



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von Ava und Adam bis Olimpia und Tom
Emanzipation und sexuelle Manipulation künstlicher Menschen
in Literatur und Film

verfasst von | submitted by
Alexandra Wieser BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Dr. Michael Rohrwasser

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Sci-Fi – Macht – Sex	5
2.1	Science Fiction als Genrebegriff	5
2.2	Von Asimov bis Turing: Formen, Ethik und Imitation	16
2.3	Macht – Sex – Körper	22
3.	Ideengeschichte künstlicher Menschen in Literatur und Film.....	27
3.1	Stummfilmzeit: Theatertricks, Expressionismus und Horror	27
3.2	1950-1979: Herausbildung eines Genres.....	33
3.3	1980 bis in die Zukunft: Medien-Franchises und rebellische Momente	37
4.	Literaturanalysen	42
4.1	E.T.A. Hoffmanns <i>Der Sandmann</i>	42
4.1.1	Erscheinungsbild und Einteilung.....	43
4.1.2	Hintergrund der Entstehung und Machtverhältnisse	45
4.1.3	Sexualität und sexuelle Handlungen	48
4.1.4	Machtverschiebung und Emanzipation	50
4.2	Ian McEwans <i>Maschinen wie ich und Menschen wie ihr</i>	51
4.2.1	Erscheinungsbild und Einteilung.....	52
4.2.2	Hintergrund und Entstehung der Machtverhältnisse	52
4.2.3	Sexualität und sexuelle Handlungen	53
4.2.4	Machtverschiebung und Emanzipation	55
5.	Filmanalysen	59
5.1	Filmanalyse nach Faulstich	59
5.1.1	Handlungsanalyse.....	60
5.1.2	Figurenanalyse	60
5.1.3	Analyse der Bauformen.....	61
5.1.4	Analyse der Normen und Werte.....	63
5.1.5	Sequenzprotokolle.....	66

5.2	Alex Garlands <i>Ex Machina</i>	67
5.2.1	Filmanalyse nach Faulstich	68
5.2.2	Erscheinungsbild und Einteilung.....	73
5.2.3	Hintergrund der Entstehung und Machtverhältnisse	73
5.2.4	Sexualität und sexuelle Handlungen	74
5.2.5	Machtverschiebung und Emanzipation	76
5.3	Maria Schraders <i>Ich bin dein Mensch</i>	80
5.3.1	Filmanalyse nach Faulstich	81
5.3.2	Erscheinungsbild und Einteilung.....	84
5.3.3	Hintergrund der Entstehung und Machtverhältnisse	85
5.3.4	Sexualität und sexuelle Handlungen	85
5.3.5	Machtverschiebung und Emanzipation	88
6.	Conclusio und Ausblick	91
7.	Quellenverzeichnis	95
7.1	Primärtexte	95
7.2	Sekundärtexte	97
7.3	Lexika.....	100
7.4	Internetquellen.....	100
7.5	Filmographie	101
7.6	Abbildungsverzeichnis	104
8.	Abstract	106
9.	Anhang	107
9.1	Anhang 1: Sequenzprotokoll <i>Ex Machina</i>	107
9.2	Anhang 2: Sequenzprotokoll <i>Ich bin dein Mensch</i>	156

1. Einleitung

Künstliche Menschen beflügeln die Fantasie der Menschen seit Jahrtausenden und schufen damit nicht nur für die heutige Science Fiction eine breite Motivgeschichte, sondern auch für benachbarte Genres wie Utopie, Fantasy oder Horror. Transmedial, durch Literatur, Film, Manga, Anime oder Spiel sowie transkulturell, oft von den USA oder Japan, aber auch von europäischen Ländern wie Deutschland oder Österreich aufgegriffen, ergeben sich die unterschiedlichsten Bilder, Themen, Ideen und Motive, die zum Menschen aus Menschenhand führen. Die sozio-kulturellen bis politisch-juristischen Veränderungen der Gesellschaft, die die künstlichen Menschen bewirken, zeigen sich im Umgang der biologischen Menschen mit ihnen. Ian McEwan beschreibt diese Entwicklung in *Maschinen wie ich und Menschen wie ihr* (2019), fokalisiert durch den Protagonisten Charlie wie folgt:

