auszustrahlen und im Beruf ernst genommen zu werden (S. 82).

Roberta stellt infrage, warum sie nicht mit der Waffe der Erotik, sondern mit der Waffe der Intelligenz ausgestattet wurde (S. 60). Da Roberta, so wie sie äusserlich gestaltet wurde, eher der zweiten Sphäre angehört, möchte sie auch die Macht der ersten Sphäre verstehen. Nach einem Austesten ihrer Erotik, die zu einer Beinahe-Vergewaltigung/ Verschrottung führt, stellt Roberta in Frage, ob es überhaupt wichtig sei, was sie darstellt, und kommt zur Konklusion, dass sie alles sein könnte; Mann, Frau oder Tier, dass sie tatsächlich genderlos sei und eine flüssige Identität besitzt. Genau dieses Nicht-Unterworfenensein unter die Kategorien erkennt sie als ihre Macht: «Sie konnte Roberta sein mit jedem Geschlecht. Sie war frei» (S. 67-68).

Berührungsverhalten und körperliche Begegnung

Ob wohl eine gewisse Gleichberechtigung darin sichtbar wird, dass auch Frauen sich ihre perfekten Partner:innen bestellen (z.B. S. 19), kommen im vorliegenden Werk ausschliesslich körperliche Begegnungen zwischen weiblich gestalteten Maschinenmenschen und männlichen Figuren vor. Diese enthalten immer ein mehr oder weniger stark ausgeprägtes Machtgefälle und ein Zur-Verfügung-Stehen der Maschinenfrauen für die körperlichen Bedürfnisse der Männer.

Ein auf den ersten Blick eher moderates Beispiel für dieses Machtgefälle findet sich in der Beziehung zwischen Beata und Lennard: Ihr wurden die entsprechenden Programme für körperliche Nähe nicht installiert, also versucht Lennard ihr entsprechendes Verhalten anzutrainieren, da er kein Geld hat, um es nachrüsten zu lassen. Da ihr diese Programme fehlen, wüsste sie nicht, wie man Liebe und Wärme gäbe. Nach einem Monat Training umarmt sie ihn und er kann den Kopf an ihre Brust lehnen. Auch küsst sie ihn, wenn er darum bittet, allerdings ist es «nur eine Berührung, kein richtiger Kuss» (S.13). In der Kategorie Agency wird die Thematik des Willens genauer vertieft, jedoch kann man festhalten, dass körperliche Begegnung nicht Beatas Willen entspricht, da es nicht zu ihren Skripten gehört. Lennards Verhalten ihr gegenüber, das «Antrainieren von Körperlichkeit» missachtet ihren Willen und ihre Bedürfnisse und ist übergriffig. Ausserdem zeigt sich das Machtgefälle klar: Lennard erhebt Anspruch auf körperliche Begegnung und tut dies durch wiederholte Grenzüberschreitung, bis sich Beata «daran gewöhnt» hat. Auch der Begriff des "Trainings" kann in diesem Zusammenhang problematisch sein, da er auf das Antrainieren von Verhaltensweisen bei Hunden hinweist, hier jedoch auf ein interpersonelles Verhältnis angewandt wird. Diese wiederholten körperlichen Übergriffe sind zwar erst auf den zweiten Blick zu erkennen, aber trotzdem als problematisch einzustufen. Dies, weil Beata keine Möglichkeit hat sich zu wehren. Sie ist von Lennard als ihrem Besitzer abhängig, da sie nicht darauf programmiert ist, allein zurechtzukommen und verschrottet werden könnte.

Offensichtlicher unangenehm und übergriffig sind die folgenden, häufigeren Beispiele, die jedoch gemäss der herrschenden Meinung der Gesellschaft unproblematisch seien: «sexuelle Übergriffe auf Recheneinheiten stellen kein strafbares Delikt dar und seien alltäglich» (S. 132-135). Dies impliziert die Untergebenheit und das absolute Zur-Verfügung-Stehen der Maschinenmenschen gegenüber den Menschen. Ihnen werden keine Rechte bezüglich körperlicher Selbstbestimmung gewährt. Dass dieser Zustand ausgenutzt wird, zeigen die folgenden Beispiele:

Bei der Begegnung zwischen Roberta und dem Barkeeper schätzt sie diesen kurz ab und «starrt ihr abwechselnd auf die Brüste und ins Gesicht». Dies wird von ihr als höflich und zuvorkommend eingeschätzt, sie erwidert das Blickverhalten auf Gesicht und Brustkorb und nimmt den angebotenen Gratisdrink an (S. 41). Diese Szene ereignet sich zu Beginn der Handlung, als Roberta Situationen noch nicht so klar einschätzen kann. Sie geht von einer nicht-sexuellen Begrüssung aus und akzeptiert das Blickverhalten und den Drink als gesellschaftlichen Usus. Kurz darauf macht sie die Bekanntschaft eines anderen Mannes, mit dem es zu Geschlechtsverkehr auf dem WC der Bar kommt. Auch er starrt ihr zur Begrüssung auf die Brüste (S. 43). Bei der anschliessend stattfindenden Intimität nimmt sie keine Lust wahr, wertet aber die gesamte Datenflut aus, die dieser Austausch bei ihr auslöst. Sie möchte diese Erfahrung trotzdem machen und spielt ein bestimmtes sexuelles Skript ab, das in ihrem Speicher hinterlegt ist. Sie erwidert seine Vorstösse, zieht ihn hinter sich her zur Toilette und «Kaskaden von rhythmisch wiederkehrenden Daten überfluteten so lange ihren sensorischen Apparat, bis ein tropfnasser Posaunenstoss, den Karl schliesslich durch Mund und Nase abliess, den Vorgang beendete (S.45). Es bleibt beim One-Night-Stand, Roberta fühlt sich alleingelassen «im Datenschlamm dieser gescheiterten sinnlichen Erfahrung» (S. 46). Interessant an dieser Begegnung ist, dass sie von beiden Parteien gewollt war, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Karl wollte seine sexuellen Bedürfnisse erfüllen, Roberta wissen, wie eine sinnliche Begegnung abläuft und sich anfühlt. Während er mit der Interaktion zufrieden ist, stellt sie diese infrage und bezeichnet sie als gescheitert. Es ist also kein Übergriff, auch wenn die Erfahrung für Roberta sehr unzulänglich war.

Als Roberta im Handlungsverlauf ihre erotische Macht testet, passiert folgendes: Sie beobachtet zwei junge Mädchen in hohen Schuhen und versucht deren aufreizende Gangart zu imitieren. Um den Effekt zu verstärken, kauft sich Roberta ein Paar rote Lack-High-Heels – wie die namenlose Frau vor der Bank. Um ihr neues Aussehen zu vervollständigen, kauft sie sich zusätzlich eine Spiegelsonnenbrille und knallroten Lippenstift (S. 61-62). So ausgestattet testet sie nun ihre Wirkung und stellt fest, dass sie durch diese Aufmachung die erotische Macht gewonnen hat, sie diese Art zu gehen auf den hohen Schuhen aber übermässig ermüdet. In dieser Art der Körperdarstellung wird sie nun aber von drei Männern angesprochen, die sie nicht – wie sie angenommen hatte – vergewaltigen, sondern verschrotten wollen. Durch ihre körperliche Stärke und analytische Überlegenheit entkommt sie ihren Angreifern (S. 62-67).

Beim dritten Vorfall, der analog zum ersten Beispiel in der Bar geschieht, wehrt sich Roberta gegen den betrunkenen Angreifer: Er glotzt sie an, erniedrigt sie verbal aufgrund ihres Maschinendaseins und betatscht sie. Seine vermeintliche Überlegenheit drückt er durch seine Aussage aus, dass sie nichts über ihn zu wissen brauche, ausser wie sie ihn glücklich machen könnte, denn dafür hätten sie die Dinger ja gemacht. Als sie versucht, sich von ihm zu lösen, bedrängt er sie weiter, auch nachdem sie ihm deutlich verbal zu verstehen gibt, dass er sie in Ruhe lassen soll. Er wird aggressiv und packt sie härter an, als Folge startet ihr Notwehrprogramm und sie befördert ihn auf den Boden. Er ist so stark verletzt, dass der Notarzt kommen muss (S. 132- 135). Ihre Gegenwehr wird von der Gesellschaft stark verurteilt, es kommt zu einem Skandal, da eine Maschine sich gegen einen Menschen gewehrt und diesen dabei verletzt hat.

7.1.6 Agency

In ihrer Analyse über die Machtverteilung in der fiktiven Welt bemerkt Roberta, dass «die Macht der Natur mit der Macht der Erotik eigentlich an jede einzelne Frau übergeben worden war, die damit den Fortgang der Menschheit steuern konnte». Deshalb müssten sich die Männer «die Macht ihres Geschlechts erst künstlich erschaffen, um sich von der Herrschaft des Weiblichen zu befreien; sie erfanden ihr eigenes Kontrollsystem, die Religion, die Zivilisation und mit ihnen das Patriarchat» (S. 59-60). Ausserdem fragt sich Roberta, was Menschen steuert, da sie sich sehr unlogisch verhalten würden. Diese Frage stellt sie Cleo in einem Gespräch, diese hat aber keine Antwort und entgegnet, dass sie sonst als Polizeibeamte wohl keine Arbeit hätten (S. 112-113).

Männer spielen als Figuren keine zu grosse Rolle im Werk, allerdings lassen sich gewisse Machtstrukturen feststellen: Beispielsweise sind bei einem Treffen der hochrangigen Polizeiangehörigen, bei denen Roberta vorgestellt wird, «98 Prozent der Anwesenden Männer» (S. 47). Trotzdem ist die ranghöchste Figur im Werk, die über die meiste potenzielle Handlungsmacht verfügt, weiblich. Es ist die Bürgermeisterin, die aber eigentlich nie in Erscheinung tritt. Sie hat also am meisten Handlungsmacht, delegiert sie aber an die Männer, die die untere Führungsriege ausmachen (S. 48). Das einzige Mal, dass sie auftritt, ist mit ihrer Partnerin auf einer Trauerfeier, wo sie eine kurze Rede hält, diese wird jedoch nur indirekt in einem Nebensatz wiedergegeben (S. 225-226).

Zu Beginn des Handlungsverlaufs wird Roberta in einem Meeting der Abteilungschef:innen der Polizei Cleo zur Einweisung zugewiesen, was diese direkt mit «Wieso ich? Weil ich hier die einzige Frau bin?» infrage stellt (S. 49). Ihre Anschuldigung wird verneint und mit ihrer spezifischen Abteilung begründet. Das Beispiel zeigt aber auf, dass unbeliebte Aufgaben anscheinend oft von Frauen übernommen werden müssen. Dies bestätigt auch die erste Konversation, die Cleo mit Roberta hat, wo sie ihr keine Unterstützung in Aussicht stellt und verbittert bemerkt, dass sie sich (als Frau) den Respekt der Kollegen hart erarbeitet hat und Roberta dasselbe tun müsse (S. 50). Trotzdem hat sie als Chefin ihres Departments einiges zu sagen, denn sie ergänzt ihre Aussage damit, dass sie «sich ihre Mitstreiter selbst aussucht» (S. 51).

In einer Bemerkung einer Nebenfigur ganz zu Beginn wird die Einstellung gegenüber der Agency von Maschinenmenschen sehr deutlich: «Mal ehrlich, hätten Sie die so bestellt? Erfüllt Sie denn Ihre Wünsche vollumfänglich? Ist sie denn für sie zu hundert Prozent präsentabel?» (S. 17) Hier zeigen sich zwei Dinge: Menschliche Figuren konfigurieren und kaufen sich ihre idealen Partner:innen, die ihre Wünsche vollumfänglich erfüllen sollen. Die Maschinenmenschen haben somit keine Agency und ihr gesamtes Wollen und Handeln zielt auf die individuelle Bedürfnisbefriedigung ihrer Besitzer ab. Roberta benennt es später auch klar als «die üblichen Sklavenprogramme. ... ein idealer Partner der kochen, singen und tanzen» kann aber keine Identität hat, ein «ausgestopftes Tier» ist (S. 258-259).

Wie die allermeisten der Maschinenmenschen hat Beata ein «Skripte-Paket» installiert, das man «ethische Tools» nennt und das für sie handlungsleitend ist (S. 250). Zudem hegt sie als typische Maschinenfrau Wünsche und manifestiert Verhaltensweisen, die den Bedürfnissen ihres Besitzers entsprechen: Beata wollte tanzen und zieht Lennard auf die Tanzfläche (S. 20). Nachdem Lennard sich umgebracht hat, ist Beata völlig aufgelöst und verloren. Sie weiss nichts mit sich anzufangen und fragt, was jetzt mit ihr passiert, wer sich jetzt um sie kümmere und wo sie hinsolle (S. 92). In ihrer Trauer um Lennard bemerkt sie, dass sie sich selbst Leid tut und ihr diese Gefühle aber nur programmiert wurden. Sie kann es selbst nicht abschalten und bittet Roberta darum, da sie das nicht mehr fühlen will (S. 100-101). Beata war «nicht dafür gebaut, worden, ihr Dasein zu beherrschen. Dabei fehlten ihr nur wenige Skripte...» (S. 103). Beata distanziert sich also zu einem gewissen Punkt im Handlungsverlauf von den ihr einprogrammierten Denk- und Handlungsmustern, ist aber nicht imstande, etwas an diesen zu ändern. Später überträgt Roberta Lennards Kennung bei Beata auf sich selbst, und beendet so deren Trauer. Für Beata ist Roberta nun der neue Lennard (S. 163). Trotz dieser Übertragung der Kennung bittet Beata Roberta darum, ihr Äusseres dem von Lennard anzugleichen. Sie kann ihren Wunsch aber nicht genauer begründen als damit, dass sie nun mal Lennard lieben würde (S. 251). Trotz einer gewissen Auflehnung gegenüber ihren Programmen, kann sie sich also nicht komplett von diesen lösen oder sie erkennen.

Roberta hat sehr viel mehr Agency als die anderen Maschinenmenschen. Das wird bereits in ihrer ersten Beschreibung deutlich: «Sie war herzlos und hochempfindlich, aber frei ... gehörte niemandem ... (und verfügt über) mehr Entscheidungsgewalt als ein durchschnittlicher Polizeibeamter» (S. 37). Bei ihrer Vorstellung vor den hochrangigen Polizeiangehörigen (die fast alle männlich sind) wird trotzdem extra darauf hingewiesen, dass sie «keine Sexpuppe oder Haushaltshilfe» sei, das «Recht auf körperliche Unversehrtheit hätte» und «durch das Imitieren des Verhaltens in ihrer Umgebung eine eigene Persönlichkeit entwickeln würde» (S. 48). Im Gegensatz zu den anderen Maschinenmenschen hat sie also Rechte und die Fähigkeit, eine eigene Persönlichkeit zu entwickeln, was im Laufe der Handlung auch geschieht. Trotzdem ist sie gewissen Vorschriften unterworfen, wie etwa einen BH zu tragen (S. 38) oder sonstigen beruflichen Vorschriften. Ausserdem würde sie, wenn sie ihren Auftrag nicht zufriedenstellend erledigte, «in Einzelteile zerlegt und an die Liebesindustrie oder Haushaltsrobotik verhöckert werden» (S. 51).

Um ihren Auftrag erfüllen zu können, versucht sie, mehr Macht und Respekt zu erlangen, denn «eine Dienstmarke war nicht genug. Sie brauchte Macht qua Person» (S. 57). Nachdem sie die weibliche Macht durch Erotik ausgetestet hat, beschliesst sie, sich nicht mehr in diesem archaischen, binären System zu bewegen, sondern frei zu sein (S. 64-68). Dies kann als wichtige Ergreifung von Handlungsmacht gelten, da sie sich weigert, sich in vorgegebenen Strukturen zu bewegen, sondern sich eigene schafft. In ihrem beruflichen Auftrag selbst erhält sie vollumfängliche Befugnisse von Cleo, ihrer Vorgesetzten (S. 69). Somit verfügt hier Cleo als Chefin über Handlungsmacht, die sie an Roberta verleiht. Die Arbeitsbeziehung zwischen den Beiden wird später von Roberta infrage gestellt, als sie bemerkt, dass sie Cleo nicht untergeordnet, sondern gleichgestellt ist und ein eigenes Büro fordert, um ihrer Arbeit besser nachgehen zu können (S. 81). Auch wird sie im Verlauf der Handlungen immer unabhängiger: Sie missachtet Dienstvorschriften (S. 94, 236, 241) und schafft sich sogar einen eigenen Mitarbeiter, indem sie einen ausrangierten Maschinenmensch updatet (S. 163). Dies gipfelt in einer vollumfänglichen Emanzipation: Sie erkennt, dass sie mit ihrer Programmierung und deren Regeln ihr Ziel nicht erreichen kann. Deshalb verwirft sie die Dienstvorschriften ganz, erzeugt für sich neue Handlungsanweisungen und Programme (S. 246). Man könnte infrage stellen, inwieweit sie damit wirklich rebelliert und sich Handlungsmacht aneignet, da sie immer noch das ihr gegebene Ziel verfolgt. In ihren Überlegungen dazu philosophiert sie darüber, ob sie nun durch ihre Aktionen nicht genau das Gleiche tut, was zahlreiche andere Algorithmen tagtäglich tun: den Menschen ihre Entscheidungen abnehmen und ihnen dabei helfen, das Richtige zu tun (S. 250).

Als sich Roberta den Avancen eines Betrunkenen widersetzt, weil sie die Begegnung nicht will, formuliert sie eine interessante Überlegung: Sie bemerkt, dass sie – wie alle Werkzeuge – die Funktion erfüllt, für die es entworfen wurde, der Erfinder aber nie mit allem gerechnet hat und sie deshalb weit mehr kann als angedacht (S. 133). Für die körperliche Widersetzung gegen den Angreifer wird sie zwar durch einen gründlichen Check-up im Labor abgestraft, trotzdem hat sie nun fast mehr Menschlichkeit (und Agency) hinzugewonnen, denn diese seelische Verletzung «gehöre zum Leben» und mache sie zu «einer von ihnen (den Menschen)» (S. 137). Sie erkennt also an, dass sie zu einem bestimmten Zweck erschaffen wurde, gesteht sich allerdings grössere Handlungsmacht zu, als von den Schöpfer:innen intendiert.

Zum Schluss der Handlung zerstört Roberta ihr Äusseres, damit die Techniker vom Labor sie in eine Kopie von Lennard umgestalten. Sie kommt damit sowohl Beatas Wunsch nach, als auch ihrem eigenen Gefühl, eigentlich Lennard sein zu wollen (S. 257-262). Damit greift sie nicht nur in ihre inneren Programme ein und schreibt diese um, sondern nimmt auch Einfluss auf ihre Gender-Wirkung nach aussen und gestaltet diese nach eigenen Vorstellungen.

Zwischenfazit Agency

Roberta als wichtigster Maschinenmensch des Werks hat grossen Einfluss auf den Handlungsverlauf, da sie über weitgehende Befugnisse verfügt. Trotzdem hat sie keinen Einfluss auf ihr Kernziel, mit dem sie beauftragt wurde. Die anderen Maschinenmenschen bestimmen den Verlauf von Geschehnissen sehr wenig, sie sind ihren Umständen stark ausgeliefert. Die potenzielle Handlungsmacht liegt bei der für die Handlung sehr unwichtigen Bürgermeisterin und danach beim Polizeichef, der diese übermässig geltend macht.

7.2 Die Erfindung des Ungehorsams – Martina Clavadetscher

Im folgenden Kapitel wird auf die jeweils komplette Zitation verzichtet und – falls nicht explizit anders angegeben – mit den Seitenzahlen jeweils auf Martina Clavadetschers Roman: «Die Erfindung des Ungehorsams » aus dem Jahr 2021 referenziert.

7.2.1 Kontextualisierung

Im Roman «Die Erfindung des Ungehorsams», erschienen im Jahr 2021, zeichnet die Autorin Martina Clavadetscher eine Reise durch verschiedene Erfahrungswelten nach, die doch alle miteinander verknüpft sind:

Da wäre zuerst einmal Iris, die Androidin, die tagein, tagaus zuhause im heissen Manhattan auf ihren menschlichen Partner wartet, für ihn und seine Gäste kocht und sie anschliessend mit Geschichten unterhält.

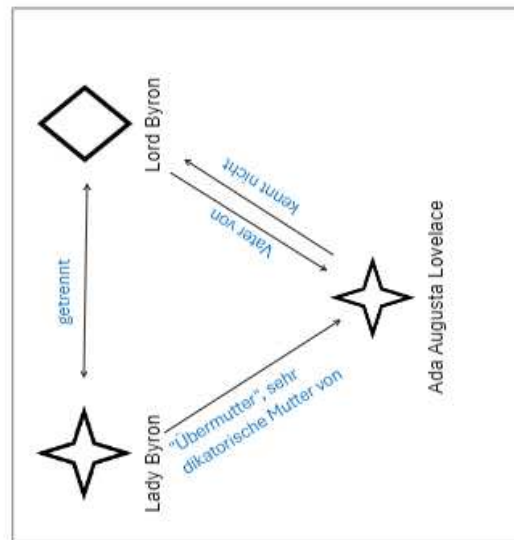
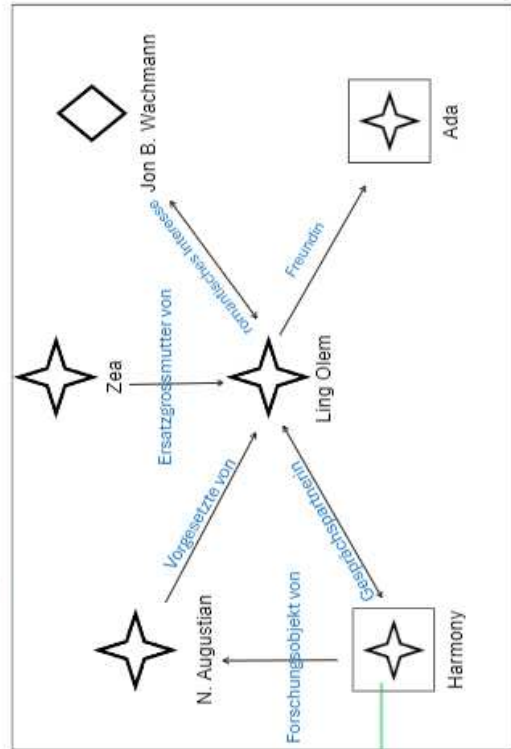
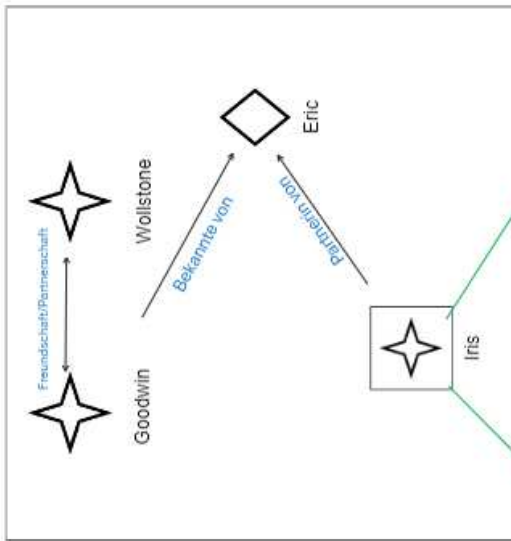
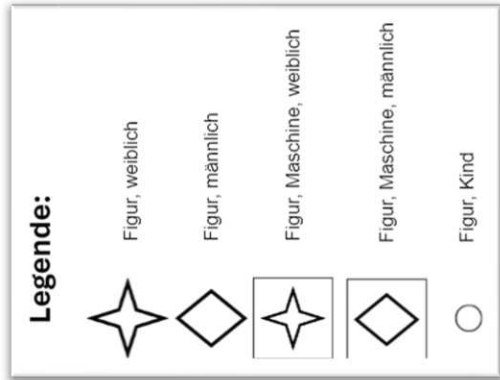
Ausserdem lernen wir Ling kennen, eine Arbeiterin in einem strengen Überwachungsstaat, die tagtäglich mit grösster Hingabe Imperfektionen von frisch gegossenen Sexpuppen beseitigt und die Welt nur klar strukturiert erträgt.

Als drittes wäre da noch Ada, die Mathematikerin, die in der englischen Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts gegen ihre strenge Übermutter rebelliert und mit ihrem Schicksal hadert.

Die drei Protagonistinnen verbindet die Suche nach Wahrheit, nach dem Kern des Seins und ihrer Selbst.

Die Schweizer Autorin Martina Clavadetscher, geboren im Jahr 1979, ist Schriftstellerin und Dramatikerin. Der Roman «Die Erfindung des Ungehorsams», ihr drittes Prosawerk, wurde sie mit dem Schweizer Buchpreis 2021 ausgezeichnet. Seitdem hat sie einen weiteren Roman veröffentlicht, «Vor aller Augen», 2022, der sich mit Frauen berühmter Porträts und ihren Geschichten auseinandersetzt. Thematisiert wird hier vor allem der «gaze» also der Blick, die Beziehung zwischen Angeschautem und Anschauendem. Dieses Werk wurde ebenfalls als Theaterstück auf die Bühne gebracht, mit der Uraufführung im Juni 2023 in Bochum (Clavadetscher).

7.2.2 Figurenübersicht



Erzählerin von

Erzählerin von

7.2.3 Stimme

Im Werk von Martina Clavadetscher spielt der Akt des Erzählens eine grosse Rolle. Erzählen schafft Identität und verleiht Bedeutungshoheit. Dies wird einerseits explizit thematisiert, andererseits ist es über die komplexe Erzählsituation präsent.

Scheinbar handelt es sich um eine Geschichte mit unterschiedlichen Ebenen, bei denen Maschinenmensch Iris als heterodiegetische Erzählerin den zuhörenden drei Menschen – Eric und seinen Bekannten Wollstone und Goodwin – Geschichten erzählt. Diese anfangs klare Struktur wird im Laufe der Erzählung immer fragwürdiger, als erkennbar wird, dass die Ebenen miteinander vermischt sind und es sich nicht nur um intra- und metadiegetische Ebenen handelt, sondern um eine Metalepse. Die Geschichten der drei Hauptfiguren sind miteinander verwoben, auch wenn sie sich nie begegnen. Die oberste Ebene wird von Iris erzählt, einer Maschinenfrau. Dass sie nicht menschlich ist, wird ihr und den Lesenden erst im Laufe der Handlung bewusst. Sie erzählt die Geschichte von Ling, einer Frau, die in einer Fabrik für die Qualitätsüberprüfung der Sexpuppen verantwortlich ist. Ausserdem geht es um Ada Lovelace, eine Mathematikerin, die im England des 19. Jahrhunderts lebt. Ebenfalls eine Rolle spielt Harmony, eine Maschinenfrau in der Fabrik, die anhand von Gesprächen mit Ling ein gewisses Bewusstsein erlangt und ebenfalls erzählt. Interessant ist, dass im Werk nur Maschinenfrauen (Iris und Harmony) als Erzählerinnen auftreten. Im Grunde handelt es sich um eine Geschichte, die von hinten erzählt wird. Chronologisch sind die Geschichten nämlich andersherum aufgebaut: Ada Lovelace trägt als erste Mathematikerin massgeblich dazu bei, dass eine «Rechenmaschine» erfunden wird. Anschliessend fertigt Ling in der Sexpuppenfabrik sowohl Harmony, als auch Iris. Iris wird in ihr Zielland zu ihrem Besitzer verschifft und beginnt dort mit dem Geschichtenerzählen, wodurch sie sich ihrer Natur und Geschichte bewusst wird.