Künstliche Menschen würden uns anfangs ähnlicher werden, dann genau wie wir und schließlich mehr als wir sein, deshalb könnten sie uns niemals anöden. Sie würden uns zwangsläufig stets aufs Neue überraschen, auch auf unerfreuliche Weisen, die wir uns nicht einmal vorstellen konnten. Tragödien waren möglich, Langeweile nicht.¹

Doch die Idee der künstlichen Menschen ist keine Erfindung der Neuzeit, ebenso wie die Übertragung romantischer oder sexueller Gefühle, die eher dem Menschen eigen sind, auf die Schöpfungen, denen sie zumindest zu Beginn ihres Aufkommens nicht zugeschrieben werden. Je menschenähnlicher die künstlichen Menschen hingegen werden, umso eher werden ihnen menschliche Gefühle und Attribute attestiert, wie die zu untersuchenden Beispiele aus Literatur und Film zeigen werden.

Homer und Hesiod spielten bereits in der Antike mit der Idee der künstlichen Menschen: Homer schrieb im 18. Gesang der *Ilias* (8.–7. Jh. v. Chr.) über Hephaistos, den Gott des Feuers und der Schmiede, der Dreifüße schmiedete und zwei intelligente, der Sprache mächtige Jungfrauen aus Gold schuf, die ersten Automaten der Menschheit. Deren Tätigkeit bestand vor allem darin, den Menschen zu helfen bzw. zu dienen. Hesiod überlieferte in seinen *Werken und Tagen* (ca. 700 v. Chr.) den Pandora-Mythos. Pandora, aus Lehm ebenfalls von Hephaistos auf Befehl von Zeus geschaffen, wurde von den Göttern mit der Büchse des Unheils ausgestattet und zur Vernichtung der Menschheit gesandt, um Rache für den Diebstahl des Feuers durch Prometheus zu nehmen.² Die Aufgabenfelder der handwerklich-technisch ge-

¹ McEwan, Ian: *Maschinen wie ich und Menschen wie ihr*. Aus dem Englischen von Bernhard Robben. Zürich: Diogenes 2019, S. 15.

² Dass hier eine Frau als Überbringerin des Übels fungiert, bezeugt das inhärente Böse der Weiblichkeit und findet sich häufig in Schöpfungsmythen patriarchalistischer Kulturen. Vgl. Drux, Rudolf (Hg.): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*. Stuttgart: Metzler 1988, S. XII–4.

geschaffenen Menschen als Diener, Sklaven und Frauen haben sich in der Literaturgeschichte gehalten, so ist es zum Beispiel in der Neuzeit die unterste Klasse in Aldous Huxleys *Brave New World* (1932), die mit für Menschen unangenehmen Aufgaben wie der Kanalreinigung betraut, gezüchtet und aufgezogen wird.³ Sobald das Menschenbild aus Menschenhand geschaffen war, kam auch die romantische und sexuelle Ebene hinzu und die Idee mit diesen Geschöpfen Sex zu haben: In Ovids *Metamorphosen* (1–8 n. Chr.) wird der aus Elfenbein geschaffene Traum der idealen Frau schließlich durch Magie belebt und die gemeinsame Tochter Paphos gezeugt.⁴

Mit dem Hilfsmittel der Magie wurde der Traum vom künstlichen Menschen weiter angeheizt und die Alchemie versuchte sachdienliche Hinweise und Anleitungen hervorzubringen, wie Alraunen oder Homunculi ohne biologische Mutter und nur mit dem Sperma des Mannes gezüchtet werden könnten. Dieser Irrglaube basierte auf der Annahme, dass der weibliche Uterus durch ein vergleichbar temperiertes Gefäß ersetzbar sei und hielt sich bis ins 19. Jahrhundert. Der deutsche Arzt Theophrastus Bombastus von Hohenheim, besser bekannt als Paracelsus liefert hierzu die bekannteste Anleitung. Er geht vom Menschen als Krone der Schöpfung aus, will der Natur jedoch unter die Arme greifen, um einen perfekten und makellosen Menschen zu erschaffen und sieht hierzu die Magie bzw. Alchemie als älteste Form einer natürlichen Technik.⁵