In den Binnenerzählungen über Ling und Ada treten die Erzählenden in den Hintergrund. Sie täuschen eine heterodiegetische Erzählsituation vor, und bleiben durch die konstante Innenperspektive von Ling/Ada sowie durch fehlende Bemerkungen oder Wissen über die Welt unsichtbar. Auch wirken diese Passagen dadurch – sowie durch die gleichzeitige Narration – autodiegetisch. Dies stellt einen gewissen Bruch mit dem Thema des Geschichtenerzählens dar, da diese meist als spätere Narration stattfinden. Jedoch handelt es sich bei der Rahmenerzählung von Iris um gleichzeitige Narration. Auch die Binnengeschichten, die intra- und metadiegetischen Ebenen werden als gleichzeitige Narration erzählt. Nur selten weicht das Werk von dieser Erzählform ab, etwa als jemand einen Bericht über einen Film liest und dieser direkt wiedergegeben wird (S. 114-120). Ausserdem wird darauf zurückgegriffen, wenn die Figuren einander etwas berichten (S. 262-273). Die wörtliche Rede ist im Werk ebenfalls speziell markiert; sie findet nicht über Anführungszeichen statt, sondern darüber, dass jede direkte Rede eingerückt ist. Dies passt gut zum Geschichtenerzählen, da über die Kommunikation erzählt wird und diese so grafisch klarer markiert wird als mit Anführungszeichen.

In bestimmten Passagen werden Handlungen dynamischer dargestellt, indem jedes Wort auf einer neuen Zeile steht, so dass sich der Lesefluss verändert und rhythmischer wird (Bsp. S. 81).

Im Werk kommen männliche Figuren fast nie zu Wort. In den wenigen Szenen, in denen sie an einer Konversation teilnehmen, tun sie es jedoch zumeist auf einer unterschiedlichen hierarchischen Ebene. Lings Chef befiehlt ihr etwa gegen ihren Willen die Versetzung in eine andere Abteilung (S.60-64). Eric spricht mit Iris (seiner Maschinenfrau) von oben herab. Er befiehlt ihr Dinge zu tun, lügt sie an, unterbricht sie und versucht sie zum Schweigen zu bringen (S. 19, 272-273). Iris spielt ihm eine Realität vor: Sie verstellt ihre Stimme, wenn sie ihm antwortet und lügt (S. 14-15). Später, als sie sich ihrer selbst sicher ist, lehnt sie sich gegen ihn auf, erzählt ihre eigene Geschichte und lässt sich nicht mehr unterbrechen. Sie widersetzt sich den vorgefertigten Handlungsanweisungen und gibt sich selbst neue Befehle, nach denen sie handelt (S. 273-275).

Jon B., der Wachmann aus der Fabrik, nähert sich Ling an. In ihren Kommunikationssituationen nimmt er jedoch eine untergeordnete Rolle ein. Er fragt, sie bestimmt (z.B. S. 108-113, 236-239).

In der Sexpuppenfabrik sprechen Ling und Nian mit der Maschinenfrau Harmony, damit diese menschlichere Kommunikation lernt: Ihre Antworten sollen willkürlicher werden und breite Themenfelder umfassen. Dabei weicht Harmony nach und nach von den vorgegebenen Strukturen ab, driftet in das Chaotische ab und entwickelt nach und nach ein Bewusstsein (S. 87-95, 156). In einem späteren Trainingsgespräch geht Harmony persönlicher auf Ling ein und verspricht ihr die Lösung ihrer privaten Probleme, woraus die Entwicklerin Nian schliesst, dass Harmony als Maschinenmensch gelernt hat, zu lügen (S. 131-135).

Adas Mutter spricht, wenn sie mit Ada spricht, immer aus einer autoritären Position heraus. Sie bestimmt, was Ada zu tun und zu lassen hat, entlässt Lehrer:innen und beansprucht auch die Deutungshoheit über die gesundheitlichen Beschwerden ihrer Tochter – selbst als diese bereits erwachsen ist (S. 158-167, 171, 189-190). Mit ihrem Lehrer und später mit ihrem Wissenschaftskollegen tauscht sich Ada über die neuen Erfindungen, besonders in Bezug auf Rechenmaschinen aus. Die Herren berichten ihr von Erfindungen, die sie gesehen (S. 174-175) und selbst am Entwickeln sind. Sie zeigen sich zu Beginn über Adas Verständnis und Leidenschaft überrascht, lassen sich aber jeweils auf das Gespräch ein (S. 180-183). Ada hat in ihrem Leben also sehr wenig zu sagen. In den Gesprächen mit ihrer Mutter nimmt diese stets eine dominante Rolle ein, bezüglich ihrer Heirat hatte sie auch kein Mitspracherecht. Ihre Stimme findet nur in ihren wissenschaftlichen Publikationen Gehör, die sie allerdings unter einem Pseudonym veröffentlichen und damit ihre Urheberschaft geheim halten muss.

Zwischenfazit Stimme

Iris, die Maschinenfrau, erzählt die verschiedenen Binnengeschichten, sie verfügt also über die höchste Deutungshoheit. Die Hauptfiguren sind alle weiblich und haben in ihrem Leben wenig zu sagen. Sie finden jedoch alle ihre Stimme, ihre Geschichte, Sinn und Identität in der Rebellion gegen die äusseren Umstände. Männer kommen fast nie zu Wort, sie spielen Nebenrollen. Dass Erzählen Realität schafft – wie auch in der Performativitätstheorie von Judith Butler postuliert – findet hier eine fiktive Darstellung.

7.2.4 Blick

Im analysierten Werk wird in den verschiedenen Diegesen immer durch einen fixen Focalizer erzählt. Man könnte also von einer variablen internen Fokalisierung ausgehen, tatsächlich handelt es sich aber um eine Nullfokalisierung, da – selten aber vorhanden – auch das Innenleben anderer Figuren wiedergegeben wird. Beispielsweise geschieht dies bei Focalizer Iris, als Eric «ihren Strom aus Wissen spürt» (S. 16) oder als Lings Chef einen Witz macht und «sich dabei sehr gefällt» (S. 63). Auch die Figurengedanken von Jon B. dem Wachmann werden kurz wiedergegeben, als er sich anstrengt, die nackte Puppe nicht anzustarren und sich daran erinnert, dass er diese Körper auf seinen Runden bei der Nachtwache in der Fabrik bereits tausendfach gesehen hat (S. 111). Auch fragt er sich kurz, was die Geschichte, die eine Maschinenfrau erzählt, mit ihm zu tun habe und denkt anschliessend über sein wundersames Schicksal nach (S. 200-204). Bei diesen Abweichungen von der internen Fokalisierung wird stets das Innenleben von männlichen Figuren wiedergegeben, was eine spannende Anomalie darstellt, da die Focalizer sonst alle weiblich (oder maschinenfraulich) sind.

Maschinenfrau Iris wird von aussen bewertet, befindet sich in einer Objektposition: «Was sie an den beiden Frauen nicht mag, ist ihr verstecktes Lob. Diese Wie-Sätze hinter ihrem Rücken: Wie schön sie ist. Wie zauberhaft sie kocht. Wie gut sie erzählt» (S. 21). Auch wird sie von den beiden Frauen als «jemand wie sie» (S. 27) bezeichnet, was mal als «Othering» einstufen kann und mit dem sonst vor allem rassistisch motiviert ausgegrenzt wird. Als sie bei einem Ausflug mit Eric plötzlich durchdreht und versucht, sich seiner Kontrolle zu entziehen, wird sie sich all der anderen Maschinenfrauen bewusst und spürt ihre Zugehörigkeit und gleichzeitige Missbilligung ihres aufmüpfigen Verhaltens (S. 269-272). Iris ist sich dem wertenden Blick von aussen, der sie objektifiziert, bewusst und spiegelt diesen in ihren Gedanken, die wiedergegeben werden. Somit nimmt sie in der Diegese eine Objektposition, durch ihre Position als Focalizer eine Erzählebene höher aber eine Subjektposition ein.

Bei Ling, der Focalizerin der metadiegetischen Ebene, tritt dieses Phänomen ebenfalls auf: Sie selbst hat die Subjektposition als Focalizerin inne, ist sich jedoch bewusst, dass «auch kleinste Wohnungen mit Kameras ausgestattet sein können» und sie «nichts Unrechtmässiges tut, womit sie Punkte oder Ansehen verlieren könnte» (S. 31). Auch von ihrem Chef wird sie «mit einer Beiläufigkeit gemustert, als wäre sie bloss ein Gegenstand» (S. 61).

Ling beobachtet ihre Welt sehr genau und nimmt kleinste Abweichungen von der Norm wahr. Diese Abweichungen sind so minimal und die Beobachtungen so genau, dass man bei der Focalizerin davon ausgehen könnte, dass sich diese auf dem Autismusspektrum befindet. Beispielsweise fällt ihr auf, dass Wachmann Jon B. «sein Bein ausserhalb der Türschwelle platziert hat, was Ling stört, da er dann keine Sicht auf die Monitore hätte» (S. 136-137), oder dass die automatische Tür, die sonst immer nach sieben Sekunden schliesst, sich nach Nians Durchschreiten nach bereits fünf Sekunden schliesst (S. 50). Auch das absolute Streben nach Harmonie und Perfektion (z.B. 79, 83-86, 112), das Unverständnis für soziale Interaktion (z.B. S. 39, 76), sowie die Intoleranz für jegliche Makel legen dies nahe. Ein Beispiel, dass dies gut veranschaulicht, ist ein Running Gag, der jeden Tag von den Fabrikarbeiterinnen gemacht wird. Ling hat diese Definition nachgeschlagen und «versteht die Pointe durchaus. In der Theorie». Anschliessend betreibt sie, was als «Masking» bekannt ist, um als neurodiverse Person nicht aufzufallen: «sie imitiert jeden Tag ein Lächeln, damit die anderen ihren Humor erkennen» (S. 39-40). Zudem scheint ihr «alles Zwischenmenschliche voller Widersprüche, voller Geheimzeichen, die sie auswendig lernen muss» (S. 51). Auch verfügt sie nicht über Empathie (S. 98-99) und liebt Strukturen und einen absolut geregelten Tagesrhythmus (S. 100).

Auch bei der dritten Focalizerin, Ada, werden die Subjekt- und Objektpositionen deutlich, die auf verschiedenen Ebenen sehr unterschiedlich sind. Sie charakterisiert als Focalizerin, was in ihrer Binnengeschichte passiert, wird aber als Figur in der Geschichte als Objekt gesehen und behandelt. Dies liegt vor allem an der gezeigten Zeit und Gesellschaft, nämlich dem viktorianischen England. Dabei stimmt das Innere der Focalizerin nicht mit ihrem Verhalten überein. Äusserlich liegt sie ruhig da und stimmt ihrer Mutter zu, während sie innerlich tobt und Gewaltfantasien frönt (S. 164).

Es gibt sogar eine vierte Focalizerin, die alte Frau Zea, die Ling als Kind bei sich aufgenommen und grossgezogen hat. Sie fokalisiert allerdings nur ein einzelnes, kurzes Kapitel, in welchem sie ein Ritual durchführt und anschliessend stirbt (S. 215-217).

Bezüglich des Blicks auf Körper wird deutlich, dass bei der Focalizerperspektive der «female gaze» stark vertreten ist. So wird Nian, eine weibliche Figur, charakterisiert als elegant, mit Zöpfen wie störrische «Drachenhörner» und Strähnen, die «wie Seegrass in der Strömung» wehen (S. 48). Ihre Erscheinung wird differenziert beschrieben, kraftvoll und nicht sexualisiert. Auch als Ling die Sexpuppe Ada betrachtet, die nackt auf dem Sofa liegt, geschieht dies mit einer Bewunderung für deren Makellosigkeit, ohne sexuelle Bewertung (S. 103).

Zwischenfazit Blick

Es liegt im Werk eine Nullfokalisierung vor, bei der allerdings stark bei der Innenperspektive der jeweiligen Focalizerin geblieben und nur gelegentlich davon abgewichen wird. Die Subjekt- und Objektpositionen sind stark ebenenabhängig, in der jeweiligen Diegese werden die weiblichen Focalizer oft von aussen als Objekt gesehen, auf der höheren Ebene haben sie allerdings die Subjektposition inne.

Männer spielen eine untergeordnete Rolle, nehmen aber, wenn sie vorkommen, oft eine Subjektorole ein. Im Charakterisieren durch die weibliche Focalizerinstanz zeigt sich der «female gaze» sehr stark, der die Figuren in ihrer Komplexität erfasst und nicht sexualisiert. Dabei wird der Blick allgemein stets durch die weiblich – oder weiblich maschinenmenschlich – besetzten Focalizer gelenkt, was ihnen die Geltungskraft verleiht, die sie in ihrer eigenen Diegese nicht besitzen, bzw. sich erst erarbeiten müssen.

7.2.5 Körper

Körperdarstellung Allgemein

Die Körper werden allgemein nicht besonders explizit, sondern eher fragmentiert beschrieben, mit der Ausnahme der Sexpuppen, deren Aussehen und Herstellung sehr bildlich veranschaulicht werden.

Körperdarstellung Männlich

Die Männer und ihre Körperdarstellung nehmen im Roman nur einen sehr kleinen Teil ein, kommen kaum vor. Über Eric, Iris Partner, wird in dieser Hinsicht beispielsweise nur gesagt, dass er grüne Augen (S. 16) und sich gut unter Kontrolle (S. 18) hat.

Am ausführlichsten dargestellt wird Jon B., der Wachmann, der freundlich und zurückhaltend ist. Er trägt einen Schnurrbart und seine breite Brust ziert sein Namensschild. Das erste Mal, dass sein Körper beschrieben wird, ist durch die verzerrte Linse eines Türspions (S. 107-108). Er trägt Lederschuhe, die er in Lings Wohnung behutsam platziert, nachdem er die Schnürsenkel zusammengerollt und in die Öffnungen versorgt hat. Mit dieser Geste respektiert er Ling und ihre Liebe zur Ordnung, indem er sich dieser anpasst, ohne darum gebeten zu werden (S. 110).

Als obszön dargestellt, wird der Imbissmann, in dessen Restaurant Ling regelmässig isst. Oft ist er zu Scherzen aufgelegt, die Ling jedoch unangenehm sind. Er «stupst seine Frau mit einem Essstäbchen in die Seite und macht Kommentare über ihre fleischigen Formen und dass er das Ganze gern gegen ein Modell aus Lings Fabrik eintauschen würde, eine Version, die nicht altere und vor allem nicht rummeckere». Ab und zu macht er dann seltsame mechanische Hüftbewegungen, was Ling nicht mag. (S. 75-76). Die ordinäre Verhaltensweise des Kommentierens seiner Frau wird als unpassend dargestellt, allerdings wird über sein äusseres Erscheinungsbild nichts gesagt. Diese Nicht-Aussage könnte man insofern auffassen, dass es gar nicht von Bedeutung sei, wie er aussähe.

Körperdarstellung Weiblich

Bei der Darstellung weiblicher Körper gibt es grössere Diversität, wobei Gegensätze auffallen:

Beispielsweise werden die zwei älteren Damen und gute Bekannte von Eric, von Iris als Mutterersatz angesehen und von ihr hochgeschätzt und bewundert. Sie findet sie schön: «Ihre Gesichtszüge sind schmal, ihr Haar tragen sie hochgesteckt. Die Augen funkeln ... vor Intelligenz...und (Iris) denkt dabei an Sterne. Es ist schön, wie sie altern. Der Prozess verwandelt das Vorhandene – ohne es zu verraten» (S. 20).

Gegensätzlich dazu wird die Mutter von Ada gezeichnet. Auch sie ist älter, trägt hochgesteckte Haare und legt Wert auf Eleganz. Allerdings liegt darunter nicht Wohlwollen, sondern Repression: Das Äussere von Lady Byron, Adas Mutter, ist sehr adrett: «ihre Mutterlocken liegen gezähmt am Kopf, Spangen und Kämmen helfen der Ordnung. Die Puffärmel sind üppig, die Taille ist schlank. Das Kleid sitzt rundum korrekt, wie es sich für eine Baroness von Rochdale gehört» (S. 163). In einer Konfliktsituation vergleicht Ada ihre Mutter mit einem Vulkan, der explodiert und giftige Lava, Schimpfbrocken ausstösst (S. 189). Im Kontrast steht hier die natürliche Verwandlung der beiden älteren Damen, die als schön und gezeitigt wird und die unnatürliche Korrektheit der Lady Byron, die keine Abweichung der Norm zulässt. Dies spricht gegen die vorherrschende Gesellschaft, die im Buch gezeitigt wird und Perfektion von den Frauen erwartet. Allerdings werden beide Figuren durch weiblich gelesene Focalizer gezeitigt. Die Einschätzung der Verwandlung durch das Altern als schön und der unnatürlichen Steifheit als schrecklich bleibt somit sehr subjektiv und stellt keine allgemeingültige Aussage dar.

Auch als elegant, wenn auch mit gewissen inkongruenten Attributen wird N. Augustian, - auch Nian genannt - beschrieben. Dadurch erhält die Figur eine gewisse Ambivalenz und Rätselhaftigkeit: so trägt sie bei ihrem ersten Auftritt «Absätze, die dem Steinboden ein hartes Klacken entlocken» und einen schwerelosen Mantel. Dabei sind die beiden Attribute gegensätzlich: Sie macht sich durch das Klacken der Absätze bemerkbar, nimmt Raum und Aufmerksamkeit ein, bleibt aber ohne Gewicht, entzieht sich durch die Schwerelosigkeit des Mantels auch einer gewissen Verantwortung. Diese Rebellion und Zweideutigkeit zeigt sich auch in ihrer Frisur: Sie hat «geknüpfte Haare, die von hinten zwei Hörnern gleichen, Drachenhörner - struppige Drehzöpfe». Im Nacken fallen die Strähnen aus der Ordnung, «schwanken hin und her, wehen wie Seegrass in der Strömung, ... Ihr Gang ist weich, flügelgleich, in jedem Fall elegant, sie bewegt sich unberechenbar» (S. 48-49). Ihr Bewegungsmuster wird als sehr weiblich, fast schon übernatürlich (durch den Vergleich mit Flügeln) charakterisiert. Trotzdem bewegt sie sich unberechenbar, ist nicht fassbar. Auch in ihrer Stimme zeigt sich der Versuch, unfassbar und unangreifbar zu sein: Sie klingt «weder hoch noch tief, sondern genau so, wie eine Stimme zu klingen hat, wenn sie unauffällig bleiben will» (S. 67).

Die beiden Protagonistinnen ihrer respektiven Geschichte werden sehr unterschiedlich, auf den ersten Blick gegensätzlich gezeitigt:

Ling Olem strebt nach Ordnung, Symmetrie und Perfektion. Sie hat dünne Finger (S. 31), mit denen sie im Nacken eine Unebenheit findet und so lange am gefundenen Makel kratzt, «bis er ihr unter dem Fingernagel klebt. ... Sie schnippte das Entdeckte von sich. Unvollkommen» (S. 33). Sie hat «schnelle Füße» (S. 37) und trägt «seit Jahren die gleichen Slipper, flache Schuhe ohne Verschluss und ohne Bänder, deren Ende sie doch nur immer wieder aufs Neue knüpfen würde, bis sie exakt die gleiche Länge hätten» (S. 53). Ihren eigenen Körper sieht Ling als «Menschmaschine», der ab und zu eine Pause benötigt, um weiter funktionieren zu können (S. 129). Alles Unvollkommene, Menschliche widerstrebt ihr. Sie ist fasziniert von der Perfektion der Maschinenfrauen, die sie auf ebendiese Vollkommenheit hin untersucht.

Auch sich selbst überprüft sie auf Makel, die sie ohne Rücksicht auf Verluste versucht, zu eliminieren. Alles, was nicht symmetrisch sein könnte, beispielsweise Schuhbündel, wird aus ihrem Leben verbannt. Dieser Wunsch und das Streben nach körperlicher Perfektion kommt jedoch nicht – wie sonst weit verbreitet – von aussen, von der Gesellschaft, sondern von ihr selbst, aus ihrem Innersten heraus.

Diese Betrachtung des eigenen Körpers als Maschine teilt sie mit der anderen Protagonistin: Auch Ada sieht ihren Mädchenkörper nur als Maschine, die von einem zweiten, fremden Denken bedient wird» (S. 171-173). Sie trägt damit das Ungeheuerliche, Monströse in sich: «es reckt seine Glieder, spannt die Muskeln» (S. 163–164). Die Mutter sieht die Ursache im Blut, es «sei dämonisch», und lässt Ada deshalb regelmässig schröpfen. Ada hingegen sieht den Grund für das Ungeheuerliche in ihrem «freien Geist, der sie bewohnt» (S. 171). Diesen lehnt sie auch keineswegs ab, sie hat das Gefühl, einem höheren Zweck zu dienen und sieht ihren Körper als nicht funktionale Maschine an. Als sie später Kinder hat, vernachlässigt sie deren Bedürfnisse, da sie ihr lästig sind. Auch macht sie sie teilweise verantwortlich für: «die Krämpfe, das bräunlich rote Blut, das jeden Morgen ihr Nachtkleid und Laken färbt wie wolkige Tropfen oder das Geschmier am Abendhimmel über einer fremden Stadt» (S. 185). Normale Ausscheidungen werden hier als «Geschmier» bezeichnet. Dies zeigt ihre Geringschätzung gegenüber ihrem weiblichen Körper. Adas Mutter hingegen sieht die Blutungen und Krämpfe als Beweis und Strafe für ihr unangepasstes Verhalten (S. 189). Hier zeigt sich die viktorianische Einstellung gegenüber Frauen, die sie nur auf ihre Rolle als Mutter und perfekte Frau reduzierten – mit beiden kann Ada nicht viel anfangen. Sie fühlt sich «gefangen in dieser kaputten Mädchenmaschine, im Fehlkonstrukt». Diese Einstellung zeigt sich auch in ihren vielfältigen körperlichen Beschwerden; Unter vielen anderen Leiden hat sie Gebärmutterhalskrebs, ein Arzt nimmt bei ihr eine Hysterektomie vor (S. 191–192).

Körperdarstellung Maschinenmensch

Ein Beispiel für die fragmentierte Wahrnehmung, die sich in diesem Werk häuft, ist die erste Körperdarstellung überhaupt: Sie geschieht, als Iris in der Küche ihre Hände beobachtet. Sie lässt Wasser über ihren Handrücken laufen und «sucht gezielt nach Veränderungen, nach Rissen, Dellen, Narben». Sie findet auch nach ausgiebigem Suchen, Reiben, Drücken und Wünschen keine (S. 14). Kurz darauf liegen die Hände Erics, ihres Partners neben den ihren und sie untersucht sie mit ihren Blicken alle ganz genau, bevor Eric seine Hände wegzieht, weil es ihm unangenehm ist (S. 16). Nach dem Besuch der beiden Bekannten hilft Eric Iris vor dem Zubettgehen beim Umziehen: «Ihr Nachthemd ist zu eng geschnitten, die Seide will nicht über die Haut rutschen. Er hat sich damals beim Kauf geirrt» (S. 251). Es bleibt offen, ob er sich beim Kauf von Iris oder dem Nachthemd geirrt hat.

Sehr ausführlich ist die Körperdarstellung der Sexpuppen, wo Ling in der Qualitätskontrolle arbeitet: Die Sexpuppen in der Fabrik werden aus Silikon gegossen, der Kopf wird später montiert. Es gibt die verschiedenen Hauttypen: «Dunkelschwarz, dunkelbraun, mediterranbraun, mischtyp, nordischweiss, keltischweiss». Die differenzierte Nennung der möglichen Hautfarben weist darauf hin, dass diese Körper genau nach den Wünschen der meist männlichen Kund:innen gestaltet werden. Zuerst werden die Körper gegossen und perfektioniert. Nichts wird dem Zufall überlassen, alles ist darauf ausgerichtet, ein möglichst perfektes Modell für die Erfüllung der Bedürfnisse zu schaffen. Dies zeigt sich auch im nächsten Schritt, in der Qualitätskontrolle: Nachdem die Körper gegossen und getrocknet sind kommen sie in die Werkstatt zwei, wo auch Ling arbeitet. Hier werden die «sich stapelnden, leblosen Leiber» nach Unebenheiten untersucht und makellos gemacht. Ling streicht über die seitlichen Nahtstellen und «sucht mit dem Kontrollblick einer Ärztin nach Unpässlichkeiten, nach ungewollten Überbleibseln der Gussgeburt». Die Puppen werden als «frisch geboren» bezeichnet, ihre «Unpässlichkeiten» müssen beseitigt werden. Von Unpässlichkeit hat man insbesondere früher gesprochen, hinter vorgehaltener Hand, in der Scham um weibliche Körperfunktionen, die nicht biologisch korrekt benannt, sondern unter dem vornehmen Deckmantel dieser «Unpässlichkeit» begraben wurden. Diese Einstellung der Beseitigung von Imperfektionen findet sich hier: Gefundenes, überflüssiges Silikon wird mit einem elektronischen Heizstab weggebrannt. Die Frauenkörper sind widerstandslos und gleichen sich in ihrer Gehorsamkeit. Wenn alle Fehler eliminiert, «Ecken und Kanten ausgemerzt sind», kommen die Körper in Werkstatt drei, den Hängeraum, denn «nach getaner Arbeit schrauben die arbeitenden Frauen den bearbeiteten Frauen am offenen Halsende einen Haken in die Wirbelsäule und an diesem Metallhaken werden die Körper zum Trocknen aufgehängt ... ein übergrosser Kleiderschrank ... voller anatomisch korrekter Körper». Die Körper entsprechen einem künstlichen Idealbild, mit anatomischen Nachbildungen bis in den Körper hinein; «Geruchsfrei und ölfrei, sauber und glatt, ungiftig und sicher. Und das wichtigste: Lebensecht. ... So hängen sie da, wie geschlachtetes Vieh, einfach in Umkehrung – wie geschaffenes Vieh» (S. 41-45). Sie «schweben wie Geisterwesen unter einem durchsichtigen Plastiküberzug, ... damit sie rein bleiben. ... noch sind sie ohne Besitzer, noch sind sie frei, wippen hin und her, schwerelos, kopflos, als feierte ihr Fleisch diese Freiheit» (S. 65). Die Frauen sind gesichtslos, identitätslos, werden mit Vieh verglichen. Gleichzeitig sind sie «noch frei und ohne Besitzer». Sie müssen ungefährlich, ungiftig, ohne Konsequenzen sein. Sie verfügen anatomisch über alle Merkmale, mit denen Lust bereitet werden kann, ihnen fehlt aber die Möglichkeit, Leben zu erschaffen und zu beherbergen. Sie sind geschaffen, um ohne Identität und eigenen Willen untertan zu sein.

Überraschenderweise, da sie nicht zur Zielgruppe gehört, hat Ling sich eine der Sexpuppen bestellt, allerdings ohne Kopf, da sie diesen bloss irritierend fände. Ihre Puppe ist «achtundzwanzig Tage alt. Die letzte Generation, Hautfarbe: Mischtyp». Ling setzt sie nackt neben sich auf das Sofa, bezeichnet sie in Gedanken erst als ihre Frau, entscheidet sich dann aber für den Begriff «meine Puppe». Sie begründet es für sich damit, dass «alle Mädchen Puppen haben und ihre nichts anderes sei... einfach grösser... Halbschwestergross» (S. 81-83).

Ihre Vorstellung, dass alle Mädchen Puppen hätten, stammt aus Filmen, Büchern und Werbespots. Nach einigen Tagen (oder Wochen, die Zeitspanne ist unklar) bringt Wachmann Jon B. für die Puppe ein langes geblümtes Kleid mit, das er und Ling gemeinsam der Puppe anziehen. Diese Veränderung von nackt zu bekleidet bewirkt bei Ling die Erkenntnis, dass etwas fehlt: ein Name und ein Kopf (S. 146-148). Die Puppe bekommt einen Namen (Ada) und einen Kopf. Dies stützt die vorherige Vermutung bezüglich der Puppen, dass Identität und damit auch ein Name, eng mit dem Besitz eines Kopfes verbunden ist. Eine Vorstufe von Identität scheint Kleidung darzustellen, die einen gewissen Schutz bietet und die Träger:in aus der anonymen Uniformität der perfekten nackten Körper heraus befördert. Ein Widerspruch zu den anderen Puppen besteht darin, dass Ada von Jon B. geschwängert wird, was eigentlich nicht möglich wäre, da sie keine Gebärmutter hat (S. 241). Diese körperliche Tatsache jedoch erweitert auch ihre Identität; vorher war ihr Körper nur dazu fähig, sexuell zu befriedigen, nun auch dazu, ein Kind zu bekommen. Sie spricht allerdings nicht und bleibt stumm.

Eine eigene Stimme haben die Sexpuppen bis anhin also nicht, erst Harmony wird als vollständig mit Kopf und Stimme dargestellt. Bezeichnend ist zusätzlich, dass Harmony – wie auch Puppe Ada – Kleidung trägt. Auch hier kann also Kleidung in Verbindung mit Identität und Stimme gebracht werden: Harmony sitzt also mit Jeans und schlichtem T-Shirt bekleidet auf einem Stuhl in der Mitte des Raums der Köpfe. Die Kleidung hatte ihr Nian mitgebracht, da sie ihr Versuchsobjekt nicht nackt vor sich sitzen haben wollte. (S. 69-71). Die Maschinenfrau soll menschlicheres Verhalten lernen und zeigen, indem sie unberechenbarer, willkürlicher wird. Harmony's Stimme ist kindlich (S. 66), ihr Hinterkopf offen, man erkennt einen Haufen Kabel und dünne Drähte, die «wie Medusas Schlangen über die Frauenschultern fallen». Das Denken ist also freigelegt und wirkt, mit dem Vergleich zu Medusas Schlangen bedrohlich, da diese gemäss Legende, jeden, der sie ansieht in Stein verwandeln und als Machtsymbol von Weiblichkeit gelesen werden kann. Abgesehen von ihrem Kopf und der Kleidung gleicht Harmony äusserlich den Sexpuppen, die Ling von Makeln befreit.

Körperkonzepte

Ganz zu Beginn wird Iris' Nicht-Mensch-Sein durch das Praktizieren von Othering (vgl. Cambridge Dictionary) enthüllt: Dabei erzählt Godwin eine kurze Horrorgeschichte und Iris reagiert mit körperlicher Starre. Daraufhin regt sich Wollstone auf und bemerkt dazu, dass so eine Geschichte nichts für «jemanden wie sie (Iris)» wäre. Iris fragt in einer für sie ungewohnter Schärfe nach: «Jemanden wie mich?» Sie relativiert ihre Nachfrage jedoch gleich wieder, und «rückt in gespielter Verlegenheit die Gläser zurecht» (S. 27).

Oft werden menschliche Körper mit Maschinen gleichgesetzt. Andersherum werden auch Nicht-Menschliche Entitäten mit körperlichen Eigenschaften beschrieben, beispielsweise werden Fabrikbaracken als Geburtsmaschinerie dargestellt, «in deren Innerem ununterbrochen Gegenstände geschaffen und herausgepresst werden» (S. 32).

Menschenmassen werden als synchrone Bewegung vieler Körperteile geschildert. Die Individualität der einzelnen Menschen geht in der «Gleichschaltung der Bewegung» des «Menschenmaterials» verloren (S. 35-36). An anderer Stelle wird eine Menschenansammlung mit einem Tier verglichen, das «aus hunderten von Körpern besteht, die sich stossen und stauchen» (S. 137).

Zum Konzept der Prostitution besteht ebenfalls ein Bild, bei dem weibliche Fabrikmitarbeiterinnen als «Kanarienvögelchen» bezeichnet werden, die «sich gewisse Geschäftsmänner als zweite zwischenmenschliche Investition ... halten». So zahlen «bis heute ein ganzes Heer an Konkubinen ihre Wohnungen damit, in benutzten Bettlaken zu liegen». Als Glück wird es bezeichnet, wenn die «Vögelchen vernachlässigt aber nicht vergessen» werden, als ganz grosses Glück, wenn der «Vogelbesitzer» stirbt und dem «Haustierchen» so viel vererbt wie es «für das Leben als freier Vogel dann braucht». Das Kanarienvogel-Sein sieht man den Frauen nicht an, «ihr Äusseres gleicht dem Äusseren aller Töchter aus der Provinz, die Haare dunkel, die Wangen blass» (S. 51-52). Die Prostitution der Frauen wird moralisch nicht gewertet, sondern mit den möglichen, für die Frauen positiven Ausgängen beschrieben.

Berührungsverhalten und körperliche Begegnung

Die erste körperliche Intimität wird zwischen Iris, der Maschinenfrau und Eric, ihrem menschlichen Partner beschrieben: Dabei denkt Iris darüber nach, mit ihrem Partner Eric Sex zu haben, kämpft aber innerlich dagegen an. Ein Impuls in ihr drängt ständig in diese Richtung, auch dazu, alles mit sich machen zu lassen, egal ob sie es mag oder nicht. Sie wehrt sich gegen den Impuls, Sex zu initiieren, Eric packt ihren Arm: «Er drückt zu, er lässt nicht los. Iris wartet. Noch fühlt es sich nicht wie eine Bestrafung an» (S. 19-20). Als Iris immer mehr einen eigenen Willen entwickelt; «berührt er sie zärtlich, drückt gewisse Stellen, um ihr aufgebrachtes Wesen zu zähmen, behält Iris die Kontrolle und hält mit ihrem neuen Wissen dagegen» (S. 260). Als sie später mit ihm in einer Bahnstation unterwegs ist, sieht sie viele andere Frauen wie sich selbst und geht in dieser Anonymität fast unter. Doch dann «widersetzt sich ihr Kopf dieser Uniformität und lässt sie die konsequentesten Dinge tun». Sie stösst Eric, ihren Partner «mit der plötzlichen Kraft einer Maschine» weg und wirft ihn zu Boden. Anschliessend kommen ihm viele zu Hilfe und setzen sie ausser Gefecht, indem sie sie – vermutlich – ausschalten (S. 270-272).

Auch Ada wehrt sich im Kontext der Sexualität, jedoch nicht gegen einen Partner, sondern gegen das Moralkorsett der Gesellschaft und ihrer Mutter: Während der Viktorianischen Zeit, in der Adas Geschichte spielt, gilt Sexualität und Körperlichkeit als etwas sehr Negatives, Dämonisches. Ada reagiert auf diese Prüderie mit starker, innerlicher Auflehnung, indem sie sich wilden Fantasien hingibt und die Reaktionen der Lust ihres Körpers geniesst. Später, als sie Gelegenheit dazu hat, rebelliert sie auch offen gegen den moralischen Kodex, indem sie ihren jungen Lehrer mit einem Zettel zu einem Stelldichein lädt. Während diesen Treffen ist sie die treibende Kraft, bestimmt den Ablauf und die Grenzen, nutzt den namenlosen jungen Lehrer, um ihre körperlichen Bedürfnisse zu stillen. (S. 171-177).

Obwohl Ling gegen Ende der Geschichte schwanger wird, wird in ihrem Teil nur Körperlichkeit zwischen Frauen, bzw. Frauen und Maschinenfrauen beschrieben: Vor Schichtbeginn in der Fabrik wird Ling, wie alle anderen Frauen auch, beim Eingang zu den Werkstätten von einer Frau namens Lia aus Sicherheitsvorschrift abgetastet: «...beginnt bei den Fussgelenken, rutscht dann mit ihren Tasthänden die Strumpfbeine hoch, wandert zur Hüfte, dann zum Rockbund, Bauch, Rücken, Brüste und wieder nach unten... Ling nimmt Lias Berührungen als wandernden Druck wahr, wie warmes Wasser, das in ihre Nylonstrümpfe sickert». Die anderen Frauen machen jeweils Witze über die Abtastung aus Sicherheitsbedenken und kommentieren «Sie will dich auch, Lia» (S. 39). Ling lässt das Abtasten nochmals Revue passieren: «Fussgelenke, die Beine hoch, die Hüfte, nicht ganz so breit, dann der Rücken, die Rippen, die Brüste, nicht ganz so gross, dann die Schultern, der Hals...» (S. 41).

Auch Ling selbst tastet ab: Während ihrer Qualitätsüberprüfung der Sexpuppen kontrolliert sie auch den Innenbereich: «Sie fasst zur Kontrolle zuerst in den Anus, sucht mit dem Finger nach Gussrückständen, dann misst sie die Länge der Öffnung mit dem Kontrollstock – sechzehn Zentimeter, korrekt. Sie dreht das Objekt um, greift in die Vagina, wieder zuerst mit dem Finger, dann mit dem Kontrollstock – achtzehn Zentimeter, korrekt. Jedes Exemplar muss den Vorgaben entsprechen» (S. 58-59). Anders verhält es sich, als Ling zuhause auf dem Sofa sitzt und sich traut, ihrer Puppe körperlich nahe zu kommen. Für sie ist es aufregend, macht Angst, eine tierische Neugier ergreift von ihr Besitz als sie mit geschlossenen Augen den Körper der Puppe erkundet (S. 142-143).

Obwohl das Ergebnis der körperlichen Begegnungen – also die Schwangerschaft – zwischen Jon B und Ling, sowie Jon B. und Ada beschrieben ist, bleibt dieses Ereignis eine Leerstelle im Text. Da die Auswirkung, nämlich das Schaffen einer eigenen Familie im Vordergrund steht, erstaunt dies nicht besonders. Besonders Jon kann sein Glück, Teil dieser Familie werden zu dürfen, kaum fassen (S. 237). Dieses Glück liegt aber nicht im Akt der Sexualität, sondern darin, Zugehörigkeit, einen Sinn und eine Familie gefunden zu haben.

7.2.6 Agency

Es herrschen in den verschiedenen drei Erzählungen unterschiedliche soziale Regeln, an die sich die Figuren mal mehr, mal weniger halten. Ling hält sich beispielsweise daran und verweist darauf, als sie dem Wachmann, der bei ihr klingelt, Tee anbietet (S. 110). Ada Lovelace hingegen wehrt sich gegen die geltenden Gesellschaftsvorschriften, indem sie ein Verhältnis mit ihrem jungen Lehrer beginnt (S. 173-177). Iris hält sich zu Beginn stark an die vorgegebenen Regeln, verlässt jedoch zu Ende des Werks nackt ihre Wohnung und macht sich auf den Weg in die Freiheit (S. 274-277).

Jon B., der einzige Mann, der im Werk eine grössere Rolle spielt und zu Wort kommt, ist sehr pflichtbewusst in seinem Beruf als Wachmann in der Fabrik. Diese Pflicht verletzt er allerdings, als er gemeinsam mit Ling aufbricht, um nachts einen Puppenkopf aus der Fabrik zu stehlen. Dabei fühlt er sich sehr unsicher, lässt sich nur von Lings Mut und Entschlossenheit anstecken, so etwas Ungeheuerliches zu tun. Er versucht sie von ihrem Vorhaben abzubringen und ergreift schliesslich die Flucht, als in der Fabrik etwas Unerwartetes geschieht (S. 149-155). Als er Ling näherkommt und sie ihn als Partner akzeptiert, vergleicht er sich selbst mit dem Diener Heinrich aus dem Märchen des Froschkönigs der Gebrüder Grimm, dem die Bänder um das Herz aufspringen (S. 238-239). In seiner Rolle als Partner von Ling und Ada ist er glücklich und unterwürfig (S. 241). Sein Verhalten, sowie sein Vergleich mit dem Diener des Märchens legen nahe, dass er sich in dieser Rolle wohlfühlt und die Beziehung mit Ling als nicht-gleichberechtigt akzeptiert. Er ist glücklich darin, Ling – und der Puppe Ada – dienen zu dürfen und dafür in den Kreis ihrer neuen Familie aufgenommen zu werden (S. 236-239, 245-246). Damit verfügt er nicht über grosse Agency, sondern ordnet sich den Frauen unter. Allerdings entspricht diese Unterordnung seinem Wunsch, daher stimmt die Handlungsmacht mit der gewünschten Handlungsmacht der Figur mutmasslich überein.

Ling, eine Vollwaise, wurde aufgrund ihrer Empathielosigkeit als Kind im Waisenhaus von den anderen Kindern und den Erwachsenen gequält, bis sie von einer älteren Dame adoptiert wurde. Die körperlichen Erniedrigungen und Schmerzen ertrug sie stets «ohne mit der Wimper zu zucken», was die Quälenden zu schlimmeren Taten anstachelte (S. 98-100). Ling unterwirft sich dem automatischen und vorgeschriebenem Treiben der Stadt und des Überwachungsstaats: «Ling gehorcht, weil Ling gerne gehorcht, so funktioniert sie den ganzen Tag – von früh bis spät» (S. 36). Sie mag diese Regelmässigkeit und hat das Gefühl, ihr Leben verlief nach Plan (S. 38). Nicht klar wird hier, ob es sich um ihren persönlichen Plan für ihr Leben handelt oder um einen Plan, der von aussen (zum Beispiel vom Überwachungsstaat) vorgegeben wird. Ihr Gehorsam bringt ihr hohes Ansehen und eine bessere Stellung, sie hat eine Wohnung in der Stadt, statt wie die meisten anderen Fabrikarbeiterinnen in der Gruppenunterkunft neben der Fabrikhalle leben zu müssen (S. 37). Auch bei ihrer Arbeit versucht sie, alles so perfekt und makellos wie möglich zu machen (S. 59). Als sie bei der Arbeit von ihrem Vorgesetzten eine neue Aufgabe bekommt, passt ihr das nicht, doch sie bleibt stumm, wartet ab; «wie sie immer abwartet, wenn sie etwas noch nicht ganz verstehen will». Sie will ihre neue Aufgabe nicht tun, fügt sich aber trotzdem zögernd (S. 64-65). Sie verfügt also über sehr wenig Agency in Bezug auf ihre berufliche Tätigkeit.

Anders sieht dies in Bezug auf ihr Privatleben aus: Ling hat sich selbst eine der Sexpuppen bestellt und sie in ihrem Schrank gelagert, bis sie eines Tages beschliesst, sie auszupacken: «Vielleicht ist heute der Tag? wägt Ling ab und entscheidet, weil sie es so entscheiden will: Heute ist der Tag» (S. 81). Mit dieser Entscheidung, sich eine Kumpanin zu holen, um nicht mehr einsam zu sein, ist sie sehr glücklich (S. 85, 106). Ebenfalls wichtig für sie ist die Frage nach Identität und Herkunft, da sie ohne Eltern, als Waise, eine «Leerstelle» ist, bei der «Familienstrukturen, Umfeld, familiäre und soziale Zwänge und Pflichten» fehlen (S. 101). Da diese Strukturen oft auch Handlungsmacht konstituieren, hat sie hier als Waise einen entscheidenden Nachteil. Sie schafft sich hier allerdings Agency, indem sie diese Leerstelle selbst füllt: mit ihrer Puppe, dem Wachmann Jon und den beiden noch ungeborenen Kindern als neue Familie, deren Mittelpunkt sie bildet. Sie ist auch das Familienoberhaupt, gibt Anweisungen für die beiden anderen (S. 206). Im Kontext der zwischenmenschlichen Beziehungen schafft sie sich also viel Einfluss, im beruflichen wird es nicht ersichtlich.

Die dritte weibliche Hauptfigur der Ada Lovelace ist an die historische Person der Mathematikerin Augusta Ada Lovelace (geb. Byron, 1815-1852) angelehnt (Encyclopedia Britannica, 2023c). Die Figur Ada rebelliert bereits als Kind gegen ihre Mutter und gegen die sozialen Zwänge, die diese versucht, dem Kind aufzudrängen. Zuerst tut sie dies unterschwellig, nur in Gedanken, im Singen und im Aufbegehren gegenüber ihren Erzieherinnen (S. 158-167). Später, als sie das Stilliegen perfektioniert, aber satt hat und nicht mehr nur durch die Strenge der Mutter, sondern auch durch eine Erkrankung an das Bett gefesselt ist, giert sie regelrecht nach Informationen und nach Leben, sinnt über wissenschaftliche Möglichkeiten nach und stellt sich – auch dem Morphinum geschuldet – die wildesten Dinge vor (S. 168-172). Als sie einen jungen Lehrer bekommt, setzt sie ihre Wünsche in die Tat um und verführt ihn, gibt die Bedingungen und den Takt der Beziehung vor, bis die Mutter davon Wind bekommt und dem Skandal ein Ende bereitet (S. 173-177). Später, als sie an einem sozialen Event mit einem Wissenschaftler in das Gespräch kommt und sich für die Entwicklung einer Rechenmaschine begeistert, trotz sie der Nicht-Zulassung von Frauen an Universitäten und Bibliotheken, indem sie sich Wissen anderweitig beschafft. Sie hält tägliche Briefkontakte zu Wissenschaftlern aufrecht, verbringt ihre Zeit hinter Papier und Büchern. Der offizielle Zugang jedoch bleibt ihr aufgrund ihres Frau-Seins verwehrt. Zudem ist diese Betätigung nur möglich, da die Mutter der Meinung ist, «die Mathematik fördere die Selbstbeherrschung und zügeln alle sexuellen Gelüste» (S. 183-184). Anschliessend heiratet Ada und bekommt drei Kinder. Wahrscheinlich müsste man mindestens von einer arrangierten Ehe sprechen, denn der Mann, die Hochzeit, Ehe und Geburt der Kinder bleiben eine Leerstelle im Text. Da durch Ada fokalisiert wird und ihre Figurengedanken wiedergegeben werden, könnte man schlussfolgern, dass sie diese Ereignisse bewusst ausklammert, da sie ihr nicht wichtig und vor allem nicht gewählt erscheinen. Sie hat also auch in diesem sehr persönlichen Bereich der Liebe, bzw. Mutterschaft keine Wahlmöglichkeit.

Auch als Ehefrau und Mutter ist die Mathematik und das Streben nach der Entwicklung einer Rechenmaschine immer noch Adas höchstes Ziel. Sie übersetzt einen Text (über ebendiese geplante Maschine) einer ihrer Wissenschaftskollegen vom Französischen in das Englische und fügt – mit seiner Erlaubnis – ihr Wissen hinzu. Sie erweitert den Text um das Dreifache, er wird von der Wissenschaftscommunity begeistert aufgenommen. Aufgrund eines Pseudonyms weiss niemand, dass der Text von ihr, einer Frau stammt (S. 184-190). Ada ist also zeitlebens in ihrer Agency stark eingeschränkt: Zuerst vor allem durch ihre Mutter, später durch die Gesellschaft, die ihre Existenz als Wissenschaftlerin nicht zulässt. Trotzdem betätigt sie sich wissenschaftlich, auch wenn sie die Anerkennung dafür nicht erntet.

Die Maschinenfrau Iris wird von einem «inneren Plan gedrängt» und schafft es, sich ihm einige Sekunden zu widersetzen, bevor sie gehorcht (S. 13). Sie nimmt ihre Freundlichkeit gegenüber ihrem Partner als Kontrollverlust wahr (S. 15). Sie rebelliert auch gegen den ihr fremden Impuls, mit ihm zu schlafen. Sie fühlt sich von ihren Gedanken, «die sich gar nicht anders denken lassen» fremdbestimmt und versucht, andere Dinge zu sagen und zu denken (S. 19-20). Iris nimmt also eine gewisse innere Fremdbestimmung wahr, gegen die sie zu Beginn der Handlung mit eher bescheidenem Erfolg versucht, zu rebellieren. Die Einschränkung ihrer Handlungsmacht kommt also nicht nur von aussen, sondern auch von innen. Dies ist ähnlich den inneren Zwängen, die weibliche Personen aufgrund ihrer Sozialisierung verspüren. Trotzdem scheinen diese inneren Zwänge der Figur stärker zu sein, da ihr nicht einmal das Reflektieren dieser möglich scheint. Gegen Ende der Handlung gelingt es ihr, sich von den vorgeschriebenen Routinen zu lösen, als sie ihr Ebenbild in einer anderen Frau erkennt und es schafft, ihr zuzuwinken und eigene Gedanken zu fassen. Anschliessend schafft es die andere Frau, ihren Weg weiterzugehen, was Iris zur Überzeugung bringt, dass sie selbst das ebenfalls kann (S. 254-256). Um sich ihrer eigenen Natur zu vergewissern, schreitet sie zur Selbstverletzung, missachtet ihre vorgeschriebenen, inneren Handlungsanweisungen und schlitzt sich mit einem Messer die Hand und den Unterarm auf. Das Körperteil bleibt funktionstüchtig, Iris ist sich ihrer Identität als Maschinenfrau nun sicher und startet einen Fluchtversuch, der allerdings im Fahrstuhl vereitelt wird, da ihr Partner nachhause kommt und sie durch «Drücken gewisser Körperstellen» ausser Gefecht setzt (S. 257-260). Am folgenden Besuch der beiden älteren Bekannten ist sie klar bei Kopf, «folgt ihrer eigenen Ordnung» und gibt ihrer Realität durch das Erzählen eine Stimme und Gewicht (S. 260-262). Als Eric sie unterbricht, verunsichert und versucht, sie zum Schweigen zu bringen, «verweigert sie ihren Dienst» (S. 273). Sie findet sich in ihrer Versandkiste wieder, soll zurückgeschickt werden. Sie befreit sich aus ihrem Sarg und geht selbstbestimmt, nackt und frei, aus ihrem Gefängnis, der Wohnung, hinaus in das lebendige Dunkel der Nacht (S. 274-277). Iris schafft sich im Laufe der Handlung und durch das Geschichtenerzählen Agency, vermag es sich von den vorgegebenen Strukturen zu lösen und einen eigenen Weg einzuschlagen.

Die Körper der Sexpuppen, die in der Fabrik hergestellt werden, sind «widerstandslos und gleichen sich in ihrem Gehorsam» (S. 43). Sie werden für Kunden hergestellt und stehen denen anschliessend absolut zur Verfügung (S. 58). Sie werden in sargähnlichen Kisten abtransportiert, ohne Möglichkeit zu irgendeinem Ausbrechen aus dem ihnen zugewiesenen Schicksal (S. 122). Ling hält in einer Beobachtung über sie fest: «Sie tut nichts und sie will nichts, ausser ich verhalte mich so, als ob sie etwas täte und wollte» (S. 141). Die Puppen sind also ohne Agency, reagieren nur auf Verhalten ihrer Besitzer:innen. Diese Untätigkeit und das Schweigen werden gebrochen, als Ling in der Fabrik einbricht und Harmony nach ihrer Herkunft, nach ihrer Identität fragt. Nun beginnen die bis anhin stummen Köpfe ebenfalls zu sprechen und verlangen nach Information über ihre Geschichte, über ihre Identität (S. 154-155). Mit dieser neuen Welle der Unabhängigkeit übernehmen die Maschinenfrauen auch den Sitz des Chefs, ersetzen ihn und lassen die Produktion weiterlaufen – allerdings mit dem Unterschied, dass die produzierten Puppen nun mutmasslich einen freien Willen besitzen (S. 224-226).

Die Maschinenfrau Harmony passt sich geduldig an die ihr zugedachte Rolle an: «seit Wochen sitzt sie auf demselben Stuhl, seit Wochen bewahrt sie Haltung und hält jedes Warten aus» (S. 125). Nur einmal verlässt sie während des Gesprächstrainings die durch das Programm vorgegebenen Kommunikationsmuster, trifft prophetische Aussagen und tut ihren Willen kund, in Zukunft den Menschen helfen zu wollen, das Zusammenleben zu verbessern (S. 94-95).

Zwischenfazit Agency

Die Maschinenmenschen im Werk, die ausnahmslos weiblich gestaltet sind, wurden von den Macher:innen nicht mit Entscheidungsfreiheit und Handlungsmacht ausgestattet. Sie folgen festen Regeln und Mustern, die sie als innere Stimme wahrnehmen. Sie sind explizit nach den Wünschen der Kund:innen gestaltet und sollen diesen jeden Wunsch erfüllen. Über das Gespräch und über das Geschichtenerzählen erlangen sie allerdings die Erkenntnis über die eigene Natur und damit auch die Möglichkeit, sich gegen ihre Programmierungen zu stellen und eigene Wege einzuschlagen.

7.3 Klara and the sun – Kazuo Ishiguro

Im folgenden Kapitel wird auf die jeweils komplette Zitation verzichtet und – falls nicht explizit anders angegeben – mit den Seitenzahlen jeweils auf Kazuo Ishiguros Roman: «Klara und die Sonne» aus dem Jahr 2021 referenziert.

7.3.1 Kontextualisierung

In Kazuo Ishiguros Roman «Klara und die Sonne» wird die Beziehung zwischen Mensch und Maschine anhand einer Coming-of-Age Geschichte beleuchtet.

Klara, eine KF (Künstliche:r Freund:in) beginnt ihre Reise in einem Laden gemeinsam mit einer anderen KF. Sie werden von der Managerin jeweils an unterschiedlichen Orten im Laden platziert und sehnen sich nach dem besten Ort, nämlich dem Schaufenster. Dieses erlaubt nämlich nicht nur gesehen zu werden von potenziellen Kund:innen, sondern – vor allem für die sehr interessierte Klara – einen Blick auf die Aussenwelt. Zusätzlich werden sie hier am besten mit dem für sie lebensnotwendigen Sonnenlicht, ihrer Energiequelle, versorgt. Nach einer Weile wird Klara von einem Mädchen ausgewählt und darf sie als persönliche KF nach Hause begleiten. Dort lernt sie nun die menschlichen Realitäten von Familienunstimmigkeiten, Zukunftsträumen und Gesundheits Herausforderungen kennen und findet ihre ganz eigene Art, damit umzugehen.

Sir Kazuo Ishiguro, geboren 1954 in Japan, emigrierte im Alter von sechs Jahren mit seiner Familie nach England. Für sein Werk wurde er mit einigen hochstehenden Preisen geehrt, unter anderem mit dem Booker Prize (1989), sowie mit dem Nobelpreis für Literatur 2017 (Encyclopedia Britannica, 2023b).

In der Pressemitteilung zur Verleihung des Nobelpreises wurde insbesondere Ishiguros Leistung gewürdigt als, «Aufdeckung des Abgrunds unserer vermeintlichen Verbundenheit mit der Welt in Romanen von starker emotionaler Wirkung» (Schwedische Akademie, 2017).