Die Frühe Neuzeit wartet schließlich mit der Verwendung der Begriffs ‚Androide‘ auf, der im 17. Jahrhundert erstmals schriftlich belegt ist und sich aus den griechischen Worten *anér* und *andrós* zusammensetzt, was ‚dem Menschen ähnliches Wesen‘ bedeutet.⁶ Ebenso zentral ist die im 18. Jahrhundert sich anbahnende Entwicklung von Maschinen und technischen Automaten, die sich von René Descartes über Julien Offray de La Mettrie bis zu Wolfgang von Kempelens Sprachmaschine und Schachautomat zieht.⁷ Während Descartes Tiere als seelenlose Maschinen begreift und Sprache sowie Vernunft als Zeichen der menschlichen Seele versteht, die diesen von Maschinen abgrenzen,⁸ setzt La Mettrie die Begriffe ‚Tier‘, ‚Mensch‘ und ‚Maschine‘ gleich, da sie alle durch ihre Einzelteile zu einem komplexen Ganzen werden

³ Vgl. ebd., S. XI.

⁴ Vgl. Ovid: *Pygmalion*. In: Völker, Klaus (Hg.): *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 322–323.

⁵ Vgl. Drux (1988), S. 15–17 und 395–396.

⁶ Vgl. ebd., S. X.

⁷ Siehe Kapitel 3.2.

⁸ Vgl. Jank, Marlen: *Der homme machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoiden Robotik der Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 44.

und ihnen intellektuelle und geistige Fähigkeiten zuschreibt, wodurch er Descartes' Auffassung gänzlich negiert.⁹ Jedoch darf

La Mettries Maschinenmensch [keineswegs] als Maschine per se verstanden werden, da eine solche ihren Mechanismus aus ihren Strukturen heraus zu erklären vermag. Die wahre Erkenntnis dessen, was den Menschen in der La Mettrieschen Fassung des Maschinenmenschen ausmacht, bleibt als undurchdringliches Labyrinth von der Natur verschleiert. Der Maschinenbegriff bei La Mettrie ist ein bewusst eingesetztes, provokatives Stilmittel, mit dem er eine mechanistische Betrachtung des Körpers im cartesianischen Sinne letztendlich zu kritisieren verstand.¹⁰

Schließlich erreichte die Automatenbaukunst im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt, da die weiterentwickelte Technik die handwerkliche Voraussetzung schuf, die menschliche Natur in Automatenform nachzubilden.¹¹ Für die rein männlichen Erfinder dieser Maschinen dienten sie zumeist als sichere Einnahmequelle, da sie die Maschinen zur Unterhaltung und Zurschaustellung des technischen Fortschritts präsentierten,¹² was sie jedoch zur Zielscheibe des Klerus machte. „Gewiß wurden die realen Androidenbauer weder an einen Felsen des Kaukasus geschmiedet noch von einem Eingeweide verzehrenden Adler gepeinigt“¹³ wie Prometheus, der sozusagen den Präzedenzfall hierfür lieferte, da er mit dem Diebstahl des göttlichen Feuers sein schöpferisches Werk vollendete. So wurde den aufgeklärten Mechanikern der Zeit Teufelswerk und Hexerei vorgeworfen und Inquisitionen eingeleitet, wie es dem Automatenbauer Henri-Louis Jaquet-Droz bei einer Vorführung in Spanien erging. Auch La Mettrie wurde verfolgt und sah sich unter anderem zur Flucht genötigt aufgrund seiner Auffassung des Menschen als Materie, da er der Seele das Göttliche absprach.¹⁴

Über die Angst vor Verfolgung siegte schließlich wissenschaftliche Neugier und technischer Erfindungsgeist. „Denn ohne Phantasie und ohne Willen zur Gestaltung der Zukunft gibt es keinen Fortschritt, weder technisch noch sozial. Stillstand ist Rückschritt.“¹⁵ Durch Kybernetik, Biogenetik und Mikroelektronik erlebt die Forschung zu künstlicher Intelligenz und künstlichen Menschen erneut Aufschwung,¹⁶ was auch in den Massenmedien festzustellen ist.¹⁷

⁹ Ebd., S. 57.

¹⁰ Ebd., S. 59.

¹¹ Vgl. ebd., 74.

¹² Vgl. ebd., S. 160.

¹³ Drux (1988), S. XIII.

¹⁴ Vgl. ebd., S. XIII–XIV.

¹⁵ Weide, Egon: Die Macht der künstlichen Intelligenz. Zwischen Technikeuphorie und Kulturpessimismus. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig 1991, S. 12.

¹⁶ Vgl. Drux (1988), S. XVII.