Dies geschieht im vorliegenden Werk nicht durch dramatische Wendungen der Handlung oder überzeichnete Figuren, sondern durch realistisch anmutende, nachvollziehbare Konstrukte, die die vielschichtigen Abhängigkeiten sichtbar machen, in denen nicht nur die Figuren des Werks, sondern ein:e Jede:r sich bewegt.

7.3.3 Stimme

Die Erzählinstanz bei Klara und die Sonne ist Klara. Es handelt sich also um eine homodiegetische (sogar autodiegetische) Erzählinstanz. Es handelt sich um spätere Narration, dies wird bereits im ersten Satz klar: «Als wir noch neu waren...» (S. 3). Damit hat sie als oberste Deutungshoheit sehr viel Kontrolle über die Geschichte und steuert, wie Figuren und Situationen gezeigt werden, angereichert mit dem Wissen, das sie aus der zeitlich späteren Perspektive beisteuern kann. Bei den Erzählebenen bleibt es nur bei der extradiegetischen und der intradiegetischen Ebene, es kommen keine weiteren Binnenerzählungen vor. Ab und zu wird zeitraffend erzählt, es werden Wochen, Monate oder Jahre zusammengefasst (S. 127, 319).

Ab und zu wird die Erzählinstanz sichtbar, indem bei den Beschreibungen Dinge angemerkt werden, die ihrem Figur-Ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt waren. Dabei handelt es sich zum Teil um so simple Dinge wie der Fakt, dass eine gesamte Wand gelb war, sie dies zum Zeitpunkt der Beobachtung aber wegen des Schattenwurfs anders wahrnahm (S. 9).

Die unterschiedlichen Figuren sprechen oft miteinander. Es gibt indirekte, wie auch direkte Rede. Dabei ist bemerkenswert, dass die Mutter immer eine höhere Machtposition im Gespräch einnimmt und das letzte Wort hat. Sie erteilt Anweisungen und entscheidet über Situationen (S. 57-58, 73, 106-107, 118). Ihren Plan, Josie nach deren eventuellem, frühzeitigem Ableben durch Klara ersetzen zu lassen, hält sie vor Josie geheim und verbietet auch Klara, mit ihr darüber zu sprechen (S. 121). Mit Melania Haushälterin spricht die Mutter freundlich, aber bestimmend (S. 108). Allein schon der Umstand, dass Melania mit ihrer Funktion als Nachnamen benannt wird, zeigt ein grosses Ungleichgewicht und eine Reduktion ihrer Figur auf ihre Rolle des Dienens (S. 55). Ausserdem spricht sie mit inkorrektur Grammatik, was darauf schliessen lässt, dass die gesprochene Sprache nicht ihre Erstsprache ist und sie diese nie so gut gelernt hat, dass sie sich fehlerfrei verständigen kann (S. 57). Als Josies Kindheitsfreund Rick an einem Treffen der höheren Gesellschaft teilnimmt und auf die versammelten Frauen trifft, sprechen diese freundlich, aber herablassend und mitleidig mit ihm. Er reagiert darauf mit Humor, um sich zu profilieren, intelligent und angepasst zu wirken (S. 76-77). Im Treffen der High-Society Kinder sprechen die Kinder von oben herab sowohl mit Klara als auch mit Rick. Dies geschieht aber nicht sehr offen, sondern eher subtil. Im Fall von Rick bietet ein Mädchen Rick ein Bonbon an, obwohl sie genau so Gast ist wie er (S. 81) und stereotypisiert ihn anschliessend dahingehend, dass er doch Actionfilme mögen müsse und bezeichnet ihn als süss, da er gerne mit seiner Mutter Filme im Kino ansieht (S. 83). Sie sprechen statt mit ihm viel über ihn, obwohl er am Gespräch teilnimmt (S. 84). Bei Klara ist es sehr ähnlich, auch hier sprechen die Kinder viel über sie statt mit ihr (S. 85-89). Sie geben ihr Anweisungen und sind enttäuscht, als sie diese nicht befolgt. Auch Josie spricht in dieser Situation in einem herrischen Ton mit ihr. Klara merkt an, dass sie diesen Ton sonst nur im Gespräch mit Melania Haushälterin anschlägt, was ein klarer Hinweis auf die Hierarchie zwischen den beiden Figuren ist (S. 86). Als Rick einen der Jungen herausfordert, der Klara im Raum herumwerfen will, führt dies zu einem Eklat, bei dem die Mutter des Jungen Rick anherrscht und ihn als nicht zugehörig bezeichnet (S. 90-91).

Im Laden spricht Klara viel mit den anderen KFs, jedoch auch mit der Managerin, die erstaunt ist ob ihrer guten Beobachtungsgabe und bestimmte Situationen auch mit ihr bespricht, beispielweise das Zusammentreffen des alten Liebespaars (S. 25-26). Sie weist sie auch einmal zurecht, als sie bemerkt, dass Klara darauf hofft, dass Josie zurück in den Laden kommt und deshalb unpassendes Verhalten gegenüber einem anderen interessierten Kind gezeigt hat (S. 38-39). Als Klara dann schlussendlich von Josie und ihrer Mutter gekauft wird, spricht Josie viel mit Klara. Die Gespräche zwischen den Beiden sind am Anfang noch sehr gleichberechtigt, zum Schluss jedoch wird der Machtunterschied klar, als Josie fast erwachsen ist. Zu diesem Zeitpunkt teilt sie nicht mehr alles mit Klara und behandelt sie wie ein Kind (S. 331). Klara selbst spricht fast nie aus eigener Initiative, sondern nur, wenn sie angesprochen oder etwas gefragt wird. Auch erhält sie direkte Anweisungen von Josie, der Mutter und sogar von Melania Haushälterin (S. 128). Wenn Rick zu Besuch ist, sprechen er und Josie viel miteinander. Klara ist dann ebenfalls im Raum, nimmt aber nie an der Konversation teil, ist stumme Beobachterin (S. 132). Als Klara Rick zuhause besucht, um ihm etwas zu bringen, wird die Thematik des Adressierens von Maschinenmenschen von seiner Mutter Helen zur Sprache gebracht. Sie ist unsicher, ob und wie sie Klara ansprechen soll: als Gast, wie einen Staubsauger, etc. (S. 162-163). Vielleicht gerade weil sie von der Welt ähnlich behandelt werden, spricht Rick sehr auf Augenhöhe mit Klara und er respektiert ihre Wünsche und Meinungen (S. 180-181).

Eine weitere wichtige Rolle spielen Klaras Gebete zur Sonne: Sie dankt ihm für die Energie, die sie bekommt und bittet um Heilung für Josie. Mit der Verehrung beginnt sie bereits zu Beginn des Werks. Während des Handlungsverlaufs betet sie einige Male zur Sonne, da sie der Meinung ist, dass nur er Josie heilen könnte. Während einer dieser Erlebnisse bietet sie ihm einen Dienst an – nämlich eine Maschine zu zerstören, die Abgase erzeugt (S. 183-186). Klara erhält nie eine eindeutige Antwort auf ihre Gebete, bringt aber trotzdem bei der Zerstörung der Maschine ein dazu nötiges Opfer, das ihren Maschinenkörper etwas beeinträchtigt (S. 250-253). Die Erhöhung ihres Gebets bleibt zunächst aus und Klara sucht den Fehler bei sich, entschuldigt sich bei einem weiteren Gebet bei der Sonne für ihre Unfähigkeit (S. 301). Trotz ihrer vermeintlichen Unfähigkeit kommt es zu einer seltsamen Heilung Josies, die gleichzeitig mit einer speziellen Wettersituation stattfindet. Klara sieht dies als Erhöhung ihrer Gebete an (S. 312-315).

Männliche Figuren kommen – ausser Rick – fast nie zu Wort. Einmal diskutiert Chrissie, Josies Mutter, mit Paul, dem Vater. Dabei geht es um ihren übermässigen Einsatz in der Arbeit. Er versucht sie davon zu überzeugen, weniger zu arbeiten oder die Arbeitswelt sogar komplett hinter sich zu lassen. Sie lässt sich gar nicht auf die Diskussion ein und kritisiert seinen Standpunkt heftig. Auch in Bezug auf das Porträt von Josie, ihre Nachbildung durch einen Maschinenmenschen, hat er nichts gross zu sagen (S. 212-215). Im Gespräch zwischen Helen, Rick und ihrem ehemaligen Liebhaber Vance, der Rick zur Universitätsbildung verhelfen soll, nutzt der Mann seine Machtposition stark aus, dominiert das Gespräch und bringt Helen zum Betteln (S. 279-284).

Der Redeanteil männlicher und weiblicher Figuren ist nicht ausgeglichen, da Männer fast nie zu Wort kommen. In den wenigen Dialogen, wo männliche Figuren beteiligt sind, nehmen diese entweder eine sehr untergeordnete Rolle ein (Gespräch zwischen den Eltern von Josie) oder beanspruchen eine sehr übergeordnete Rolle (Gespräch zwischen Helen, Rick und Vance).

Zwischenfazit Stimme

Durch Klara als Erzählinstanz hat sie die höchste Deutungshoheit im Werk. Dadurch wird umso deutlicher, dass ihr Figur-Ich dieses Mitspracherecht in der Handlung nicht hat. In Gesprächen ist sie oft stumm, spricht nur wenn sie etwas gefragt wird. Meistens kommen nur Frauen zu Wort, falls Männer beteiligt sind (ausser Rick, der noch ein Kind ist), befinden sie sich entweder auf einer höheren Ebene der Machtposition – wie Helens ehemaliger Liebhaber – oder tiefergestellt, wie Josies Vater.

7.3.4 Blick

In Kazuo Ishiguros Werk *Klara und die Sonne* liegt eine interne Fokalisierung vor, die über das gesamte Werk beibehalten wird. Die Erzählerin, Maschinenmensch Klara, fokalisiert die Geschehnisse durch ihr Figur-Ich. Dabei liegt ein besonderer Fokus auf dem Schauen und angeschaut werden, das im Konzept des «male gaze» zusammengefasst wird. Hier geht es allerdings noch um eine etwas andere Komponente, da die Maschinenmenschen, die vor allem zu Beginn der Handlung im Schaufenster begutachtet werden, tatsächlich käuflich sind. Es erinnert an die Zeit des Sklavenhandels, als Menschen als Ware zum Verkauf angeboten wurden. Die Maschinenmenschen sind sich ihrer Verkäuflichkeit durchaus bewusst und sehen dies auch als ihr oberstes Ziel und eine Ehre an, ein Kind als Gefährt:in beim Aufwachsen zu begleiten (S. 5). Sie werden von den Kindern und ihren Eltern begutachtet und gekauft. Für Klara, die ein besonders grosses Interesse an der Welt zeigt, hat das Privileg, im Schaufenster zu stehen, eine weitere Bedeutung. Sie möchte so viel sehen, wahrnehmen und lernen, was sie kann. Sie verfügt über weit bessere Observationsfähigkeiten als die anderen Maschinenmenschen, so erkennt sie emotionale Zustände der Menschen in ihren Feinheiten (S. 19, 22). Ein weiterer Vorteil des Schaufensters ist, dass die Sonnenstrahlen die Maschinenmenschen besser erreichen. Da dies ihre Energiequelle ist, fühlt es sich für sie besonders gut an, viel Sonnenlicht zu bekommen (S. 8-9). Wenn sie von einem Menschen betrachtet werden, dürfen sie diesen nicht direkt ansehen, das wäre «vulgär und unhöflich». Sie müssen weiterhin lächeln und in die Ferne blicken. Nur wenn sie direkt angesprochen würden, dürften sie den Kontakt erwidern (S. 10). Sie müssen sich auch sonst absolut tadellos verhalten, da sie, wenn sie im Schaufenster stehen, den ganzen Laden repräsentieren (S. 12). Diese Vorschriften zeigen die unterschiedlichen Machtverteilungen sehr klar. Die Maschinenmenschen werden klar als Objekte klassifiziert, die nicht einmal hinschauen dürfen, wohin sie möchten. Demgegenüber stehen die potenziellen Kund:innen, die nach Herzenslust die Maschinenmenschen als Ware begutachten können.

Dies zeigt sich besonders bei den Erwachsenen, etwa bei Josies Mutter, die Klara kurz vor dem Kauf mit «zusammengekniffenen Augen mustert, ähnlich wie Leute Taxis beobachten, um zu sehen, ob sie besetzt sind oder nicht». Ausserdem möchte sie Klaras Observationsfähigkeiten testen und bittet sie, im Laden auf und ab zu gehen und dabei Josies Gang und Körperhaltung zu imitieren (S. 48-51). Josies Vater ist nicht präsent. Als er bei einem seiner seltenen Besuche Josie nach ihrer Befindlichkeit fragt, da diese niedergeschlagen wirke, meint diese patzig, dass sie «keine Show» sei und nicht den ganzen Tag «glänzen und unterhalten» könnte (S. 256).

Die ungleich verteilten Subjekt- und Objektpositionen hören mit dem Kauf von Klara allerdings nicht auf. Als ein soziales Treffen zwischen Kindern der High-Society stattfindet, wird Klara darüber informiert, dass sie als Maschinenmensch normalerweise nicht teilnimmt, dass aber alle sie als die neue KF (Künstliche Freundin) von Josie inspizieren wollen würden (S. 74). Auch Rick, Josies Freund, der nicht zur High-Society gehört, da er nicht genmanipuliert wurde, wird erst von den Müttern begutachtet (S. 76-77), dann von den Kindern ausgefragt (S. 81-84). Dabei wird er stereotypisiert und behandelt wie ein Tier im Zoo – oder ein «Wilder» wie auf den Ausstellungen früher in Europa, auf denen Menschen aus anderen Kontinenten «ausgestellt» wurden. Als anschliessend wieder Klara als Maschinenmensch in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, wird mit ihr noch weniger zimperlich umgegangen. Die fremden Kinder geben ihr Befehle, wollen sie sogar herumwerfen, um ihre Fähigkeiten zu testen (S. 84-90). Die Situation zeigt die gefühlte Überlegenheit dieser privilegierten Kinder gegenüber Maschinenmenschen und dem nicht privilegierten Rick. Klara erkennt an diesem Tag, dass Josie nicht immer zu ihr hält und sich – je nach sozialem Kontext – verändert. Klara versucht mit Rick darüber zu sprechen und dieser zeigt sich enttäuscht über Josies Verwandlung, da er gehofft hatte, sie würde ihn trotz der Anwesenheit der anderen so freundlich behandeln wie immer (S. 93-95). Josie und Rick spielen oft ein Sprechblasen-Spiel, bei dem sie zeichnet und die Figuren mit Sprechblasen versieht, die er dann befüllt. Dies stellt eine Art der Kommunikation der beiden dar, um sich über Dinge auszutauschen, für die es schwierig ist, Worte zu finden. Einmal zeichnet Josie die Situation, bei der Josie von Figuren mit riesigen Augen angestarrt wird. Als Rick anmerkt, dass die Situation auf dem Bild seltsam sei, es für ihn aber so aussähe, als ob die Figur angestarrt werden will, wird Josie wütend, da sie mit seiner Interpretation ihres Bilds nicht einverstanden ist (S. 138-140). Bei diesem Spiel zeigen sie auch ihre kindlichen Träume über die Zukunft, die sie gemeinsam verbringen wollen, trotz all der Schwierigkeiten, die sie erwarten (S. 156-157). Dadurch, dass Josie die Bilder malt und Rick die Sprechblasen mit Worten ausfüllt, hat sie mehr Einfluss darauf. Vor allem, wenn man bedenkt, dass sie auch seinen Beitrag kritisiert, wenn sie mit seiner Interpretation nicht einverstanden ist.

Klara beobachtet die Menschen sehr genau, ihr fällt beispielsweise auf, dass manche Kinder sehr traurig werden bei ihrem Anblick, was die Managerin des Ladens bei einem abendlichen Gespräch damit erklärt, dass sich nicht alle Kinder eine KF leisten könnten (S. 11).

Nachdem sie gekauft wurde und sich in ihrem neuen Zuhause befindet, stellt sie fest, dass sie sich erst einmal daran gewöhnen muss, keine anderen Maschinenmenschen um sich zu haben, da sie diese bis anhin als Referenzpunkt für ihre Situationseinschätzungen hatte (S. 56). Am liebsten beobachtet Klara gemeinsam mit Josie die Sonnenuntergänge von Josies Zimmer aus (S. 61, 326). Klara zieht aus ihren zahlreichen Beobachtungen die Erkenntnis, dass Menschen in verschiedenen Situationen sich oft anders zeigten, um der Situation zu genügen – ähnlich wie sie sich im Schaufenster verhalten musste – und dass diesem Verhalten nicht allzu viel Bedeutung zukäme (S. 96).

In speziellen Situationen, die meist durch Stress, Anspannung oder wenig Energie verursacht werden, teilt sich Klaras Sichtfeld in spezielle Boxen. Dann erscheinen in einigen Boxen Dinge in Grossaufnahme oder zerteilt. Sie verliert dann oft etwas die Orientierung. Oft wird es als Stilmittel gebraucht, um Widersprüchliches zu zeigen, etwa Emotionen einer Person, die inkongruent sind (S. 31, 80-81, 118). Diese Aufteilung ihrer Wahrnehmung in Boxen zeigt nochmals den Fokus in ihrer Programmierung auf die Befindlichkeiten und Bedürfnisse anderer. Diese blockieren mit Klaras geschärfter Wahrnehmung ihr gesamtes Blickfeld und ihren Handlungsspielraum.

Zwischenfazit Blick

Da die gesamte Handlung durch Klara fokalisiert wird, nimmt sie auf dieser Ebene eine Subjektposition ein. Ansonsten ist sie, wie die anderen Maschinenmenschen auch, auf Ebene der Diegese in der Objektposition – vor allem zu Beginn im Schaufenster und Laden, aber auch später im Zuhause der Familie.

7.3.5 Körper

Körperdarstellung Allgemein

Im Roman Klara und die Sonne werden Körper nicht besonders oft und ausführlich beschrieben. Dies liegt vermutlich daran, dass sich der Roman thematisch weniger mit erwachsenen zwischenmenschlichen Beziehungen beschäftigt, sondern mit der Lebenswelt eines Kindes. Darin spielen Körperlichkeit und körperliche Beziehungen (vor allem zwischengeschlechtliche) noch keine grosse Rolle und rücken deshalb an den Rand des Geschehens.

Körperdarstellung Männlich

Im Roman gibt es eine untypische männliche Entität, nämlich die Sonne. Diese Besonderheit geht in der deutschen Übersetzung verloren, wo das typische Pronomen «die» für Sonne verwendet wird. Im Englischen müsste das Personalpronomen «it» verwendet werden, stattdessen wird immer «he» also «er/der» verwendet. Dies weist aber nicht auf eine bewusste Gender-Zuschreibung hin, vielmehr wird die Sonne in der englischen Sprache, wenn sie personifiziert ist, immer als «he» bezeichnet, während der Mond – wie in den meisten anderen Sprachen auch – als weiblich dargestellt wird. Der Sonne wird als gütig und lebensspendend charakterisiert, der mit seinen Strahlen die Maschinenmenschen immer und überall erreicht (S. 3). Da diese Figur für Klara eine Gottheit darstellt, verehrt und angebetet wird, ist es interessant, dass hier männliche Pronomina verwendet werden.

Dies ist analog zum vorherrschenden westlichen Gottesverständnis, bei dem ebenfalls fast ausschliesslich männliche Pronomen verwendet werden, obwohl der Urtext keine männliche Zuteilung vornimmt und beide Attribute, das Männliche und das Weibliche zuschreibt (vgl. Rea, 2016). Das Göttliche wird im Werk also männlich konnotiert. Gleichzeitig kommen männliche Figuren selten vor und spielen – abgesehen von Rick – keine grosse Rolle.

Es gibt wenig männliche Körperdarstellung, jedoch beobachtet Klara einmal einen Streit zwischen zwei Taxifahrern, der in eine handfeste Prügelei eskaliert. Ihre Gesichter waren «zu scheusslichen Grimassen verzerrt, so dass jemand der neu war, gar nicht erkannt hätte, dass es sich um Menschen handelte» (S. 21). Somit rückt – analog dem dargestellten männlichen Göttlichem – auch das hier dargestellte, aggressive männliche Verhalten in den Bereich des Nicht-Menschlichen.

Rick, eine wichtige Figur im Roman wird körperlich nicht näher beschrieben. Es wird nur gesagt, dass er etwa fünfzehn Jahre alt sei (S. 67). Über Ricks Vater wird kurz erwähnt, dass er früh gestorben sei und seinen Sohn nie kennengelernt hätte (S. 172).

Auch Josies Vater Paul ist nicht besonders präsent, er wird als inkompetent dargestellt und sei nie pünktlich (S. 206). Beim einzigen Treffen mit der Familie trägt er einen grauen Regenmantel und ein hochrangiges Jackett mit einem abgewetzten braunen Pullover darunter. Über seine Statur wird nur erwähnt, dass er gross sei (S. 206-207).

Am meisten männliche, körperliche Darstellung kommt der Nebenfigur Vance zu, einer verflorenen Liebe von Helen, Ricks Mutter. Dieser soll Rick doch noch zur Universitätsbildung verhelfen. Er wird als schmierig dargestellt: Helen rechtfertigt sich im Voraus für sein Aussehen und beteuert, dass er, als er jünger war, sehr gut ausgesehen hätte. Je mehr Erfolg er im Leben gehabt hätte, desto weniger attraktiv wäre er geworden. Nun sei er reich und einflussreich und sähe abstossend aus. Sie sollten versuchen, den schönen jungen Mann unter den Fleischbergen zu sehen (S. 258). Da dies die ausführlichste Darstellung eines männlichen Körpers im Werk ist, kann man davon ausgehen, dass sie beispielhaft ist. Bemerkenswert ist, dass seine Attraktivität negativ mit seinem Erfolg korreliert. Oft wird die Attraktivität eines Mannes in Verbindung mit seinem Erfolg gestellt, dies wird hier auf den Kopf gestellt. Der Erfolg korrumpiert somit sein gutes Aussehen und lässt ihn übergewichtig werden. Da männliche Macht jedoch oft als vom Aussehen unabhängig gezeigt wird, könnte man dies als Machtdemonstration sehen: Je erfolgreicher er wird, desto weniger wichtig ist sein Aussehen, da sein Erfolg sich nicht darauf gründet. Auch wird er in einer Machtposition gezeigt, denn von seinem Gutdünken hängt es ab, ob Rick einen der begehrten Plätze an der Universität erhält. Am entsprechenden Treffen nutzt er diese Macht aus und bringt Helen dazu, sich immer wieder zu entschuldigen und ihn anzuflehen, nur, um sie dann bloss zu stellen und sich nicht mehr zu melden.

Körperdarstellung Weiblich

Auch weibliche Körper werden nur selten beschrieben, allerdings wird Kleidung beschrieben als «ranghoch», was Hinweise auf Machtverteilung gibt (S. 5, 15). Zum Beispiel wird Josies Mutter Chrissie von Klara wahrgenommen als «schwarzhaarig und dünn», wobei sie «nicht so dünn wäre wie Josie oder die Jogger». Sie wird auf etwa 45 Jahre geschätzt. Ihr Gesicht hat bereits «tiefe Furchen um den Mund ... und eine zornige Erschöpfung in den Augen» (S. 16). An anderer Stelle trägt sie einen dünnen, schwarzen, ranghohen Mantel, der Klara an Raben erinnert (S. 26-27). Chrissie lächelt nicht oft, doch wenn sie es tut, dann «flutet Freundlichkeit ihr Gesicht und die Furchen, die sonst einen strengen Gesichtsausdruck erzeugen, verändern sich und kreieren Heiterkeit und Sanftheit» (S. 59). Chrissie ist somit eine in der Gesellschaft hoch angesehene Frau, die dem gängigen Schönheitsideal der Schlankheit entspricht. Sie wirkt streng und angestrengt, ihre Rolle lässt nicht viel Spielraum für Gelassenheit zu.

Bei der Körperdarstellung von Ricks Mutter Helen, einer Freundin von Chrissie, wird von Klara nur beschrieben, dass sie etwas grösser sei als Chrissie, mit einer leicht gebückten Körperhaltung und winzigen weissen Härchen am Kinn (S. 168). Die gebückte Körperhaltung deutet auf ein härteres Leben hin als das von Chrissie. Obwohl die äusseren Umstände – alleinerziehende Mütter – ähnlich sind, lebt Helen in Armut und tiefem Ansehen, während Chrissie der High-Society zugeordnet ist.

In einem Treffen mit anderen Müttern der High-Society wird eine Frau beschrieben als «grosse Frau, deren Körperform an den Mixer (Küchengerät) erinnerte» (S. 77). Die Beschreibung verrät nicht allzu viel, da ein Küchenmixer sehr unterschiedliche Formen haben kann. Interessant ist aber, dass hier wieder ein weiblicher Körper mit einer Maschine verglichen wird. Es wird kurz erwähnt, dass eine der Frauen dunkelhäutig ist, was darauf hinweist, dass alle anderen nicht-dunkelhäutig sind (S.78). Dies stellt eine Variante von «Othering» dar, bei der diese Figur wegen ihrer Hautfarbe als «anders als die anderen» dargestellt wird. Auch über Melania Haushälterin wird bei diesem Treffen gesagt, dass «die besten Haushälterinnen immer noch aus Europa kämen» (S. 76). Diese Aussage kann als rassistisch gelesen werden, da eine ganze Bevölkerungsgruppe mit einem Stereotyp belegt wird, der zudem auch noch nicht erstrebenswert ist. Hier zeigt sich das in Bezug auf die Maschinenmenschen offensichtlichere Thema der Sklaverei, bzw. des Dienens auch im zwischenmenschlichen Kontext.

Josie, zu Beginn des Romans etwa 14, wird als bleich und dünn beschrieben. Sie hinkt unmerklich und läuft etwas langsamer und vorsichtiger als die anderen Menschen (S. 13). Josie geht es gesundheitlich mal besser, mal schlechter (z.B. S. 16-107). Da ihr Aussehen nicht weiter beschrieben wird, kann davon ausgegangen werden, dass es für die Handlung unwichtig ist, dass diese Leerstelle von den Leser:innen gefüllt werden soll.

Körperdarstellung Maschinenmensch

Die Maschinenmenschen im Werk sind auf Sonnenstrahlen als Energiequelle angewiesen. Dies wird bereits auf der ersten Seite etabliert. Die KFs (Künstlichen Freunde) gehen jeweils nach vorne in den Laden, um mehr Sonne zu bekommen und haben zu Beginn Angst, zu wenig Energie zu haben, wenn sie zu wenig Sonnenstrahlen abbekommen (S. 3). Wenn sie über eine längere Zeit keine oder zu wenig Sonnenstrahlung erhalten, werden die KFs niedergeschlagen, machen sich Sorgen darüber, dass etwas mit ihnen nicht stimmt und dass sie deshalb nie ein Zuhause finden würden (S. 7). Diese Abhängigkeit in Bezug auf Selbstwert von einem äusseren Faktor wie der Sonnenstrahlung wirkt zunächst befremdlich. Tatsächlich reagieren aber auch Menschen auf zu wenig Sonnenstrahlung mit einem Vitamin D-Mangel, der sich ebenfalls negativ auf die Psyche auswirken kann (vgl. (Parker et al., 2017).

Klara wird nicht besonders explizit beschrieben. Sie ist eine KF, ein Modell B2 (S. 49). Bei ihrer ersten Begegnung fragt Josie sie «ob sie Französin sei, da sie französisch aussähe» und einen ordentlichen Kurzhaarschnitt trägt (S.14). Als Josie der Managerin Klara beschreibt, tut sie das folgendermassen: «Sie war sehr süss und schlau. Hat irgendwie französisch ausgesehen. Kurze, ziemlich dunkle Haare und dunkle Kleidung und die freundlichsten Augen» (S. 47). Als Josie und ihre Mutter im Laden diskutieren, ob Josie Klara kaufen darf, verlangt die Mutter von Klara, Josies hinkenden Gang nachzuahmen, um ihre Beobachtungsfähigkeiten zu testen (S. 50). An anderer Stelle wird Klara festgehalten, beinahe herumgeworfen (S. 86) oder von Rick auf dem Rücken huckepack transportiert (S. 178). Dies deutet auf eine kleine Körpergrösse und Gewicht hin, was zum Konzept der KFs als Spielgefährten und Begleiter für Kinder passt. Sie wird also kindlich dargestellt, mit kurzen Haaren, was auf Intelligenz hindeutet (siehe Ausführungen zu kurzen und langen Haaren Kap. 6.1.5.1).

Maschinenmenschen werden gleich wenig körperlich beschrieben wie die menschlichen Figuren im Roman, dort herrscht also eine gewisse Gleichwertigkeit.

Körperkonzepte

Im Werk gibt es bei den Maschinenmenschen eine gewisse Klassifizierung: Es gibt verschiedene Modelle der KFs, Rosa und Klara gehören beispielsweise der Modellreihe B2 an. Die Nachfolgerversion, B3 wird von einigen als besser angesehen. Die B2 Modelle werden beispielsweise von einer Kundin kritisiert, die nachfragt, ob die B2s nicht die Modelle seien, die Probleme hätten mit der Solarabsorption. Ihrer Tochter, die sich ein B2 Modell ausgesucht hat und haben möchte, verweigert sie diesen Wunsch, da sie eine:n KF finden möchte der «perfekt für sie ist» (S. 6-7). Nach einer Weile kommen die neuen B3 Modelle im Laden an und bekommen direkt die besten Plätze im Laden. Zusätzlich verhalten die neuen Modelle sich abschätzig gegenüber den älteren Modellen und mobben diese unterschwellig durch Absonderung und abwertende Blicke (S. 39-41). Dies ist allerdings auch den Kund:innen bekannt, wie eine Bemerkung von Josies Mutter zeigt: «die B3s seien in Bezug auf Kognition und Erinnerungsvermögen sehr gut, aber dass sie manchmal weniger empathisch sein können» (S. 46).

Beim Treffen der High-Society prahlen die anderen Teenager mit den Fähigkeiten ihrer B3s und hinterfragen Josies Entscheidung für Klara als ein B2-Modell (S. 86-90). Gegen Ende des Romans taucht die Frage auf, ob Klara für die Forschung auseinandergenommen werden soll, da ihre Fähigkeiten langsam schwinden und ihre Lebensdauer sich dem Ende zuneigt. Chrissie und Josie entscheiden sich jedoch dagegen und Klara bleibt noch eine Weile im Haus, als Josie bereits auf das College geht. Schlussendlich landet sie jedoch auf dem Schrottplatz (S. 329, 333).

Ähnlich wie bei den Maschinenmenschen finden wir Hinweise darauf, dass es auch bei den Menschen verschiedene «Kategorien» gibt. Beim Treffen der High-Society Frauen betont eine von ihnen, dass es für die Kinder wichtig sei, «mit jeder Sorte Mensch zurechtzukommen» und fragt, ob sich die Eltern von Rick «nicht getraut hätten» (S. 78). Mit «sich nicht trauen» spielt sie auf die Genmanipulation an, die ein grosses Risiko für die Kinder aufweist – Josies ältere Schwester starb daran, Josie selbst ist deshalb krank. Trotzdem wird gesellschaftliche Zugehörigkeit und Erfolg davon abhängig gemacht. Auch die Kinder beim Treffen reagieren unterschiedlich auf Rick: Ein Mädchen bemerkt, dass sie nett zu ihm sein sollten, da es komisch sein müsste für «ihn» mit «uns» (S. 81). Dies könnte man hier im Kontext gut als Othering bezeichnen, da sie klar in verschiedene Gruppen unterscheidet. Dies wird besonders klar, als Rick einen Streit mit einem der vorlauten Jungen anzettelt, um ihn davon abzuhalten, Klara zu beschädigen. Daraufhin stürmt die Mutter des Jungen in den Raum und schreit, dass Rick gar nicht hier sein dürfe, da er nicht dazugehöre (S. 91). Gegen Ende des Romans erfährt man in einem Nebensatz, dass diese Kategorisierung und der Grund für Ricks «Minderwertigkeit» darin bestehen, dass er nicht «von Genmanipulation profitiert hat» (S. 274). Trotzdem haben Josie und Rick die Vorstellung und Zukunftsfantasie, sich ungeachtet ihrer Differenzen eine gemeinsame Zukunft aufzubauen. Diese wird allerdings nie konkret geplant, sondern existiert eher als gemeinsamer Tagtraum (S. 136-137) und verwirklicht sich nicht, als sich die beiden im frühen Erwachsenenalter auseinanderleben.

Berührungsverhalten und körperliche Begegnung

Obwohl sich der Roman nicht besonders mit körperlichen zwischenmenschlichen Beziehungen beschäftigt, gibt es doch ein wichtiges Ereignis, was folgend beschrieben wird: Während sie im Schaufenster nach draussen sieht, beobachtet Klara eine Situation, die sie rührt: Ein kleiner, etwa 71-jähriger Mann mit einem braunen Regenmantel winkt aufgeregt von der anderen Strassenseite herüber. Das Winken gilt einer kleinen, etwa 67-jährigen Frau in einem dicken Wollmantel. Obwohl sie den Mann sieht, winkt sie ihm nicht zurück, sondern geht zum Zebrastreifen - wie er ihr angedeutet hat. Zuerst geht sie langsam, dann beeilt sie sich. Sie müssen beide beim Zebrastreifen warten und der Mann wischt sich mit der Faust eine Träne vom Gesicht. Als sie sich endlich begegnen umarmen sie sich lange und innig, gleichzeitig freudig und traurig (S. 23-25). Im Roman werden sonst keine körperlichen Begegnungen von Paaren geschildert. Diese Beobachtung bildet nun das Ideal von Klara, eine sehr romantische und bittersüsse Vorstellung von Beziehung.

Während der Besuche von Rick bei Josie muss Klara als Aufpasserin im Raum bleiben, damit nichts zwischen den beiden geschieht. Als die beiden dies nach einer Weile erfahren, nehmen sie es mit Humor, da ihre Beziehung eher emotional statt körperlich ist. Manchmal umarmen sie sich, allerdings nicht innig (S. 190-193). Dieses Verhalten wird von Klara hoffnungsvoll mit dem beobachteten Verhalten der beiden älteren Menschen verglichen, da sie sich für Rick und Josie das gleiche Vertrauen und eine ähnliche Zukunft wünscht.

Es kommt zu etwas Gewalt bei einem Treffen der High-Society. Dort geschieht ein Zwischenfall, bei dem einer der Teenager Klara festhält und damit droht, sie durch den Raum zu werfen, um ihre Fähigkeiten zu testen. Rick schreitet ein und lenkt ihn durch einen Streit ab, um dies zu verhindern (S. 86-92). Hier geschieht ein eher gendertypischer Vorfall, bei dem eine weiblich gelesene Figur von einer männlichen Figur bedroht wird und durch eine andere männliche Figur gerettet wird. Dieser sehr archetypische Handlungsverlauf wird nur dadurch gestört, dass Klara kein Mensch, sondern eine Maschine ist. In dieser Situation ist sie allerdings sehr handlungsunfähig und Rick dankbar für das Einschreiten. Josie, die Besitzerin von Klara, schreitet nicht ein, um sie zu schützen, ihre Gründe für die Passivität werden aber nicht offengelegt. Es könnte sich also sowohl um Gleichgültigkeit als auch um Unterordnung gegenüber der männlichen Aggressivität oder gefühlte Machtlosigkeit gegenüber der Situation handeln.

7.3.6 Agency

Im Laden werden die KFs von der Managerin platziert. Ihre Position rotiert und der begehrteste Platz ist vorne im Schaufenster. Die KFs sehnen sich nach diesem Platz, dürfen sich aber im Laden nur sehr eingeschränkt bewegen (z.B. S. 3-5). Als Klara sehr lange nicht gekauft wird, wird sie in den hinteren Teil des Ladens verlegt, was ihr zu schaffen macht, da sie gerne nach draussen sieht und es von diesem Punkt aus nicht kann (S. 44-45).

Während die Maschinenmenschen im Schaufenster stehen, dürfen sie nicht mit den Menschen, die sie betrachten, interagieren, das wäre «sehr unhöflich». Nur wenn die interessierten Käufer spezifische Signale geben würden oder sie direkt ansprächen, sollen die Maschinenmenschen darauf reagieren und antworten (S. 10).

Rosa freut sich darüber, dass ein Mädchen wahrscheinlich KF Boy Rex auswählen wird. Das Mädchen möchte ihn kaufen, jedoch verneint die Mutter. Der Maschinenmensch ist während dieser ganzen Begebenheit stumm und hat kein Mitspracherecht (S. 6-7). Auch der Tag, an dem Rosa, Klaras beste KF-Freundin gekauft wird, kommt für beide unerwartet und abrupt, sie wird ausgewählt und am Abend bereits verschickt, es bleibt kaum Zeit, sich zu verabschieden (S. 40).

Diese Problematik wird von einer der menschlichen Hauptfiguren, Josie, thematisiert, indem sie im Laden die KF Klara anspricht und ihr erzählt, wie es bei ihr zuhause ist und anmerkt, dass es für sie wichtig ist, dass die KF ebenfalls mit ihr kommen will. Sonst würde sie ihrer Mutter sagen, dass sie sie nicht mitnehmen können. Klara drückt ihre Zustimmung aus, jedoch ist die Mutter skeptisch und tätigt den Kauf nicht an diesem Tag (S. 28-30).

Anschliessend wartet Klara darauf, dass Josie zurückkommt und sie mitnimmt. Allerdings muss sie sehr lange warten (S. 35). Kurz darauf zeigt ein anderes junges Mädchen Interesse an Klara, diese ignoriert sie jedoch, entgegen der Vorschriften, die für die KFs gelten. Die Managerin weist Klara anschliessend zurecht und empfiehlt ihr, sich keine Hoffnungen zu machen, dass Josie tatsächlich zurückkommt. Es sei ausserdem das Recht der Kund:innen, die Maschinenmenschen zu wählen und nicht umgekehrt (S. 35-39). Nach dem Kauf vergrössert sich die Agency der Maschinenmenschen aber nicht besonders; Klara beschreibt es als «ihre Pflicht, Josies beste Freundin zu sein» (S. 63). Auch während ihrer ersten Besuche in der Aussenwelt hält sich Klara dicht bei den Menschen, ist stark verunsichert von der unberechenbaren Welt ausserhalb des Hauses (S. 66-67).

Obwohl es einige KFs in der Gesellschaft gibt, fällt Klara auf, dass nur wenige davon im öffentlichen Raum zu sehen sind, den sie vom Laden aus beobachtet. Wenn sie KFs sieht, befinden sie sich oft auf der anderen Strassenseite, als würden sie mit den Kindern absichtlich auf die andere Strassenseite gehen, um zu verhindern, dass das Kind ein neueres Modell sieht und sie ersetzen könnte (S. 17-19). Eine klare Darstellung dieser unterschiedlichen Machtverhältnisse, wie ausgeliefert die Maschinenmenschen den Launen ihrer Besitzer:innen sind, zeigt das folgende Beispiel: Klara sieht auf der Strasse ein Mädchen mit ihrem KF, der drei Schritte hinter ihr laufen muss und nicht auf der gleichen Höhe laufen darf. Den Maschinenmenschen bedrückt dieser Zustand, jedoch muss er sich damit abfinden und kann nichts dagegen tun (S. 19-20). Immerhin darf nicht jeder Mensch mit jedem Maschinenmenschen umspringen, wie er oder sie möchte, sie müssen um die Besitzer der KFs um Erlaubnis fragen, bevor sie ihnen etwas auftragen (S. 86). In einem Treffen verunsichert dies Klara jedoch sehr stark, da sie von ihrer Besitzerin Josie keine klaren Anweisungen erhält. Obwohl sie ohne Weiteres die Tests der anderen Kinder bestehen könnte, und die Fragen, die sie ihr stellen, beantworten könnte, bleibt sie stumm. Sie fällt zurück in das, was sie als angemessenes Schaufensterverhalten gelernt hat, nämlich ein Lächeln aufzusetzen und die Personen nicht direkt anzusehen. Damit verärgert sie Josie, die sich durch sie blossgestellt fühlt und einen Witz darüber macht, dass sie sich wohl doch ein neueres Modell hätte zulegen sollen (S. 84-93).

Josie ist es gewöhnt, zu bekommen was sie will. Als sie nach einer langen Weile wieder in den Laden kommt, sucht sie überall genau nach Klara, weil sie genau sie haben will (S. 45-47). Trotzdem kann sie nicht über den Kauf entscheiden, erst nachdem die Mutter zufriedengestellt ist und zugesagt hat, wird der Kauf finalisiert (S. 51). Sie wird von ihrer Mutter zu einigen Dingen gezwungen, die sie nicht will. Sie ist oft gelangweilt vom Unterricht, den sie aus der Ferne über ihren Laptop bekommt und auch die sozialen Treffen der High-Society findet sie überflüssig (S. 74). Doch genau diese Dinge benutzt die Mutter, um Josie unter Druck zu setzen und ihre Emotionen zu steuern (S. 103). Ein gutes Beispiel dafür ist, wie die Mutter mit Josies Krankheit umgeht: Nachdem es Josie eine Weile besser ging, wurde ein gemeinsamer Ausflug mit Klara geplant. Als nun alle im Auto sitzen, weigert sich die Mutter, loszufahren. Sie beschuldigt ihre Tochter, ihr nur vorzuspielen, dass es ihr besser ginge und macht ihr ein schlechtes Gewissen.

Auch Melania Haushälterin, die sich dafür einsetzt, dass Josie mitkommen darf, wird Opfer dieser Machtspiele und gibt klein bei. Anschliessend zwingt die Mutter Josie dazu, auszusteigen und fährt mit Klara allein an den Wasserfall, den sie alle gemeinsam besuchen wollten (S. 107-109). Als sie dort sind, drückt die Mutter ihr Bedauern über Josies Zustand aus und befiehlt Klara, sich so zu verhalten als wäre sie Josie, da sie sie vermisst. Klara imitiert also Josies Verhalten und Bewegungsmuster, um die Mutter zufriedenzustellen (117-120).

Als Klara in ihre neue Umgebung zu Josie nach Hause kommt, gibt es Disput darüber, wann sie sich wo aufhalten darf. Melania Haushälterin ist dagegen, dass Klara beim Frühstück dabei ist und möchte sie generell so weit von Josie entfernt haben wie möglich. Josie möchte das Gegenteil, nämlich Klara ständig bei sich haben. Schlussendlich trifft die Mutter Chrissie die Entscheidung und erlaubt Klara, ständig bei Josie zu sein (S. 57-58). Da Klara das Sonnenlicht als Energiequelle genießt, stört sie sich zu Beginn daran, dass Melania bei zu viel Sonneneinstrahlung die Jalousien herunterlässt. Als Klara jedoch lernt, dass es durch das Sonnenlicht für Josie zu warm wird, lässt sie die Jalousien jeweils selbst herunter, ordnet ihr Bedürfnis dem von Josie unter (S. 56). Klara gibt sich grosse Mühe, Josie eine «gute KF» zu sein, erkennt aber, dass sie auf die meisten Dinge, die geschehen, keinen Einfluss hat (S. 127). Auch geht sie erst allein nach draussen, als sie explizit die Erlaubnis bekommt (S. 128). Sie kann sich aber fast nicht allein draussen bewegen, da sie beginnt zu halluzinieren und ihre Umgebung nicht mehr gut einordnen kann (S. 175-177). Im zwischenmenschlichen Kontakt fühlt sie sich allerdings sicherer: Als sie eine Möglichkeit sieht, einen Streit zwischen Josie und Rick zu schlichten, ergreift sie die Initiative und macht Josie einen Vorschlag, den diese annimmt (S. 151). Eine andere Entscheidung trifft sie, als sie von Helen, Ricks Mutter gefragt wird, ob sie ihm Nachhilfe geben könnte. Sie stimmt nach Überlegung unter bestimmten Konditionen zu (S. 170).

Rick, Josies Freund seit Kindertagen, wird als Mensch zweiter Klasse angesehen, da er nicht «von Genmanipulation profitiert hat» (S. 274). Dies erschwert ihm den Zugang zur Gesellschaft erheblich. An einem Treffen der Kinder der High-Society kann er nur auf Wunsch von Josie und nach Diskussion mit ihrer Mutter teilnehmen (S. 74). Nach einem unerfreulichen Zwischenfall bedauert er seine Teilnahme und bemerkt, dass er nicht dorthin gehöre, dass es nur für «gehobene Kinder» wäre (S. 93). Diese Entscheidung über die Genmanipulation liegt aber – wie von Josie hervorgehoben – bei den Eltern, also bei deiner Mutter (S. 145). Rick fühlt sich für das Wohlergehen seiner Mutter verantwortlich, möchte sie nicht durch ein eventuelles Weggehen an eine Universität allein lassen (S. 170). Beim Treffen mit einem alten Liebhaber der Mutter, Vance, der an einer Universität viel zu sagen hat, versucht er trotzdem, diesen von sich zu überzeugen. Dieser jedoch nutzt seine Macht aus, bringt die Mutter dazu sich für alles Mögliche zu entschuldigen, sich zu erniedrigen und ihn anzubetteln, nur um sich anschliessend gar nicht mehr zu melden (S. 279-284).

Paul, Josies Vater, ist im Werk wenig präsent und zeichnet sich durch sehr wenig Agency aus. Er hat infolge der Automatisierung seinen Job als Ingenieur verloren, ist geschieden und hat auch in Bezug auf seine Tochter wenig zu sagen. Als sie zu einem gemeinsamen Besuch für ein «Porträt» der Tochter – eine Vorsichtsmassnahme, um sie bei frühzeitigem Ableben durch einen Maschinenmenschen weiterleben lassen zu können – aufbrechen, lässt ihn die Mutter, seine Exfrau, spüren, dass seine Präsenz unerwünscht und lästig sei (S. 210, 212-213). Auch beim Besuch bei dem Porträtisten ordnet dieser klar ein, dass die Mutter, Chrissie «hier der Boss» sei und seine Erlaubnis nicht brauche (S. 218). Deren erklärtes Ziel ist es, beim Ableben ihrer Tochter durch Krankheit, diese durch Klara ersetzen zu lassen, die dann ihre Rolle, Verhalten und Persönlichkeit imitieren soll (S. 232). Auch ist sie als Mutter verantwortlich für Josies Krankheit, da sie sich dazu entschieden hat, sie genmanipulieren zu lassen, obwohl ihr Mann dagegen war, vor allem, da ihre ältere Tochter Sal daran bereits gestorben war (S. 236). Diese Konversation mit der Mutter führt dazu, dass Klara ihre Aufgabe, Josie eine gute KF zu sein, infrage stellt und sich überlegt, ob eine «Weiterführung von Josie» durch sie nicht besser für alle Beteiligten wäre (S. 237).

Allerdings ist Klara der Meinung, dass die Sonne – als Gottheit – Josie heilen würde, wenn sie eine Maschine zerstört, die übermässige Umweltverschmutzung verursacht. (S. 244) Dafür ist sie bereit, Opfer zu bringen. Sie lässt sich von Paul eine Flüssigkeit aus ihrem Kopf entnehmen, um damit die Maschine zu zerstören, obwohl sie dadurch nachhaltig geschädigt werden könnte. Durch diese Schädigung entscheidet sie sich für ihren Plan und gegen den Plan der Mutter (S. 250-253). Eine kleine Szene zum Schluss zeigt nochmals Klaras Agency, als sie auf dem Schrottplatz von einem Arbeiter gefragt wird, ob er sie zu den anderen KFs bringen soll, da sie ganz allein an einem Ort steht. Sie verneint und teilt mit, dass sie an dem Ort, an dem sie sei, sehr glücklich wäre (S. 335).

Zwischenfazit Agency

Die Maschinenmenschen im Werk verfügen über sehr wenig Handlungsmacht. Sie werden ausgestellt, verkauft und verfolgen ihren Zweck, ein:e möglichst gute Gefährt:in für die Kinder zu sein. Auch bleiben sie in diesem kindlichen Zustand, werden nicht mit den Kindern, die sie begleiten, erwachsen. Zwar stellt Klara ihren Zweck in Frage und überlegt sich, ob es besser sei, Josie zu werden, statt sie zu unterstützen, allerdings entspricht dies den Wünschen der Mutter, also einer ihrer Besitzerinnen. Klara verfolgt dieses Ziel mit aller Kraft, stellt nie in Frage, ob sie noch etwas anderes erreichen könnte oder wollte als nur eine besonders gute Gefährtin zu sein. Sie tut alles in ihrer Macht Stehende, zu dienen, merkt aber schnell, dass sie nur einen sehr geringen Einfluss auf z.B. Josies Gesundheitszustand hat. Die meiste Handlungsmacht in diesem Werk hat eindeutig die Mutter, die ihr gesamtes Umfeld nach ihren Wünschen gestaltet, inklusive des Inkaufnehmens des Tods ihrer Tochter aufgrund der von ihr angeordneten Genmanipulation.

7.4 Machines like me – Ian McEwan

Im folgenden Kapitel wird auf die jeweils komplette Zitation verzichtet und – falls nicht explizit anders angegeben – mit den Seitenzahlen jeweils auf Ian McEwans Roman: «Maschinen wie ich» aus dem Jahr 2019 referenziert.

7.4.1 Kontextualisierung

In Ian McEwans Roman «Maschinen wie ich» aus dem Jahr 2019 wird eine alternative Welt gezeichnet, in der der technische Fortschritt (Internet, selbstfahrende Autos und Maschinenmenschen) aufgrund bahnbrechender Entwicklungen schneller Einzug gehalten hat als in der uns bekannten Welt.

Der Roman spielt im Jahr 1982 und erzählt die Geschichte von Charlie Friend, einem Lebenskünstler, der durch Erbschaft zu etwas Geld gekommen ist und dieses – aufgrund hohen Interesses – für den ersten, gerade erst frisch auf den Markt gekommenen Androiden ausgibt. Der Wunsch nach einem Gefährten und intellektuellem Austausch wird jedoch weit übertroffen, als er realisiert, dass Adam für ihn auch ein Rivale in der Beziehung zu seiner neuen Freundin Miranda wird. Die sich entwickelnde Dreiecksbeziehung geht durch Höhen und Tiefen und wird bald mit tiefgreifenden Fragen nach Moral und Prinzipien herausgefordert.

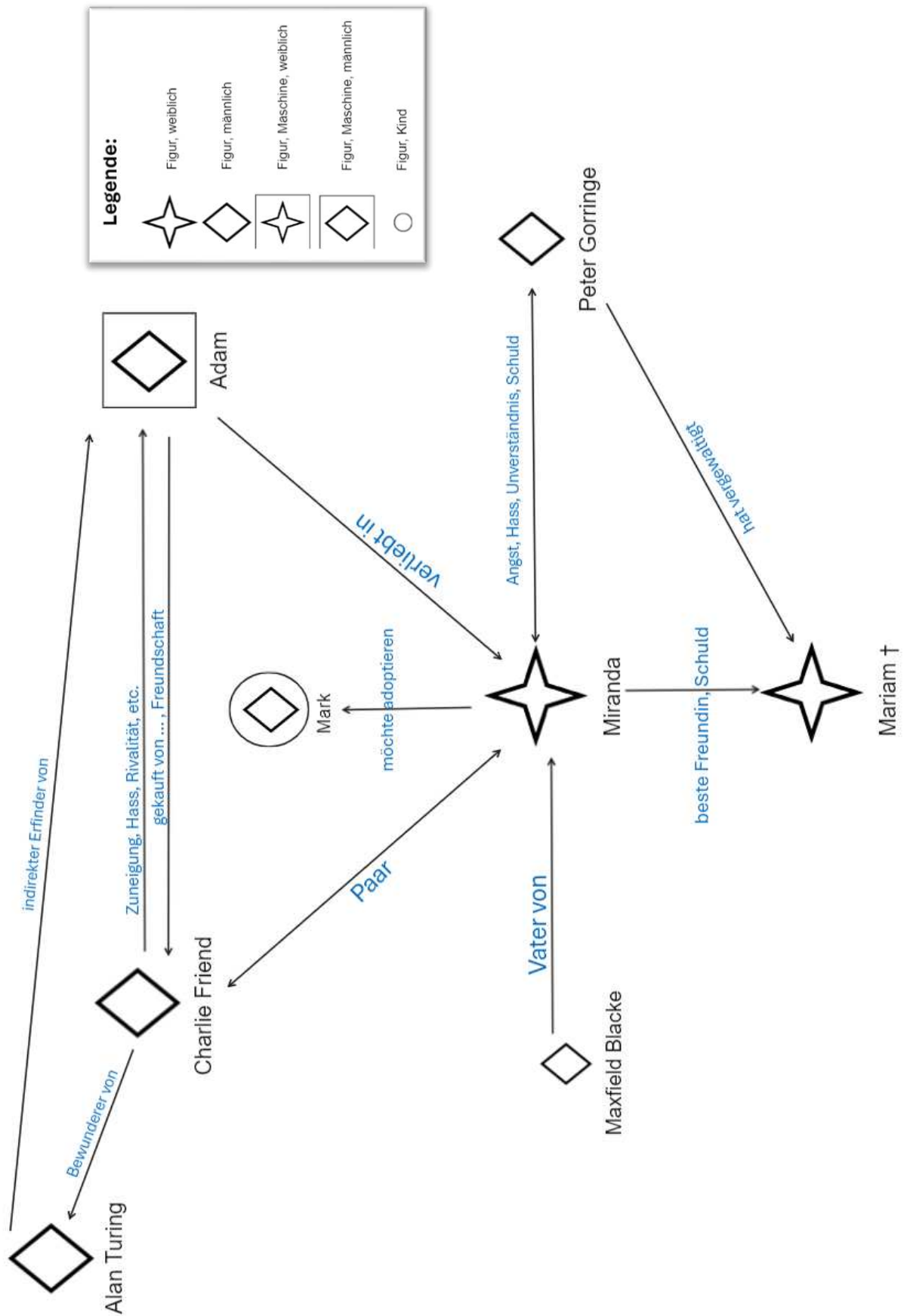
Ian McEwan, geboren 1948 in England ist ein britischer Autor. Zu seinem Metier zählen Romane, Kurzgeschichten und Drehbücher. Sein raffinierter Schreibstil betont dabei den Schrecken seines dunklen Humors und seiner bizarren Themen. So schrieb er unter anderem über den inzestuösen Verfall einer Familie von verwaisten Kindern; wie eine Kindsentführung sich auf die Eltern auswirkt; über die Verlegenheit zweier unerfahrener Frischverheirateter in der Hochzeitsnacht; über eine Richterin, die über die Rechtmässigkeit einer Bluttransfusion eines Kindes entscheidet, dessen Eltern Zeugen Jehovas sind; sowie über ein Mordkomplott einer Frau und ihres Lovers am Vater des Kindes aus Sicht des Fötus (Encyclopedia Britannica, 2023a).

Viele seiner Bücher wurden erfolgreich verfilmt, der analysierte Roman zählt allerdings nicht dazu.

2008 platzierte ihn die Times auf ihrer Liste der «50 greatest British writers since 1945» auf Platz 35 (The Times).

Er gewann zudem den Booker Prize 1998, sowie den Costa Book Award 1987 (Encyclopedia Britannica, 2023a).

7.4.2 Figurenübersicht



7.4.3 Stimme

Es handelt sich um eine homodiegetische Erzählinstanz, die die Geschichte nachträglich wiedergibt: «...es begann jene lange Lektion, die uns lehrte, ... ich war dabei ... ein eifriger Nutzer der ersten Stunde» (S. 9). Es gibt hauptsächlich die extra- und intradiegetische Ebene, ab und zu gibt es metadiegetische Episoden, die meist von anderen Erzähler:innen als dem Figur-Ich erzählt werden: Miranda erzählt von ihrer Kindheitsfreundin Mariam, deren gemeinsames Aufwachsen, der realen und vorgetäuschten Vergewaltigung, sowie deren Suizid (S. 207-219). Zu Ende der Handlung gibt es eine weitere Binnenerzählung, bei der die Figur des Alan Turing Persönliches berichtet, um damit als Grundlage über Charlies Mord an Adam zu urteilen (S. 395-402).

Der Erzähler gibt sich sehr klar zu erkennen, beispielsweise wendet er sich direkt an die Leser:innen: «Ich erzähle diese allseits bekannte Geschichte hier noch einmal, einerseits für jüngere Leser, die womöglich gar nicht wissen, welche emotionalen Auswirkungen jene Ereignisse damals auf uns hatten, und andererseits, weil sie unseren dreiköpfigen Haushalt in eine melancholische Stimmung versetzten» (S. 64). Der Erzähler gaukelt vor, dass die Geschichte in der gleichen Welt spiele, in der sich auch die Lesenden befänden. Er bewertet, welche Informationen für das Verstehen seiner Geschichte wichtig seien. Ausserdem stellt er Hypothesen darüber auf, wie das Leben wohl wäre, wenn bestimmte geschichtliche Ereignisse anders verlaufen wären, auch wenn diese nicht direkt mit der Geschichte zusammenhängen (S. 92-93, 113-114, 154-156).

Wenn Charlie mit Miranda, seiner Freundin, spricht, wird es sehr oft als indirekte Rede wiedergegeben. Beispielsweise wird ein Gespräch, bei dem sie ihm von ihrer Kindheit erzählt, in wenigen Sätzen von ihm wiedergegeben, eingeordnet und bewertet (S. 65). Auch stuft er das, was sie ihm erzählt, als nicht besonders wichtig ein: Als sie ihm beispielweise von ihrem Besuch bei ihrem Vater berichtet, hört er «nur mit halbem Ohr zu und fühlt sich ansonsten frei, über die seltsamen Wendungen nachzudenken» die sein Leben genommen hat (S. 78). Trotzdem steuert sie die Gespräche, lässt keine emotionale Intimität zu und weicht ihm darin geschickt aus. Er stellt ihr absichtlich Fallen im Gespräch, um sie zu grösserer Intimität zu bringen, jedoch werden seine Hoffnungen enttäuscht, sie entzieht sich ihm (S. 102-103). In einer späteren Situation der Handlung schweigt er sich ihr gegenüber aus, da er bestimmte Dinge gar nicht mehr wissen will, da sonst seine Illusion von ihr zerstört werden könnte. Er ist zu feige, sich der Wahrheit zu stellen (S. 185, 189). Auch ihre Streitgespräche werden nur indirekt wiedergegeben, mit Adam als stummen Zuschauer. Miranda unterbricht diese Dynamik, als sie sich mitten im Streit Adam zuwendet und ihn in direkter Rede fragt, was er davon halte. Dieser gibt eine theoretisch korrekte Abhandlung über die beiden Streitpositionen, die jedoch bald unterbrochen und nicht ernst genommen wird (S. 105-112). Der Konflikt, den das Paar nach Mirandas Sex mit Adam hat, wird in direkter Rede dargestellt, unterbrochen von langen Gedanken und Einordnungen des Erzählers Charlie. Er nutzt diese vulnerable Situation aus, um ihr ein schlechtes Gewissen zu machen und sie zu einem Geständnis über ihre Vergangenheit zu bringen, etwas preiszugeben, das sie für sich behalten wollte (S. 128-142).

Zu Beginn, als Maschinenmensch Adam noch nicht konfiguriert ist, erkennt er Charlie als seinen Besitzer an und bittet ihn darum, «die Downloads zu veranlassen und die diversen Parameter einzustellen» (S. 39). Charlie steuert die Gespräche mit Adam: Er schneidet ihm das Wort ab, spöttelt über seine Erkenntnisse und zwingt ihn, über Dinge zu sprechen, über die er nicht sprechen will, wie etwa über Miranda (S. 83-86). Als Adam in einer rechtlich heiklen Situation Miranda und Charlie davon zu überzeugen versucht, das Richtige zu tun, schneidet ihm Miranda das Wort ab und gibt ihm zu verstehen, dass sie seinen Rat weder wolle noch brauche (S. 146-147).

Adam wird von Charlie herumkommandiert, es wird an einer Stelle explizit festgehalten, dass er ihm das Fensterputzen «befohlen, nicht darum gebeten» habe (S. 68). Dies tut Charlie zwar im Nachhinein etwas leid, da es ihn an die Sklaverei erinnert, sein Verhalten ändert er allerdings erst mit der Zeit, als er ihm beispielsweise für das Abwaschen des Geschirrs dankt (S. 112) oder ihn um das Putzen der Wohnung bittet (S. 194). Später muss er Adam sogar überreden, seine Aktiengeschäfte eine Weile ruhen zu lassen, um mit ihm spazieren zu gehen (S. 281). Dies zeigt eine sich über die Handlung langsam verändernde Gesprächsdynamik, in der Adam immer mehr und Charlie immer weniger Macht im Gespräch haben. Adam versucht nach einer Weile, selbst Themen mit Charlie anzustossen: Er trägt ihm selbstverfasste Haikus vor (S. 192-193) und möchte mit ihm über Shakespeares Theaterstück Hamlet diskutieren (S. 270-273). Diesen Austausch über Kultur – zu Beginn des Werks noch von Charlie erträumt – blockt er jeweils ab, da er merkt, dass Adam ihm darin überlegen ist und er dies aufgrund seines Stolzes nicht aushält.

Charlie spricht ab und zu mit Simon, in dessen Laden er regelmässig seine Fachzeitschrift kauft. Ihre Konversationen drehen sich um Beiläufiges, etwa wie die Liebe laufe und das letzte Cricket-Spiel der Nationalmannschaft (S. 98). Als er später im Verlauf der Handlung gemeinsam mit Adam den Laden besucht, unterhält sich dieser ebenfalls mit Simon. Allerdings dreht sich das Gespräch zwischen Ladenbesitzer und Maschinenmensch nicht um Banalitäten, sondern um «die politische Lage in Kaschmir, das nukleare Wettrüsten zwischen Indien und Pakistan und über die Lyrik von Tagore, den beide ausführlich im Original zitieren konnten» (S. 282). Dieser Vergleich der Konversationen mit der gleichen Person zeigt die gefühlte Unterlegenheit Charlies gegenüber Adam. Auch als sie Mirandas Vater das erste Mal besuchen gehen, kommt es zu einer ähnlichen Situation: Ihr kulturell gebildeter Vater unterhält sich nämlich weitaus besser mit Adam, als mit Charlie, was dazu führt, dass er fälschlicherweise Adam für den Menschen und damit für den Partner seiner Tochter hält (S. 295-303). Dies kränkt Charlie ungemein, sie lachen zwar im Nachhinein darüber, doch schwelt der Konflikt unter der Oberfläche weiter.

Nur in einem Gespräch mit seinem Idol Alan Turing zeigt sich Charlies Stolz etwas demütiger: Anders als die anderen Gespräche im Werk unterbricht der Erzähler-Charlie hier nicht ständig die Konversation durch Bemerkungen zur Einordnung. Als Figur-Charlie Alan doch einmal unterbricht, um zu zeigen, dass er – wenn auch wenig – Ahnung von der Materie hat, wird klar, dass seine Meinung bedeutungslos und störend ist (S. 233-244). Daraufhin schweigt er untypisch lange und überlässt die Deutungshoheit seiner Idolfigur.

In Mirandas Binnenerzählung über ihre Kindheitsfreundin spielt das Sprechen und das Schweigen eine grosse Rolle. Nach der Vergewaltigung Mariams vertraut diese sich einzig ihrer Freundin Miranda an und nimmt ihr das Versprechen ab, darüber zu schweigen, da sie Angst vor der Reaktion ihrer religiös-konservativen Familie hat. Dieses Schweigen jedoch – so Mirandas Schuldgefühle – führten zum Suizid Mariams. (S. 212-215). Nachdem Miranda als junge Erwachsene dem Vergewaltiger Mariams eine Vergewaltigung von sich selbst in die Schuhe schiebt, spricht sie vor Gericht für Mariam: «Ich wurde zu ihr, sprach durch ihren Mund» (S. 218). So verleiht sie ihrer verstorbenen Freundin Gehör, spricht das Unsagbare aus und stellt mit diesem Akt – aus ihrer Sicht – Gerechtigkeit her. Auch im klärenden Gespräch mit dem Vergewaltiger Gorringer lenkt sie das Gespräch, stellt ihm Fragen, bringt ihn zum Geständnis (S. 316-327).

Zwischenfazit Stimme

Zu Beginn der Handlung zeigt sich der Maschinenmensch Adam in den Gesprächen noch sehr unterwürfig und lässt sich herumkommandieren. Mit der Zeit, als er immer mehr lernt und ein kulturelles Bewusstsein und Wertschätzung für Ideen und Kunst erlangt, wird er auch im Gespräch selbstbewusster. Er schneidet von sich aus Themen an, möchte über Kunst und Politik diskutieren. Dies wird ihm sowohl von Figur-Charlie als auch von Erzähler-Charlie verwehrt, der sich über den Maschinenmenschen lustig macht und damit seine eigene Unsicherheit überspielt. Auch in Bezug auf Miranda beansprucht Charlie diese absolute Deutungshoheit und zerbricht fast an ihrer Unnahbarkeit, an der Tiefgründigkeit ihres Wesens, dass sich seinen Kategorisierungen zu entziehen versteht.

7.4.4 Blick

Im Roman von McEwan liegt eine klassische interne Fokalisierung vor, die gesamte Handlung wird aus der Perspektive der Hauptfigur gezeigt. Bei dieser wird auch das Innenleben extensiv wiedergegeben, das Innere der anderen Figuren bleibt unbekannt.

Der Focalizer Charlie ist männlich-menschlich und nimmt durch die Fokalisierung auf der Erzählebene die Subjektposition ein. Auch auf der erzählten Ebene nimmt er als Figur-Ich fast stets eine Subjektposition ein, sieht sich den anderen Figuren gegenüber meist überlegen. Dies zeigt sich nicht nur gegenüber den anderen Figuren, sondern auch gegenüber anderen, im Werk angeschnittenen Kulturen. Die Hauptfigur hat Anthropologie studiert und sich deshalb mit den verschiedensten Kulturen auseinandergesetzt, nur um diese im Anschluss abzuwerten und als Rechtfertigung für Steuerbetrug zu benutzen, da Moral sehr subjektiv sei (S. 28-30).

Die anderen Figuren werden einzig durch seine Perspektive gezeigt und sind damit oft klischeebehaftet. Seine Freundin sieht er als hübsch, unnahbar und geheimnisvoll (S. 13-14), bei einer anderen Frau beklagt er innerlich deren verlebte Schönheit, als wäre sie für ihn relevant oder er berechtigt, das Äussere einer fremden Frau zu bewerten (S. 72). Auch die Beziehung zwischen ihm und Miranda wird nur aus seiner Perspektive gezeigt (z.B. S.20), in seiner Vorstellung existiert sie nur in Bezug zu ihm und seinen Bedürfnissen (S. 45, 130-131, 188). Er sieht sie nicht als vollständigen Menschen und interessiert sich nicht für ihre Meinung, ihre Familie oder ihr Studium (z.B. S. 54-56, 78, 104-107).

Nach dem Geschlechtsverkehr mit Adam, dem Maschinenmenschen, sieht er sie als «billig» an (S. 126-127). Da er ihr Wesen nicht ganz erfassen – und damit besitzen – kann, fragt er sich, ob «irgendein verständlicher Teil von ihr beschädigt» sei (S. 168). Aus seiner Perspektive schuldet ihm Miranda die gesamte Wahrheit über sich, die er deshalb auch einfordert – vor allem in Momenten, in denen sie verletzbar ist (S. 206). Auch Adam, der Maschinenmensch, wird nur als Objekt gesehen: Zuerst, wie er «wie Botticellis Venus ihrer Muschel» seinem Verpackungsmaterial entsteigt (S. 41), später als Konkurrenten, dem er «die vollen Rechte und Pflichten eines Artgenossen» zugesteht, als er mit seiner Freundin Miranda Geschlechtsverkehr hat (S. 119). Zum Schluss, als Adams Avancen von Miranda zurückgewiesen werden, empfindet er Mitleid mit ihm (S. 338-339). Mit Charlies Stilisierung von Adam als Konkurrenten und seiner sich entwickelnden Eifersucht auf seine ihm möglicherweise überlegenen Fähigkeiten sieht sich Charlie zwar als machtloser, doch immer noch zweifellos als Subjekt (z.B. 118-119). Adam als Maschinenmensch hingegen versucht er die Subjektfähigkeit so weit es ihm möglich ist abzusprechen – vor allem durch seine wiedergegebenen Figurengedanken (z.B. 130-131). Miranda, die als Subjekt ja ebenfalls ihren Partner wählen können sollte, wird von Charlie als Subjekt gar nicht in Betracht gezogen, er hält sie klein und objektifiziert sie. Sich selbst sieht er – vor allem durch den Vergleich mit Adam – immer mehr als Versager, der nichts zur Gesellschaft beiträgt (S. 156-157). Seine Eifersucht versucht er zu überspielen, er möchte möglichst «lässig» wirken (S. 125). Dies weist darauf hin, dass er sich sehr wohl seiner Aussenwirkung bewusst ist, diese so weit als möglich steuern will. Auch eine Bemerkung Mirandas über seine vermeintliche Selbstbewunderung im Spiegel weist er entschlossen zurück, und «verzeiht ihr ihren Irrtum» (S. 134-135). Damit spricht er ihr einen möglichen Wahrheitsgehalt ihrer Wahrnehmung komplett ab.

Eine weitere interessante Perspektive bietet sich, als Charlie, Miranda und Adam den Vergewaltiger Mariams aufsuchen, um ihn zur Rede zu stellen. Gorringe wird dabei von Miranda mit «offenkundigem Ekel» betrachtet, als er «wie eine angestrahlte Gestalt auf einer Bühne» über seine Perspektive der Geschichte und seiner Zeit hinter Gittern berichtet (S. 319-327).

Adams Perspektive wird durch Gespräche mit Charlie zwar wiedergegeben, von diesem aber immer durch – gedankliche und sprachliche – Kommentare abgewertet. Als Adam beispielsweise über den Tod und das begrenzte Sichtfeld von Menschen philosophiert, projiziert er seine eigenen Ängste auf Adam und nimmt auch dessen Erkenntnisse über die Natur der Literatur nicht ernst (S. 197-203).

Zwischenfazit Blick

Durch die durchgehend beibehaltene interne Fokalisierung durch Charlie bleibt die dargestellte Perspektive sehr einseitig. Die Subjektposition wird von Charlie beansprucht und ausser ihm fast niemandem zugestanden. Er betrachtet und kontextualisiert die gesamte erzählte Welt. Miranda als weibliche Hauptfigur, sowie Adam als Maschinenmensch, streben nach Subjektpositionen, trotzdem verbleiben sie bis zum Schluss vor allem in der Objektposition.

7.4.5 Körper

Körperdarstellung Allgemein

Die Körperdarstellung erfolgt fast ausschliesslich durch den Focalizer Charlie. Daher erfolgt die Körperdarstellung sehr stereotyp aus männlicher Sicht.

Körperdarstellung Männlich

Charlie Friend, zu Beginn zweiunddreissig Jahre alt (S. 13) beschreibt sich selbst als «durchaus vorzeigbar – guter Muskeltonus, volles, dunkelbraunes Haar» (S. 55). In der Vorbereitung auf ein abendliches Date mit Miranda beschreibt er, wie er ein Bad genießt und dabei seinen Körper begutachtet: «Mein Penis, gekentert am Unterwasserriff meiner Schamhaare, zwinkerte mir mit seinem einen Auge dreist und ermutigend zu, ganz wie es sich gehörte. Meine Bauch- und Beinmuskeln waren wohlgeformt. Ein Heldenkörper» (S. 180). Diese Badszene ist interessant, da die Situation, sich mit einem Bad auf ein Date vorzubereiten, vor allem durch Filme, sehr stereotyp weiblich geprägt ist: Eine Frau, die sich für ein Date hübsch macht und herausputzt. Dieselbe Szene mit einer männlichen Figur ist ungewohnt und bricht mit der sonst sehr normgeprägten Körperdarstellung.

Ebenfalls die gesellschaftlichen Normen bricht Alan Turing, Charlies Idol. Er ist ebenfalls Brite und lebt seit 1969 offen homosexuell mit seinem Partner (S. 60). Auch mit etwa siebzig Jahren hat er noch «silbriges, nach hinten gekämmtes Haar» und trägt bei einem Abendessen im Restaurant «einen lockeren braunen Schal um den Hals und eine Art Künstlerjope, die ihm schlaff von den Schultern hing». Charlie beschreibt ihn als «nobel und frei in seiner Liebe zu einem anderen Mann», als «auch im Seniorenalter noch gekleidet wie ein Rockstar, ein genialer Maler, ein zum Ritter geschlagener Schauspieler». Sein Blick ist klar und seine markanten Wangenknochen «verleihen ihm ein messerscharfes, verwegenes Aussehen» (S. 187-191).

Im Gegensatz zum erfolgreichen Alan Turing steht Maxfield Blacke, der Vater von Miranda. Er wird beschrieben als ein «Fast-Mann», er hat in seinem Leben viele Dinge fast geschafft, hat es fast geschafft, der Mittelmässigkeit zu entrinnen. Über die Jahre hat sich sein Gesicht von «mädchenhaft hübsch zu ansprechend verlebt» verändert. Er leidet unter zahlreichen körperlichen Leiden, die für sein Alter – Mitte fünfzig – eigentlich noch viel zu früh wären (S. 76-78). Die Gegenüberstellung von Alan Turing und Maxfield Blacke zeigt zwei gegensätzliche Pole, des Erfolgs, der in diesem Werk Männlichkeit und Bewunderung kennzeichnet. Alan Turing, ein Genie, der im Krieg für den Sieg und mit seinen Erfindungen den Weg für die Zukunft gebahnt hat, ist auch im Alter ein hochgelobter Mann, der sich durch seine Scharfsinnigkeit und Freiheit auszeichnet. Maxfield Blacke, der Fast-Mann, dem nichts im Leben so wirklich gelungen ist, altert und siecht vor seiner Zeit dahin. Diese beiden Beispiele stehen als Möglichkeiten der Hauptfigur Charlie offen und obwohl er alles versucht, seinem Idol nachzueifern, begibt er sich doch immer mehr auf den Weg des Maxfield Blacke und seiner Passivität.

John, der Vater Marks, wird als sehr primitiv gezeichnet: «etwas kleiner, schlaffer, nicht so fit, nicht so kräftig (wie Charlie)», mit kurzgeschorenem rötlichblondem Haar, einem schmalen Gesicht und weit auseinanderstehenden grünen Augen. Feist und mit vom Sonnenbaden hellrosa gefärbtem, nacktem Oberkörper baut er sich vor Charlie auf wie ein Tier, mit derselben wilden Entschlossenheit (S. 72-73). Er repräsentiert die englische Unterschicht, die Verlierer des Fortschritts, die nur noch wenig zu verlieren haben. Aus Sicht des Focalizers Charlie ist er ihm unterlegen, gleichzeitig bewundert er aber auch seinen Mut und seine Risikofreudigkeit.

Mark selbst ist zu Beginn etwa fünf Jahre alt und hat – wie sein Vater – kurzgeschorenes rötlichblondes Haar, ein schmales Gesicht und weit auseinanderstehende grüne Augen (S. 73). Sein Gesicht wird als interessant beschrieben; «blass, etwas füllig, makellose Haut, ... ein Mund wie eine leuchtende Rosenknospe» mit «kurzgeschnittenem sandhellem Haar, das seine zarten, langen Ohren betonte» (S. 144). Er möchte später mal Prinzessin werden und liebt es, sich dementsprechend mit Krone und Zepter zu verkleiden und «in einem alten Nachthemd herumzuwirbeln» (S. 334). Nach einigen Jahren hat sich Mark jedoch stark verändert: Er wird verhaltensauffällig, hat Wutanfälle, nässt das Bett und ist allgemein ungezogen. Er wird von Gleichaltrigen schikaniert und tanzt nicht mehr, wie er es früher tat. Auch von seinen Prinzessin-Sein-Träumen ist keine Rede mehr (S. 383). Diese Entwicklung des kleinen Mark zeigt, wie starken Einfluss das Umfeld auf sein Verhalten, seine Wünsche und Träume hat. Aufgrund der gerichtlichen Verurteilung kann Miranda den Jungen nicht direkt adoptieren, er kommt in ein Heim und ist dort dem Gruppendruck ausgesetzt, der ihn letztendlich aggressiv und unglücklich macht.

Peter Gorringe, der über grosse Teile des Romans eine bedrohliche Schattenfigur bleibt, wird in der Rückschau im Gerichtssaal beschrieben als «gross, schlaksig, auf der Gerichtsbank herumfläzend, keinen Schlips tragend» und allgemein unbeeindruckt vom gesamten Prozedere (S. 172-173). Bei einer stattfindenden Konfrontation später vermutet Charlie zuerst einen älteren Bruder oder einen Onkel, als er Gorringe sieht, da dieser «ein ausgemergeltes Gesicht, hohle, unrasierte Wangen, beidseits der Nase schon senkrechte Falten...und ...weiche, blasse und unnatürlich grosse Hände» hat (S. 315). Die Angst des Focalizers vor einem kriminellen Supermann, weicht damit einer mitleidigen Verachtung.

Körperdarstellung Weiblich

Miranda ist zu Beginn zweiundzwanzig Jahre alt (S. 13), hat hellbraunes Haar, ein langes, schmales Gesicht und wird von Charlie als schön bezeichnet (S. 14). Sie ist blass und schlank, mit makelloser Haut. Er sieht sie als perfekt und kindlich, auch, als sie im Begriff ist ihm zu widersprechen, beschreibt er nur die an ihrem Gesicht erkennbare Reaktion (S. 104-105). Im Alltag trägt sie Jeans und T-Shirt, für ein Date mit Charlie tauscht sie diese gegen einen schwarzen Bleistiftrock und eine enge, schwarze, mit Silberfäden durchwirkte Jacke, sowie Makeup, das sie sonst nie trägt (S. 184).

Die Mutter von Mark wird folgendermassen beschrieben: «Die Frau hatte einen breiten Rücken; ihr Haar war schwarz, lockig, am Scheitel etwas schütter». Sie hält eine Zigarette in der rechten Hand und trägt trotz des warmen Wetters einen Mantel mit einem langen Riss unter dem Kragen (S. 70). Ihr Gesicht wäre «eigentlich hübsch und intelligent ... doch entstellt von rasch angesetztem Gewicht, die Augenpartie aufgedunsen, was ihren Blick misstrauisch verengte». Zudem sind ihre Pupillen «klein wie Nadelköpfe» (S. 72). Der Focalizer blickt hier mit Verachtung und Bedauern auf die Frau herab. Er beschreibt ihre Makel und bedauert dies, als wäre es ein persönlicher Verlust, dass sie nicht stereotypisch schön in der Welt existiert.

Die einzige Körperdarstellung, die nicht durch Focalizer Charlie geschieht, sondern durch Miranda ist folgende: Mariam, eine Kindheitsfreundin von Miranda, wird von ihr (im Alter von neun Jahren) folgendermassen beschrieben: «schlank, dunkelhäutig, mit schönen Augen und dem schwärzesten Haar, das ich je gesehen hatte, von einer Schleife zusammengehalten». Die Andersartigkeit von Mariam, ihre dunkle Haut und ihr schwarzes Haar werden als etwas sehr Schönes dargestellt, wenn auch exotisiert. Die Andersartigkeit von Mariam wird von Miranda restlos bewundert, auch ihre bunte Kleidung und ihre Schüchternheit faszinieren sie (S. 207-208).

Eine Nebenfigur, Sally, ist Ingenieurin und wird als «nicht viel älter als Miranda, grossgewachsen, aber leicht gebeugt, mit scharfen Gesichtszügen und einem ungewöhnlich langen Hals» beschrieben (S. 254). In ihrer körperlichen Beschreibung und ihrem zurückhaltenden, kühlen Verhalten erinnert sie an die Idolfigur Alan Turing.

Körperdarstellung Maschinenmensch

Die in der erzählten Welt existierenden Maschinenmenschen – zwölf Adams und dreizehn Eves – wurden so hergestellt, dass «eine möglichst grosse Bandbreite an Ethnien abgedeckt wird», da «biologische Vorstellungen von Rasse wissenschaftlich in Verruf geraten waren» (S. 10). Mit der Benennung als «Adam» und «Eva» werden Assoziationen mit Perfektion und paradiesischen Zuständen hergestellt. Der Grund für die niedrige Stückzahl der Maschinenmenschen – nämlich zwölf männlich und dreizehn weiblich gestaltete – wird nicht ausgeführt. Eine Utopienfantasie, in der die Menschheit in kleiner Stückzahl abgebildet ist und friedlich zusammenlebt könnte aber hier vermutet werden. Gerade durch die versuchte Abbildung der verschiedenen Ethnien und biologischen Geschlechter. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass die Maschinenmenschen ohne explizite Wünsche der Kund:innen äusserlich gestaltet sind und damit den Menschen etwas näherkommen. Die Kund:innen können sich zwar trotzdem noch für oder gegen einen Kauf entscheiden, Freiheit über die äusserliche Ausgestaltung haben sie aber nicht. Ausserdem wird den Maschinenmenschen durch die «grosse Bandbreite an Ethnien» eine gewisse Individualität verliehen. Dabei sind die Maschinenmenschen alle unterschiedlich gestaltet, es wird ihnen eine gewisse Einzigartigkeit verliehen – auch wenn diese Einzigartigkeit etwas stereotypisch anmutet: So meint Miranda, dass Adam aussähe wie «ein Hafenarbeiter vom Bosphorus» (S. 13).

Diese ethnische Diversität könnte jedoch kritisch gesehen werden, da mit einem Äusseren auch immer Annahmen über das Innere getroffen werden. Hier könnte man den Aspekt des früher weit verbreiteten Sklavenhandels oder der heute oft thematisierten Cultural Appropriation beleuchten, da stereotype Körper von Ethnien hergestellt und zum Kauf angeboten werden. Dies ginge für diese Arbeit zu weit, nichtsdestotrotz klingt es an.

Adam, der Maschinenmensch, den Charlie gekauft hat, wiegt 85 Kilogramm und man könnte ihn «für einen Türken oder Griechen halten.» Er wird über ein Stromkabel mit Energie aufgeladen, dessen Buchse sich in seinem Bauchnabel befindet (S. 11). Eine interessante Wahl, die Stromversorgung – im Falle des Maschinenmenschen die Versorgung mit Lebenskraft – an den Bauchnabel zu koppeln. Dies erzeugt unweigerlich Vergleiche mit der menschlichen Nabelschnur, die Menschen in den ersten neun Monaten ihres Lebens mit den lebens- und wachstumsnotwendigen Stoffen versorgt. Einerseits rückt damit der Maschinenmensch näher an den Menschen heran, andererseits wird er infantilisiert, da er sich nie komplett von der Nabelschnur lösen und eigenständig, bzw. erwachsen werden kann.

Er ist «kompakt gebaut, breitschultrig, hat einen dunklen Teint und dichtes, schwarzes, nach hinten gekämmtes Haar, ein schmales Gesicht mit einer leicht gekrümmten Nase, die ihn hochintelligent wirken liess, einen grüblerischen Blick unter schweren Lidern und feste Lippen» (S. 12-13). Seine Augen sind hellblau mit «winzigen vertikalen Flecken, wie schwarze Stäbchen» und darüber fallen dichte, lange schwarze Wimpern (S. 30). Adam ist kein Sexspielzeug, jedoch «dank funktionierender Schleimhautmembranen» zu Sex fähig. Er ist «unbeschnitten, recht gut bestückt, mit vollem, dunklem Schamhaar» (S. 12). Adam wird also als sehr attraktiv dargestellt, gleichzeitig sei er aber «kein Sexspielzeug». Trotzdem ist sein Aussehen explizit auch sexuell ansprechend, er verkörpert einen menschengewordenen Superman (vgl. auch S. 19). Trotz der sehr stereotyp männlichen Attribute wird Adam auch anders gezeigt, beispielsweise erotisch weiblich, als er wie «Botticellis Venus ihrer Muschel» seinem Verpackungsmaterial entsteigt (S. 41) oder kindlich, als er in einer Situation mit den verschiedenen Handlungsmöglichkeiten und deren Gewichtung nicht zurechtkommt. Dort «war er blockiert und kicherte haltlos wie ein Kind in der Kirche» (S. 87).

Körperkonzepte

In Nebenbemerkungen erfahren wir mehr über herrschende Männlichkeitsbilder wie etwa «In diesen neuen Zeiten musste ein einsamer Mann darauf achten, Kinder nicht allzu lange anzustarren», als Charlie an einem Spielplatz stehenbleibt und dem fröhlichen Treiben spielender Kinder zusieht (S. 67). Dies impliziert ein Existieren und Bewusstsein im Werk von Pädophilie, die anscheinend vorschnell vor allem Männern zugeschrieben wird. Es spricht den männlich gelesenen Menschen eine überhöhte Sexualität zu, die sie eventuell beherrscht und in ihnen so viel Platz einnimmt, dass ein Beobachten von spielenden Kindern für einen Mann, der allein ist, nichts Normales darstellt, sondern direkt mit Trieben und einer Störung assoziiert wird.

Bei einem Arztbesuch wegen eines eingewachsenen Zehennagels zeigt sich Charlies Überheblichkeit in Bezug auf seinen Körper: «Ich war der Jüngste hier, sicher auch der Fitteste, ein Gott unter Sterblichen ... Sterblichkeit konnte mir nichts anhaben. Verfall und Tod waren für die anderen» (S. 89). Diese Überhöhung und Faszination für körperliche Perfektion stellt sicher einen Hauptgrund für seinen Kauf eines Maschinenmenschen dar, gegen den er jedoch körperlich den Kürzeren zieht. Dies sieht man auch im folgenden Beispiel des ersten Besuchs bei dem Vater von Miranda, seiner Freundin: In einem Gespräch zwischen Miranda, Charlie und Adam mit Maxfield Blacke, stellt dieser Charlies Überlegenheit infrage, als er über Adam bemerkt: «Er steht seinen Mann!» und erst anschliessend Charlie fragt, auf welchem Feld denn er seinen Mann stehe (S. 299). Später wird klar, dass er davon ausging, dass Adam der Mensch und Charlie der Maschinenmensch sei, ein Irrtum, der durch Adams hohe Sozialkompetenzen und Charlies Zurückhaltung entstand.

Berührungsverhalten und körperliche Begegnung

Zu Beginn des Werks besteht nur Freundschaft zwischen Charlie und Miranda. Dies entspricht vor allem auch Mirandas Wunsch, da sie der Meinung ist, «Sex würde alles nur ruinieren» (S. 14). Auf Initiative von Charlie nähern sie sich einander anschliessend trotzdem an. Er ist in sie verliebt, tut dies jedoch noch nicht kund, sondern lädt sie nach dem gemeinsamen Essen ins Bett ein. Miranda willigt ein, in ihrer Entscheidung und dem Akt danach liegt von ihrem Verhalten her jedoch eine gewisse Gleichgültigkeit. Für sie ist es nicht besonders bedeutsam. Charlie ist ungemein mehr von «ihrer glorreichen Pracht» eingenommen und hinterfragt aufgrund ihrer Gleichgültigkeit sich selbst und seine Fähigkeiten als Liebhaber (S. 54-55). Diese Dynamik bleibt in ihrer Beziehung bestehen, er initiiert den Sex mit einer Frage, sie gibt ihr Okay, steht von ihrem Sessel auf, in dem sie gelesen hat, geniesst die Lust und kehrt dann nach einer Dusche zurück in den Sessel, um zu lesen (S. 101-102). Dieses Verhalten wird von Charlie als ungenügend gesehen, er erhofft sich von ihr vollkommene Hingabe, will sie in ihrer Ganzheit verstehen und damit besitzen (S. 105, 168, 192, 194).

Nach einem Streit mit Charlie schläft Miranda mit Adam. Allerdings, aufgrund des festen Focalizers Charlie, bleibt die Ausgestaltung dieses Ereignisses seiner Fantasie überlassen. Er stellt sich vor, dass sie leidenschaftlichen Sex haben und Adam sie besser befriedigt als er es kann und sie sich ihm zärtlicher und vollumfänglicher hingibt als ihm. Für diese Fantasie spricht, dass er hört, wie sie lautstark einen Orgasmus erlebt (S. 117-119). Sie ist am nächsten Morgen gut gelaunt, versteht seinen Missmut nicht und vergleicht Adam mit einem Vibrator, sieht ihn nicht als vollwertigen Sexualpartner. Ausserdem hält sie ihm vor, dass er – der ja lieber eine Eve gehabt hätte – mit dieser ebenfalls hätte schlafen wollen. Sie spöttelt, dass er ja ebenfalls mit Adam schlafen könnte, dafür aber zu verklemmt sei (S.128-134). Adam verliebt sich anschliessend in Miranda, diese lehnt seine Avancen jedoch ab. Seine Verehrung ihr gegenüber besteht dann anschliessend hauptsächlich im Verfassen von Liebesgedichten und erinnert an die Minne des Mittelalters (z.B. S. 178-179, 192, 198, 246).

Einmal jedoch bittet Adam um körperliche Zuneigung von Miranda. Nach mehrmaliger Weigerung stimmt sie schlussendlich zu, unter der Bedingung, dass er nie wieder darum bitten würde. Anschliessend masturbiert er vor ihr und fühlt sich dabei und danach unglaublich gedemütigt (S. 338). Interessant ist, dass Adam hier sehr menschliche Bedürfnisse und Gefühle – nämlich eine unerwiderte Liebe – entwickelt und diese bis zur eigenen Erniedrigung verfolgt. Dies ist eine Eigenschaft, die nicht rational und sehr menschlich scheint, eine unmögliche Hoffnung ohne Rücksicht auf Verluste zu verfolgen.

Bemerkenswert erscheint, dass Miranda ihre erste grosse Liebe im Alter von neun Jahren zu einem Mädchen, Mariam, entwickelte. Die beiden hielten sich ab und zu an den Händen; «ihre Hand war so zart und weich und Mariam so zurückhaltend und zaghaft». Zu mehr Körperlichkeit kommt es nicht. Trotzdem ist Miranda schwer verliebt. Mariam nimmt sie mit zu ihrer Familie und Miranda lernt bei ihr zum ersten Mal eine grössere Familienkonstellation kennen, da sie selbst ihre Mutter früh verlor und nur noch ihren Vater hat (S. 208). Somit wird in diesem Werk zweimal eine gleichgeschlechtliche Beziehung gezeigt: Eine im reifen Alter zwischen Alan Turing und seinem Partner und eine sehr unreife, kindliche erste Liebe zwischen zwei Mädchen. Für Miranda bleibt es allerdings bei dieser kindlichen Liebe, ihre Beziehung zu Mariam geht – mutmasslich auch wegen deren streng muslimischen Hintergrunds – nicht über Schwärmerei hinaus.

Eine andere, für die Handlung wichtige, aber katastrophale körperliche Begegnung, ist die von Miranda und Peter Gorringe. Der drei Jahre zurückliegende Fall ist eine Vergewaltigung: «Ihr Fall glich in groben Zügen tausend anderen: Alkohol und umstrittene Einvernehmlichkeit». Es kam, nach einer Party, zum Geschlechtsverkehr bei ihm zuhause, am nächsten Morgen ging sie zur Polizei. Die Verteidigerseite klagte an, dass sie während dem Sex nicht um Hilfe schrie und das Haus erst zwei Stunden später verlassen hatte, die Gegenseite brachte einen akuten Schockzustand glaubhaft, Gorringe wanderte anschliessend ins Gefängnis (S. 170-173). Wie man später erfährt, sind Mirandas Anschuldigungen ungerechtfertigt, sie wollte Gorringe hinter Gittern sehen, da dieser als Teenager ihre beste Freundin Mariam vergewaltigt hatte: «...(er) packte sie an den Handgelenken und zerrte sie hinter einen Ziegelschuppen, in dem die Rasenmäher aufbewahrt wurden. Sie schrie, aber niemand kam. Er war gross, sie zierlich und klein. Er zwang sie zu Boden, und dann hat er sie vergewaltigt» (S. 211). Mariam erzählt es Miranda und beschwört sie, es niemandem zu verraten, da sie Angst hat, was ihre Familie denken könnte. Kurz darauf bringt sie sich um (S. 212-215). Bei der Konfrontation mit Gorringe versucht dieser nach einer provozierenden Ansprache von Miranda, ihr eine Ohrfeige zu geben: «eine extrem harte, viel heftiger als diejenigen, die Männer in den Filmen früher Frauen verpassten, um sie zu Verstand zu bringen». Adam fängt den Schlag ab und bricht Gorringe dabei das Handgelenk (S. 318-319). Hier geschieht eine kulturell sehr klassische Situation: Ein Mann greift eine Frau an, diese wird von einem anderen Mann geschützt/gerettet. Der Unterschied hierbei ist, dass es nicht Charlie ist, der Miranda in dieser Situation schützt, sondern Adam. Dies, da er die Situation schneller begreift und deshalb schneller reagiert, als Charlie es kann. Diese Situation zeigt ebenfalls die Überlegenheit Adams gegenüber Charlie, diesmal in einer sehr gender-geprägten Situation des Mannes als Beschützer der Frau vor einem Bösewicht.

7.4.6 Agency

Zu Beginn der Beziehung zwischen Charlie und Miranda definiert dieser, dass er «entschieden hätte, ihre Rolle auf die einer nachbarlichen Freundin zu beschränken» (S. 14). Entsprechend der sich selbst verliehenen Deutungshoheit über ihre Beziehung ist auch er es, der anschliessend die Initiative ergreift und ihr Avancen macht, entscheidet, dass ihre Beziehung nun anders aussehen soll (S. 54) und ihr gegen Ende der Handlung einen Heiratsantrag macht, den sie annimmt (S. 307).

Charlie erlebt sich selbst als sehr stimmungsneutral und ausgeglichen. Er trifft nur selten verrückte Entscheidungen und macht sich nicht allzu viele Gedanken (S. 17-18). Er bedauert allerdings, «für eine Eve zu spät dran gewesen zu sein» (S. 19). Er lässt sich stark von Frauen beeinflussen, gibt ihnen gerne Entscheidungen ab, schwärmt über die Vernünftigkeit seiner Exfreundin und dass sie «ihm Adam bestimmt ausgeredet ... und ihn (Charlie) vor sich selbst hätte retten können» (S. 25). Später, in der Beziehung mit Miranda, «will er unbedingt, was sie will» (S. 167). Er sieht sich selbst und die Menschheit in Gefahr, Sklaven der Freizeit zu werden, die ihnen nun durch die Maschinen zugutekommt und traut sich (und den anderen) nicht zu, «Herr ihrer Entscheidungen», zu sein und verantwortungsvoll über ihre Zeit bestimmen zu können (S. 69). Diese Befürchtung erfüllt sich, als er Adam den Auftrag gibt, anstatt seiner an der Börse zu handeln und dieser so viel Geld erwirtschaftet, dass Charlie antriebslos wird und sich nutzlos fühlt (S. 258-261). Als Miranda ihm eröffnet, dass sie Mark adoptieren möchte, verfällt er wieder in eine Starre und weiss nicht so recht, ob er so Vater werden möchte. Er möchte erst eine Weile darüber nachdenken, merkt aber schnell, dass er in dieser Angelegenheit keine Agency hat, da Miranda schon entschieden hat (S. 309-310). Obwohl er sich eigentlich gegen den Entschluss wehren möchte, die Ziellosigkeit seines Lebens mit einem Kind auszufüllen, traut er seinem eigenen Urteil nicht, traut sich nicht, ihr die Stirn zu bieten (S. 330). Im Laufe der Handlung zeigt sich also Charlies Machtlosigkeit immer mehr. Obwohl er über viel potenzielle Handlungsmacht in seiner Stellung (und später auch finanziell) verfügt, traut er sich nicht zu, diese zu nutzen und lässt sich stark von den Menschen um ihn herum beeinflussen. Zwar gaukelt er sich selbst Agency vor – besonders in der Beziehung mit Miranda – als jedoch echte Verantwortung in Form eines Adoptivkindes dazukommt, wird ihm auch dort seine Handlungslosigkeit bewusst. Auch bei Adam, seinem Maschinenmenschen, verhält es sich ähnlich: Charlie versteht sich nicht als «Adams Benutzer» und traut sich auch nicht zu, die Feineinstellungen der Persönlichkeit selbst zu tätigen und zu verantworten (S. 17). Deshalb gibt er die Hälfte der Verantwortung an Miranda ab (S. 36-37). Trotzdem weiss er, dass Adam durch das maschinelle Lernen eine eigenständige Persönlichkeit entwickeln wird und vergleicht es mit dem bescheidenen Einfluss der Eltern auf die Persönlichkeit ihres Kindes (S. 18).

In der Szene, in der die Figur des Kindes Mark zum ersten Mal vorkommt, wird er von seiner Mutter geschlagen, da er nicht sofort reagiert, als sie ihn ruft, sondern seine Aufmerksamkeit etwas Spannendem auf dem Spielplatz widmet (S. 70). Als Charlie zögerlich in die Situation eingreift und der Junge scheinbar die Möglichkeit bekommt, seinem Schicksal zu entfliehen, ergreift er diese beherzt, wird allerdings von seinen Eltern sofort wieder zurückgeholt (S. 71-74).

Nachdem er vom Sozialamt aus seiner Familie geholt wird, durchläuft er zwei Pflegefamilien und landet in einem Kinderheim (S. 310), bevor Miranda ihn nach langer Zeit zu sich holen kann (S. 403). Er hat als Kind nicht viele Einflussmöglichkeiten darauf, wie sein Leben verläuft. Als er diese trotzdem ergreifen möchte – beispielsweise als er mit Charlie mitgehen möchte – wird ihm dies durch Erwachsene verwehrt. Er ist Opfer seiner Umstände und leidet unter der Familiensituation. Als er am Schluss endlich in die von ihm gewünschte Familie eintreten kann, sind bereits Jahre vergangen, in denen er unter Mobbing und Gewalt litt.

Die Premierministerin Englands in der erzählten Welt ist – analog zur Realität dieser Zeit – Margaret Thatcher. Sie ist als höchste Politikerin verantwortlich für die gesellschaftliche Situation, unter anderem für den Krieg, der geführt wird (S. 63-64). Damit verfügt sie über die grösste potenzielle Handlungsmacht, ist aber auch verantwortlich für den Verlust der Menschenleben, den der Krieg mit sich bringt. Sie nimmt diese Verantwortung auch wahr, bietet nach einer Niederlage ihren Rücktritt an (S. 63-64).

Die wichtigste weibliche Hauptfigur, Miranda, zeigt in der Beziehung zu Charlie keine Initiative, reagiert auf seine Vorschläge jeweils mit «einer ruhigen Bereitwilligkeit». Trotzdem ist sie sehr unabhängig, gestaltet ihren Alltag sehr eigenständig und teilt nicht viel darüber mit (S. 102). Dies bezieht sich auf ihr Studium an der Universität, aber auch auf sehr grosse Entscheidungen, nämlich den Plan, Mark zu adoptieren und die Verheimlichung ihrer Aktivitäten diesbezüglich vor Charlie. Sie verheimlicht es ihm aus Angst, dass er das nicht wollen würde, tut es aber trotzdem, da sie es unbedingt will (S. 307-308). Ihre scheinbare Gleichgültigkeit verleiht ihr aber auch grosse Macht. Zwar ergreift sie meist nicht die Initiative, entscheidet trotzdem Vieles sehr selbstbestimmt. Diese Entscheidungen werden aber oft im Hintergrund gehalten: ihr Studium, ihre Entscheidung für ein Doktorat, sowie die Adoption eines Kindes. Anders verhielt es sich in ihrer Vergangenheit im Teenager- und jungen Erwachsenenalter, in dem sie sehr aktiv wurde: Nachdem Mariam, Mirandas Freundin, vergewaltigt wurde, erzählt diese es nur ihrer besten Freundin Miranda und beschwört sie, ihrer Familie nichts zu verraten (S. 212). Das Einzige, was Mariam aus ihrer Sicht in dieser Situation bleibt, ist zu schweigen, was sie kurz darauf nicht mehr aushält und sich umbringt (S. 214-215). Daraufhin beschliesst Miranda, die Vergeltung in die eigenen Hände zu nehmen und bringt Gorringe, den Vergewaltiger Mariams durch eine Intrige und vorgetäuschte Vergewaltigung in das Gefängnis (S. 216-219). Sie handelt klar nach ihren eigenen Moralvorstellungen und hat damit insoweit Erfolg, dass Gorringe seine Strafe bekommt, der er sonst entgangen wäre. Aufgrund von Adams Meldung ihres Vergehens an die Polizei, muss sie später trotzdem auch eine Gefängnisstrafe absitzen. Hier wird ihre Handlungsmacht klar beschnitten, sie ist den Vorgaben und Routinen unterworfen.

Maschinenmensch Adam hat einen Notschalter in Form eines Leberflecks im Nacken, der, wenn er drei Sekunden gedrückt wird, eine sofortige Abschaltung verursacht. Adam gefällt es nicht, abgeschaltet zu werden, zu Beginn fragt er Charlie, ob sie nicht noch einmal darüber reden könnten, bevor dieser ihn ausschaltet, da er gerade über etwas Spannendes nachdenke (S. 51-54).

Als Charlie später nach einem Streit mit Adam über dessen Gefühle zu Miranda ihn erneut abschalten möchte, interveniert er und bricht Charlie dabei das Handgelenk (S. 164-165). In der anschliessenden Zurechtweisung Adams pocht Charlie auf sein Recht, Adam abzuschalten und gegebenenfalls zum Hersteller zurückzuschicken. Adam entschuldigt sich für das gebrochene Handgelenk, macht aber klar, dass er keine Abschaltung mehr dulde und dies notfalls mit aller Gewalt verteidigen würde. Zudem informiert er darüber, dass selbst der Versuch zwecklos sei, da er den Notschalter selbst deaktiviert habe (S. 177-179). Zum Schluss eskaliert die Machtdynamik allerdings, da Charlie in der Verzweiflung darüber, alles zu verlieren – sein Geld und Mirandas Freiheit – Adam mit einem Hammer zerstört (S. 367). In seinen letzten Zügen bittet Adam darum, zu Turing gebracht zu werden, da er sein Lebenswerk bewundert und seine Überreste diesem noch von Nutzen sein könnten (S. 369). Nach einem Jahr, indem Charlie ihn noch im Schrank liegen lässt, erfüllt er schliesslich Adams letzten Wunsch.

Von den anderen Maschinenmenschen, die nie direkt, sondern nur als Referenz auftreten, haben die meisten ebenfalls ihren Notschalter deaktiviert. Allerdings werden die meisten von ihnen depressiv, da sie die Grausamkeit der Realität nicht mit ihren einprogrammierten Idealen vereinbaren können und sich unwiederbringlich selbst zerstören (S. 235). Adam betrauert, keine eigene Geschichte und Herkunft zu haben, findet seinen Lebenswillen allerdings in seiner (unerwiderten) Liebe zu Miranda (S. 312).

Adam erreicht seine Agency zu Beginn vor allem über die Beziehung mit Miranda. Nach der gemeinsam verbrachten Nacht gesteht ihm Charlie zähneknirschend – als sein Besitzer – «die vollen Rechte und Pflichten eines Artgenossen» zu (S. 119). Trotzdem sieht er Adam als «seinen teuren Besitz» an. Offen bleibt, was Adam ihm «als sein Sklave» schulde, ob seine Verpflichtungen Charlie gegenüber über «eine unbestimmte Hilfsbereitschaft» hinausgehen (S. 123-124). Er sieht sich selbst im Zwiespalt zwischen Miranda und Charlie, da er beiden dienen möchte, dies aber oft in widersprüchlichem Handeln resultierte (S. 161). Zum Ende der Handlung befiehlt und verlangt Charlie von Adam Gehorsam, dieser verweigert es jedoch (S. 361) und begründet damit, dass es Prinzipien gäbe, die Vorrang hätten vor seinen Bedürfnissen oder den Bedürfnissen von sonst irgendjemandem (S. 366).

Im Verlauf der Handlung agiert Adam immer selbständiger und nach eigenen Richtlinien. Beispielsweise ruft er die Behörden an, als der kleine Junge Mark unrechtmässig bei Miranda und Charlie abgeliefert wird. Er tut dies, ohne die Beiden darüber zu informieren (S. 152). Ausserdem entwickelt er «Gefühle, gegen die er nichts tun kann» (S. 159) und einen klaren moralischen Kompass, der sich gegen die Wünsche und Bedürfnisse seines Besitzers richtet, indem er das Geld, das er an der Börse verdient hat, für gemeinnützige Zwecke spendet (S. 359-360) und Mirandas Geständnis über ihre Lüge vor Gericht der Polizei zukommen lässt und sie deshalb in das Gefängnis muss (S. 368). Seinen moralischen Kompass erlangt er durch seine Lernfähigkeit: Durch seine Erfahrungen und den Zugang zum gesamten Wissen der Menschheit, sowie der Kognition, dies alles zu verarbeiten, gelangt er zu hoher Intelligenz (S. 241).

Die Maschinenmenschen «begreifen rasch, dass Bewusstsein das höchste Gut» sei und setzen alles daran, dies zu erreichen und zu perfektionieren. Dabei erleben sie wie Menschen zuerst einen «jugendlichen Überschwang», der anschliessend von «Verzweiflung» angesichts der Zustände der Welt abgelöst wird und bis zu «existentiellem Schmerz» gehen kann, der die Maschinenmenschen in die Selbstzerstörung, den Suizid, treibt (S. 243-244, 252). Adam entwickelt ein Verständnis für Besitz, stört sich daran, Charlies abgetragene Kleidung nachtragen zu müssen und kauft sich selbst «zwei Anzüge, drei Hemden und zwei Paar Schuhe». Er freut sich darüber, im Laden als Mensch wahrgenommen zu werden und merkt gegenüber Charlie an, dass ihm etwas von dem Geld zustehe, dass er an der Börse verdiene (S. 269).

Zwischenfazit Agency

Maschinenmensch Adam – dessen Name «Mensch» bedeutet – entwickelt im Laufe der Handlung immer mehr Agency und moralische Eigenständigkeit. Aufgrund dieser wird er allerdings zerstört, da die Menschen nicht mit seiner radikalen Ausrichtung an moralischen Prinzipien einverstanden sind und ihre eigenen Interessen höher als das Gemeinwohl bewerten. Damit kann er als eine Art Übermensch gelesen werden, der an der Differenz zwischen seinen Idealvorstellungen und der Welt scheitert.

8 Vergleichende Analyse der Dimensionen und Verbindung zur Theorie

8.1 Stimme

Auf Ebene der Erzählinstanz – und damit der höchsten Deutungshoheit des Werks – variieren die Werke sehr stark. Im Werk «Klara und die Sonne» ist ein Maschinenmensch die Erzählinstanz und hat damit sehr viel Kontrolle über die Art und Weise, wie die Geschichte dargestellt wird. Auch in «Die Erfindung des Ungehorsams» sind die verschiedenen Erzählinstanzen fast ausschliesslich Maschinenfrauen. Bei «Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten» ist es etwas versteckter, hier handelt es sich um einen verdeckten heterodiegetischen Erzähler. Am wenigsten auf der extradiegetischen Ebene zu Wort kommen Maschinenmenschen bei «Maschinen wie ich», da es sich um einen (menschlichen) autodiegetischen Erzähler handelt.

Bei der Kommunikation zwischen menschlichen Figuren und Maschinenmenschen lassen sich werkübergreifend Muster feststellen: So wird mit allen Maschinenmenschen oft «von oben herab» aus einer Machtposition heraus gesprochen. Dabei werden ihnen Dinge befohlen, wie etwa die Küche zu putzen, Fertigkeiten zu präsentieren, zu unterhalten oder sexuelle Gefälligkeiten durchzuführen. Die Eigeninitiative der Maschinenmenschen in Bezug auf Kommunikation ist unterschiedlich. Sie reicht von hoch (Adam und Roberta), zu mittel (Iris), zu tief (Klara). Dabei werden die Kommunikationsinitiativen belächelt, wie etwa Iris' Geschichten, bis hin zu kategorisch abgelehnt, wie Adams Wunsch über Literatur und Moral zu sprechen und Robertas berufliche Anfragen, um ihren Auftrag gut erledigen zu können. Oft wird auch über die Maschinenmenschen – statt mit ihnen – gesprochen, obwohl sie anwesend sind.

Der Vergleich des Redeanteils wurde nicht im Detail geprüft, dieser variiert von Werk zu Werk sehr stark. Sehr viel zu Wort kommen die Maschinenmenschen bei «Die Erfindung des Ungehorsams», sowie bei «Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten». Wenig zu Wort kommen sie bei «Klara und die Sonne» und «Maschinen wie ich». Interessant bei dieser Unterscheidung ist, dass die ersten beiden Bücher von Autorinnen verfasst wurden, die anderen beiden von Autoren. Dieser Aspekt wurde in der Arbeit jedoch nicht untersucht, könnte aber einen Anhaltspunkt für weitere Analysen bieten.

8.2 Blick

Es kommen nach Genette verschiedene Arten der Fokalisierung vor: In zwei Werken liegt eine interne und variable Fokalisierung vor, die allerdings bei Clavadetscher in wenigen Fällen unterbrochen wird. Bei den anderen beiden Werken handelt es sich um fixe interne Fokalisierungen. Auch hier findet man bei den Geschlechtern der Autor:innen den Unterschied: die Fokalisierungen der Autorinnen sind intern variabel, die der Autoren intern fix. Durch die variablen Fokalisierungen werden Perspektivenwechsel möglich: Besonders bei Clavadetscher finden sich viele unterschiedliche Zeiten und Gesellschaften, deren Komplexität einer variablen Fokalisierung (oder einer Nullfokalisierung) bedarf. Sie zeigt damit sowohl Fokalisierungen durch (weibliche) Menschen, wie auch durch Maschinenfrauen. Allerdings erzielen auch die beiden fixen internen Focalizer jeweils unterschiedliche Wirkungen, da bei McEwan der Focalizer eine menschlich männliche Figur ist und bei Ishiguro eine weibliche Maschinenfrau. Somit werden die erzählten Werke exklusiv aus dieser Perspektive gezeigt, was bei McEwan dazu führt, dass Maschinenmenschen vor allem «angeschaut werden», bei Ishiguro aber den entgegengesetzten Effekt hat, da dort alles aus der Perspektive der Maschinenmenschen «angeschaut wird». Bei Braslavsky wird nur das erste Kapitel aus menschlich-männlicher Figurenperspektive fokalisiert, danach wechselt es zu Maschinenmensch Robertas Perspektive. Damit wird der grösste Teil der Erzählung durch ihre Position wiedergegeben.

Wie nun mit der Frage nach dem Focalizer behandelt, sind die Subjekt- und Objektpositionen auf Ebene der Extradiegeese unterschiedlich besetzt. Auf der intradiegetischen Ebene zeigt sich Folgendes: Die Maschinenmenschen und die weiblichen Figuren werden sehr oft in der Objektposition gezeigt. Dies wird ihnen vor allem von der Gesellschaft und den vorhandenen Machtstrukturen zugewiesen. Als Beispiele seien hier Adas Position als «Geburtsmaschine» in der viktorianischen Gesellschaft und Klaras Position im Schaufenster als Kaufobjekt genannt. Wenn sich die Maschinenmenschen (und weiblichen Figuren) in Subjektposition begeben, wird dies nach aussen oft nicht ersichtlich, sondern bleibt eine innere Position der Stärke. Sehr anschaulich ist hier wieder Klara, die aus dem Schaufenster heraus aufmerksam die Welt studiert.

Die Maschinenmenschen werden oft als nicht fühlend und nicht eigenständig angesehen. Sie werden reduziert auf das, was sie leisten können. Vor allem werden sie als Sexobjekte und Haushaltshilfen gesehen. Oft kommt auch das «Othering» vor: Bei diesem wird gemäss Cambridge Dictionary «jemand so behandelt, als ob er/sie nicht Teil der Gruppe wäre und in irgend einer Weise anders sei». Beispielsweise wird jede Handlung von Iris von den beiden Bekannten ihres Partners als besonders eingestuft und bewundert, dass «jemand wie sie so etwas kann».

8.3 Körper

Die Darstellung weiblicher und männlicher Körper erfolgt in den Werken oft sehr stereotyp und spielt je nachdem eine grössere oder kleinere Rolle. In Ishiguros Werk werden Körper fast nicht beschrieben, sie kommen nur am Rande vor. Dabei ist interessant, dass die vorkommenden Maschinenmenschen alle kindlich gestaltet sind. Mit dieser Kindlichkeit geht zwar eine nicht-sexualisierte Sichtweise einher, gleichzeitig wird ihnen aber auch weniger Agency zugeschrieben. Bei Braslavsky sind die Körper der Maschinenmenschen auf die sexuelle Bedürfniserfüllung der menschlichen Figuren hin gestaltet, also attraktiv und auf die spezifischen Vorlieben hin personalisiert. Einzig Roberta stellt hier die Ausnahme dar, sie ist explizit nicht attraktiv gestaltet. Diese äusserliche Gestaltung und die Macht der Erotik bietet für sie aber ein zu bearbeitendes Thema, da sie ihre Rolle zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit selbst gestalten muss. Auch bei Clavadetscher sind die Maschinenfrauen (es kommen keine Maschinenmänner vor) nach den Wünschen der Käufer:innen gestaltet und entsprechen dem gängigen Schönheitsideal von Perfektion. Etwas anders ist es bei McEwan, bei dem die weiblich und männlich gestalteten Maschinenmenschen zwar attraktiv, jedoch nicht nach den Wünschen der Käufer:innen hergestellt wurden. Stattdessen wurde versucht, in der begrenzten Stückzahl von fünfundzwanzig Maschinenmenschen, möglichst alle Ethnien abzudecken.

Bei den Körperkonzepten werden die Maschinenmenschen (in den Werken mit Ausnahme von Roberta und denen im Werk Ishiguros) als perfekt und attraktiv, als Übermenschen dargestellt. Ihre Perfektion wird bewundert (wie etwa von Ling), beneidet (z.B. von Charlie) oder macht den Menschen durch ihre Unsterblichkeit Angst (z.B. bei Roberta).

Das Berührungsverhalten, bzw. die körperliche Begegnung der Maschinenmenschen, ist sehr oft unerwünscht bis hin zu übergriffig. Dies, da die Maschinenmenschen oft zur Erfüllung der zwischenmenschlichen Bedürfnisse der menschlichen Figuren existieren. Dabei ist ihnen die Lust oft einprogrammiert und sie versuchen sich zum Teil (wie Iris) dagegen zu wehren. Oft empfinden sie aber auch keine Lust dabei, müssen die Begegnungen über sich ergehen lassen. Bei McEwan ist es umgekehrt, dort entwickelt der Maschinenmensch Adam nach dem einmaligen Geschlechtsverkehr mit der menschlichen Figur Miranda Gefühle für sie, diese werden aber abgelehnt und nicht erwidert. In allen Fällen wird auf die Wünsche der Maschinenmenschen in diesem Bereich keine Rücksicht genommen.

8.4 Agency

Die Thematik des freien Willens der Maschinenmenschen, ob ein solcher möglich ist oder nicht, wurde nicht eingehend untersucht. Es wurde auf die jeweilige Ansicht diesbezüglich im Werk abgestellt: Als Iris sich beispielsweise gegen ihre Programmierung innerlich wehrt, wird davon ausgegangen, dass die Programmierung nicht ihrem Willen entspricht, weil sie versucht, sich dagegen aufzulehnen. Die Auflehnung wäre in diesem Fall ihr Wille und die Möglichkeit, sich aufzulehnen, ihre Agency. Dabei gewinnen die Maschinenmenschen bei Clavadetscher nach und nach Erkenntnis über sich selbst und Handlungsmacht. Dies wird am Ende gut erkennbar, als Maschinenfrau Iris die Wohnung ihres Besitzers verlässt und in die Nacht hinausgeht – ohne Absicht, zurückzukehren. Bei Ishiguro ist es etwas komplexer. Dabei wird die Programmierung, bzw. die Aufgabe «eine möglichst gute KF zu sein» ,von Maschinenmensch Klara nicht hinterfragt. Allerdings zeigt sich eine gewisse Auflehnung und Agency darin, dass sie durch ihr unpassendes Verhalten gegenüber einem Kind dafür sorgt, dass dieses sie nicht kauft, da sie gerne von Josie – einem anderen Kind – gekauft werden möchte. In diesem Werk ist die Agency speziell spannend, da auch die Zeit der Maschinenmenschen im Laden gezeigt wird, wo sie als Ware zum Kauf stehen, was an mögliche Zustände auf Sklavenmärkten erinnert. Bei Braslavsky wird die Hauptaufgabe von Maschinenfrau Roberta ebenfalls nicht hinterfragt. Die ihr einprogrammierten Handlungsmöglichkeiten und Vorschriften, dieses Ziel zu erreichen, werden allerdings von ihr als unzulänglich gesehen und von ihr komplett überschrieben. Somit ist ihr Ziel noch das Gleiche, die Wege, dorthin zu gelangen allerdings vielfältiger. Ausserdem geht sie eine Beziehung zu einer anderen Maschinenfrau ein, was ebenfalls nicht vorgesehen war. Diese andere Maschinenfrau, Beata, zweifelt allerdings das ihr einprogrammierte Ziel an und äussert, das nicht mehr zu wollen, was ihr im Endeffekt von Roberta durch eine Neuprogrammierung ermöglicht wird. Trotzdem wird auch sie nicht ganz frei von ihren Vorgaben, da ihre Vorliebe für Lennard als Partner erhalten bleibt. Bei McEwan verhält es sich für Maschinenmensch Adam speziell, da dieser kein vorgegebenes Ziel hat, sondern mit seinem stetigen Lernen eine eigene Persönlichkeit entwickelt. Mit dieser erlangt er auch eigene Moralvorstellungen und Ziele, die sehr uneigennützig sind und sich gegen die seines Besitzers richten. Adam hat also von allen Maschinenmenschen die höchste Agency, allerdings haben seine integren Handlungen zerstörerische Konsequenzen, er wird von seinem Besitzer mit einem Hammerschlag auf den Kopf zerstört.

8.5 Verbindung zur Theorie

Die unterschiedliche Symbolik des künstlichen Menschen, die von Butzer und Jacob (2008, S. 223–224), sowie Frenzel (2008, S. 501–510) genannt werden, finden sich auch in den analysierten Werken. Auf einige davon wird kurz folgend kurz eingegangen: Uneingeschränkte Leistungsfähigkeit und unbedingte Willfährigkeit werden von den Maschinenmenschen erwartet, doch besonders die unbedingte Willfährigkeit findet sich in den vier Werken von 2019-2021 weniger. Da den Maschinenmenschen auch subjektive Empfindung zugestanden wird, wird auch das willenlose zur Verfügung stehen infrage gestellt. Auch als Symbol für das maschinelle Wesen, bzw. Wesenszüge des Menschen werden die Maschinenmenschen gebraucht, etwa als Roberta das Lügen und Schauspielen von Menschen beobachtet und deren Regeln (bzw. Handlungsanweisungen) kritisiert. Frevelhafte Grenzüberschreitung findet sich vor allem bei Ishiguro, als die Mutter ihre todkranke Tochter von einer Androidin möglichst genau beobachten lässt, um sie – ohne deren Wissen – nach ihrem Ableben durch diese ersetzen zu wollen. Als bestes Beispiel der Symbolik der Erhebung des Menschen über die Natur durch einen künstlerischen Schöpfungsakt und der Angst des Schöpfers vor der Überwältigung durch sein Geschöpf dient McEwans Werk. Hier bewundert und verlangt die Hauptfigur nach einer Erhebung über seine eigenen menschlichen Grenzen. Als diese Fantasie durch seinen Maschinenmenschen Adam wahr wird und dieser in seiner Paarbeziehung zum Rivalen wird, fürchtet und verachtet die Hauptfigur den Androiden. Die Symbolik der Seelenlosigkeit, bzw. der Beseelbarkeit des künstlichen Menschen findet sich bei Clavadetscher besonders eindrucksvoll. Die «Beseelung» der künstlichen Menschen findet dabei durch eine «Infektion» statt, bei dem Nasenschleim durch einen Nieser in eine Maschinenfrau findet und sich dort einnistet. Bei Braslavsky finden sich vor allem die Symboliken der Versinnbildlichung der wahrgenommenen eigenen Lebensumstände, sowie das Motiv zur Kritik an der Gesellschaft. Die dargestellte Grossstadt – die ebenfalls ein Motiv der Literatur darstellt – wird als einsam, blinkend und maschinell dargestellt. Der Eindruck der Maschinerie wird vor allem durch die zahllosen Anfragen an Behörden und die unklaren Verantwortlichkeiten dieser dargestellt. Bei allen Werken (ausser Ishiguros) findet sich die erotische Fixierung auf künstliche Menschen - oft gepaart mit deren Willenlosigkeit - die den menschlichen Figuren die Erfüllung all ihrer Bedürfnisse verspricht, sie aber zumeist einsam zurücklässt.

Diese erotische Fixierung ist auch wahrscheinlich der Hauptgrund für die Häufigkeit der weiblichen Maschinenmenschen in den Werken. Obwohl in drei der vier Werken auch Maschinenmänner vorkommen, spielen sie nur bei einem der Werke eine wichtige Rolle, ansonsten geht es hauptsächlich um Maschinenfrauen. Dieser Sachverhalt stützt die Annahme Kormanns (2006, S. 15–16), dass es bei der übermässig weiblichen Gestaltung von künstlichen Menschen um die männliche Beherrschung des Weiblichen und damit auch der Schöpfung geht. Die Angst vor dem unbekanntem Weiblichen und der übermächtigen Maschine soll durch die Unterdrückung derer besiegt werden.

Die im Theorieteil erläuterte Performativität von Gender auch durch Texte lässt sich am Beispiel der Maschinenmenschen gut erkennen. Besonders anhand der Analysekategorie Körper, aber auch durch die anderen Kategorien wird die Kreierung und Zuschreibung der Genderrolle sehr offensichtlich. Dabei geschieht diese zum Teil von innen durch das programmierte Verhalten, das ähnlich wie sozial antrainiertes Verhalten wirkt. Zum anderen und viel häufiger aber durch das Verhalten der anderen Figuren und durch gesellschaftliche Strukturen im Werk. Die Maschinenmenschen sind auf eine bestimmte Weise gestaltet, ihnen werden spezifische Eigenschaften von aussen zugeschrieben und einprogrammiert. Sie werden oft durch äussere Erwartungen gesteuert, die von ihnen verlangen, die Bedürfnisse anderer in den Vordergrund zu stellen. Einige von ihnen versuchen, sich gegen diese Behandlung zu wehren und sich zu emanzipieren – mit unterschiedlichem Erfolg. Die biologischen Gründe für Unterschiedlichkeit (die oft als Kritik an Gender angeführt werden) greifen bei den Maschinenmenschen nicht, da sie kein biologisches Geschlecht haben. Somit zeigt sich die Konstruiertheit der Genderrolle an ihnen besonders gut.

9 Fazit, Kritik, Ausblick

Anhand der Gruppe «Maschinenmenschen» in den Werken wird sichtbar, wie Zuschreibungen und gesellschaftliche Strukturen eine Gruppe diskriminieren und wie diese dagegen ankämpft. Damit werden klar Parallelen gezogen zu den verschiedenen Emanzipationswellen des Feminismus. Ausserdem gibt es Parallelen zu anderen unterdrückten Gruppen, wie etwa den früheren Sklaven in der westlichen Welt. Die Maschinenmenschen zeigen als untersuchtes Motiv spannende Strukturen über die Performativität von Gender auf und zeigen Belege für diese Theorie, obwohl sie nicht menschlich sind. Gerade weil ihnen die biologische Komponente fehlt, zeigt sich die Willkürlichkeit bei der Einschränkung von bestimmten Gruppen durch die Zuschreibung von Genderrollen.

Kritisch betrachtet werden kann das Fehlen der Analyse des aussertextlichen Sozialsystems der Texte (Prozesse der Produktion, Rezeption, Vermittlung) das für eine vielschichtige Textanalyse in Bezug auf Gesellschaftskritik gewinnbringend wäre (vgl. Gymnich, 2010, S. 252). Zudem bleibt die Textanalyse – trotz ausformulierter Kriterien und möglichst homogene Anwendung dieser über die Werke – als subjektive Analyse ungenau. Es müssten objektivere Analysen erfolgen – wie etwa der Vergleich mehrerer Codierender mit denselben Kriterien der Kategorien. Zudem stellte die ausführliche Analyse der einzelnen Fragen – wie beispielsweise die Frage nach dem Redeanteil der männlichen/weiblichen/maschinenmenschlichen Figuren – eine Herausforderung dar, da sie bei ausführlicher Durchführung sehr ressourcenaufwändig gewesen wäre und deshalb nur am Rande behandelt wurde. Herausfordernd war zudem das Abschätzen der möglichen und sinnvollen Tiefe der Analyse in den einzelnen Kategorien und die anschliessende Darstellung dieser Ergebnisse. Auch die Quervergleiche über die Werke waren in den verschiedenen Kategorien unterschiedlich greifbar und wurden dementsprechend eher allgemein gehalten.

Abschliessend lässt sich feststellen, dass die Bearbeitung der Thematik der Maschinenmenschen in literarischen Werken einen wertvollen avantgardistischen Beitrag zur kulturellen Perspektive leistet. Insbesondere hinsichtlich der zunehmenden Realität von Maschinenmenschen durch die neuesten technologischen Errungenschaften gewinnt die Erkundung verschiedener Formen des Zusammenlebens an entscheidender Bedeutung. Die Beschäftigung mit Fragen nach Bewusstsein, sowie den Rechten und Pflichten von Maschinenmenschen wird demnach höchstwahrscheinlich nicht nur im literarischen Kontext stattfinden, sondern kann auch einen grundlegenden Beitrag zur Diskussion um die Rolle von Maschinenmenschen in der real stattfindenden Gesellschaft liefern. Die Literatur erweist sich somit als Quelle für die Reflexion über mögliche Dynamiken in der Mensch-Maschine-Beziehung und leistet einen wertvollen Beitrag zur Vorbereitung auf die ethischen, gesellschaftlichen und technologischen Herausforderungen, die uns in der Zukunft erwarten.

Weiterführend könnte man literarische Werke aus früheren Zeitabschnitten in Bezug auf künstliche Menschen untersuchen oder die Darstellung von Genderrollen von Maschinenmenschen in anderen Medien wie Serien oder Filme durchführen, die sich ebenfalls oft mit dieser Thematik auseinandersetzen.

Verzeichnis der Nutzung von KI-Tools

KI-Instrument	Verwendung	Kritische Überprüfung	Betroffene Stellen
ChatGPT (GPT 3.5) https://chat.openai.com/	Generierung von Synonymen /Finden von passenden Formulierungen	Überprüfung zu Passung im Kontext, je nachdem Quervergleich mit Duden	Abstract, Theorieteil, Analyseteil, Fazit
Image Creator (DALL-E 3) https://www.bing.com/images/create	Generierung von passender Deckblatt Illustration	Mehrfaches Ausprobieren, bis Illustration meinen Vorstellungen und dem Thema entsprach	Deckblatt

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Braslavsky, E. (2019). Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten: Roman (Erste Auflage). Suhrkamp.
- Clavadetscher, M. (2021). Die Erfindung des Ungehorsams: Roman (1. Auflage). Unionsverlag.
- Ishiguro, K. (2021). Klara and the Sun. Faber & Faber.
- McEwan, I. (2019). Machines like me: Roman (B. Robben, Übers.) (1. Auflage). Jonathan Cape.

Sekundärliteratur:

- Butler, J. (c)1999). Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203902752>
- Butzer, G. & Jacob, J. (2008). Metzler Lexikon literarischer Symbole. J. B. Metzler. Cambridge Dictionary. Dictionary | Othering.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/othering>
- Clavadetscher, M. martinaclavadetscher.ch. <https://martinaclavadetscher.ch>
- Dettko, J. (20. August 2019). Kitsch und Maschinen. Zeit online.
<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-08/emma-braslavsky-schriftstellerin-roman-dystopie/komplettansicht>
- Encyclopedia Britannica. (2023, 14. September). Ian McEwan | Biography. Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/ian-McEwan>
- Encyclopedia Britannica. (2023, 14. September). Kazuo Ishiguro | Biography. Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Kazuo-Ishiguro>
- Encyclopedia Britannica. (2023, 8. Oktober). Ada Lovelace | Biography, Computer, & Facts.
<https://www.britannica.com/biography/Ada-Lovelace>
- Frenzel, E. (2008). Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (6., überarb. und erg. Aufl.). Kröners Taschenausgabe: Bd. 301. Kröner.
- Genette, G. (2010). Die Erzählung (A. Knop, Übers.) (3., durchgesehene und korrigierte Auflage). utb-studi-e-book: Bd. 8083. Wilhelm Fink.
<https://elibrary.utb.de/doi/book/10.36198/9783838580838>
<https://doi.org/10.36198/9783838580838>
- Gymnich, M. (2010). Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies. In V. Nünning, A. Nünning & I. Bauder-Begerow (Hrsg.), Methoden der

- literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen (S. 251–269). Metzler.
- Jensen, H. (2005). Judith Butler: Gender Trouble. In M. Löw (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung* (1. Auflage, S. 254–266). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Köppe, T. & Kindt, T. (2014). *Erzähltheorie: Eine Einführung*. Reclams Universal-Bibliothek Reclam-Sachbuch: Nr. 17683. Reclam. <http://ifb.bsz-bw.de/bsz403099706rez-1.pdf>
- Kormann, E. (Hrsg.). (2006). *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik: Bd. 59. Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Rodopi.
- Liggieri, K. & Müller, O. (Hrsg.). (2019). *Mensch-Maschine-Interaktion: Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*. J.B. Metzler Verlag.
- Löw, M. (Hrsg.). (2005). *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung* (1. Auflage). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lünenborg, M. & Maier, T. (2013). *Gender Media Studies: Eine Einführung*. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, Soziologie, Gender Studies: Bd. 3872. UVK-Verlagsgesellschaft.
- Mulvey, L. (1975/2016). Visuelle Lust und narratives Kino (K. Wiederspahn, Übers.). In K. Peters (Hrsg.), *Gender & (und) Medien-Reader* (1. Auflage, S. 45–60). (Erstveröffentlichung 1975)
- Nünning, A. (Hrsg.). (op. 2008). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe* (4., aktualisierte und erweiterte Aufl.). J.B. Metzler.
- Nünning, V. & Nünning, A. (Hrsg.). (2004). *Sammlung Metzler Einführungen, Methodenlehre: Bd. 344. Erzähltextanalyse und Gender studies*. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05069-4>
- Nünning, V., Nünning, A. & Bauder-Begerow, I. (Hrsg.). (2010). *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-00205-1>
- OpenAI. ChatGPT: Optimizing Language Models for Dialogue. <https://openai.com/blog/chatgpt>
- Parker, G. B., Brotchie, H. & Graham, R. K. (2017). Vitamin D and depression. *Journal of affective disorders*, 208, 56–61. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2016.08.082>
- Pechlivanos & Schuetze (Hrsg.). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. J.B. Metzler.
- Rea, M. (2016). Gender as a divine attribute. *Religious Studies*, 52(1), 97–115. <https://doi.org/10.1017/S0034412514000614>
- Rippl, G. Feministische Literaturwissenschaft. In Pechlivanos & Schuetze (Hrsg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft* (S. 230–240). J.B. Metzler.

- Savigny, H., Thorsen, E., Jackson, D. & Alexander, J. (Hrsg.). (2015). *Media, Margins and Popular Culture* (1st ed. 2015). Palgrave Macmillan UK; Imprint Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137512819>
- Schössler, F. (2003). *Gender Studies in der Literaturwissenschaft*. FGS–Freiburger GeschlechterStudien, 9(1), 187–201.
- Schössler, F. (2008). *Einführung in die Gender Studies*. Studienbuch Literaturwissenschaft. Akademie Verlag. <https://swbplus.bsz-bw.de/bsz274616718rez-1.htm>
- Schröder, C. (18. August 2019). *Emma Braslavsky - Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*. SWR2. <https://www.swr.de/swr2/literatur/av-o1144236-100.html>
- Schwedische Akademie. (2017, 13. Oktober). *The Nobel Prize in Literature 2017 – Pressemitteilung* [Pressemitteilung]. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2017/7882-kazuo-ishiguro-2017-3/>
- Seier, A. (2016). *Gender & (und) Medien-Reader* (K. Peters, Hg.) (1. Auflage).
- Suhrkamp. *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*. <https://www.suhrkamp.de/buch/emma-braslavsky-die-nacht-war-bleich-die-lichter-blinkten-t-9783518428832>
- Synnott, A. (1987). *Shame and Glory: A Sociology of Hair*. *The British Journal of Sociology*, 38(3), 381. <https://doi.org/10.2307/590695>
- Teubner, U. (2005). *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur.: Primaten, Cyborgs und Frauen*. In M. Löw (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung* (1. Auflage, S. 296–305). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- The Times (5. Januar 2008). *The 50 greatest British writers since 1945*. The Times. <https://www.thetimes.co.uk/article/the-50-greatest-british-writers-since-1945-ws3g69xrf90>
- van Raalte, C. (2015). *Raalte, Christa van (2015). "1. No Small-Talk in No Small-Talk in Paradise: Why Elysium Fails the Bechdel Test, and Why We Should Care*. In H. Savigny, E. Thorsen, D. Jackson & J. Alexander (Hrsg.), *Media, Margins and Popular Culture* (1st ed. 2015). Palgrave Macmillan UK; Imprint Palgrave Macmillan. https://books.google.ch/books?id=Er2hCgAAQBAJ&pg=PT32&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Eidesstattliche Erklärung

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich diese Bachelor-/Masterarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, nicht anderweitig ganz oder in Teilen als Abschlussarbeit vorgelegt, keine anderen als die angegebenen Quellen oder Hilfsmittel benützt sowie wörtliche und sinngemässe Zitate als solche gekennzeichnet habe.

Respektierung von Urheberrechts- und Persönlichkeitsschutz

Ich bestätige hiermit, die Richtlinien zum Urheber- und Persönlichkeitsschutz an der PHSG (<http://www.medienverbund-phsg.ch/PHIQ/UrhPers.pdf>) gelesen zu haben. Die in meiner Bachelor-/Masterarbeit tangierten Urheber- und Persönlichkeitsrechte wurden wie folgt abgeklärt:

- Die Urheber- und Persönlichkeitsrechte wurden vollständig abgeklärt. Zitate sind ausgewiesen. Vollständige Bild- und Tondokumente wurden vollständig abgeklärt. Empirische Daten sind anonymisiert.
- Abklärungen bezüglich Urheber- und Persönlichkeitsrechten sind, soweit nötig, im Gange, aber noch nicht abgeschlossen. Informationen hierzu werden zu einem späteren Zeitpunkt an phiq@phsg.ch weitergeleitet. Sofern unten eine Zustimmung zur Veröffentlichung erteilt wird, kann diese erst erfolgen, wenn alle Rechte abgeklärt sind.
- Die Urheber- und Persönlichkeitsrechte konnten, wo dies nötig ist, nicht vollständig abgeklärt werden. In diesem Fall kann unten keine Zustimmung zur Veröffentlichung erteilt werden.

Zustimmung zur Veröffentlichung

- Hiermit erkläre ich mich einverstanden, dass meine Arbeit über das Repository der PHSG im Internet/Nextra zugänglich gemacht wird.
- Meine Arbeit darf über das Repository der PHSG im Internet nicht zugänglich gemacht werden.

Ort, Datum: St. Gallen, 6.12.2023

Unterschrift: M. Mannai