¹⁷ Der Standard berichtet unter anderem von einem KI-Tool, das die Fülle an Bewertungen auf der Plattform Amazon zusammenfassen und den Nutzer*innen vermeintliche Erleichterung bringen soll. Die Medizin soll ebenfalls von KI profitieren und durch die Implantation eines Gehirchips in einen Menschen sollen Krankheiten

In der vorliegenden Arbeit sollen die Themen, Motive und Sinnpotenziale der künstlichen Menschen im Hinblick auf ihre Sexualität, Manipulation und Emanzipation anhand von vier Beispielen untersucht werden. Die Beispiele für Literatur und Film wurden sorgsam ausgewählt, sodass mehrere literarische und filmische (Sub-)Genres abgebildet sind und in etwa Gleichgewicht zwischen weiblichen und männlichen künstlichen Menschen herrscht, was die Interpretation bereichern soll. Daher wurde insbesondere bei der Kategorie deutschsprachiger Film auf die österreichisch-deutsche Ko-Produktion *Vom Nachteil geboren zu sein* bzw. *The Trouble with Being Born* (2020) von Sandra Wollner verzichtet, die das Verhältnis zwischen dem mädchenhaften Androiden Elli und seinem vermeintlichen Papa Georg zeigt. Grund hierfür ist unter anderem, dass sexueller Missbrauch zwischen Mensch und „minderjähriger“ Maschine suggeriert wird. Das Thema des Missbrauchs an künstlichen Menschen wird in Ian McEwans Text bereits durch den fiktiven Alan Turing thematisiert, wenngleich es Wollners Film nicht an Aktualität und Interesse der Bearbeitung mangelte. Daneben war das Subgenre bzw. die unerwünschte Verschmelzung der Genres ausschlaggebend, da bereits bei dem für diese Arbeit gewählten Filmbeispiel für den englischsprachigen Raum, Alex Garland's *Ex Machina* (2014), eine Vermischung von Science Fiction und Thriller gegeben ist. Maria Schraders *Ich bin dein Mensch* (2021) hingegen erscheint als melancholische Komödie als Erweiterung des Themenkomplexes, der oft charakterisiert wird von Gefühlen wie Unsicherheit und Furcht, was sich in dunkleren und düsteren Filmen niederschlägt. Die Angst vor der Maschine greift auch E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1817) auf, der als einziges Beispiel nicht dem 21. Jahrhundert entsprungen ist und damit nicht nur die Dauer der Bearbeitungen aufzeigen soll, sondern auch einen früheren Umgang zwischen Mensch und Maschine neben grundlegenden Veränderungen von Genrekonstituenten innerhalb der Science Fiction. Für den englischsprachigen Text wurde aus ähnlichen genrespezifischen Überlegungen Ian McEwans *Maschinen wie Ich* ausgewählt, der im fiktiven 1982 spielt und damit einem gänzlich anderen Subgenre zuzurechnen ist. Darüber hinausgehend liefert die leichte Abwandlung des Turing-Tests in den englischsprachigen Beispielen wichtige Überlegungen zur Menschlichkeit der künstlichen Menschen.

wie Demenz und Alzheimer heilbar werden. Vgl. Wie Amazon seinen Kunden das Lesen von Bewertungen abnehmen will. In: Standard. <https://www.derstandard.at/story/3000000204878/wie-amazon-seinen-kunden-das-lesen-von-bewertungen-abnehmen-will> (31.1.2024). Und vgl. Start-up von Elon Musk implantiert erstmals Gehirnchip beim Menschen. In: Spiegel. <https://www.spiegel.de/wissenschaft/neuralink-elon-musks-start-up-implantiert-erstmal-gehirnchip-beim-menschen-a-eebf56bd-b47c-49b7-a268-86ae906349a4> (31.1.2024).

2. Sci-Fi – Macht – Sex

Innerhalb dieses Kapitels sollen die in dieser Arbeit verwendeten Begriffe definiert werden, allen voran das Genre der Science Fiction (SF),¹⁸ zu welcher die Filme und Romane durch die Verwendung künstlicher Menschen zählen. Die Methode hierfür liefert Werner Faulstich mit dem 2002 erschienenen *Grundkurs Filmanalyse*.¹⁹ Zudem muss die SF zu verwandten Genres wie Fantasy und Horror abgegrenzt werden, obwohl viele Texte und Filme besonders davon leben nicht in die vorgefertigten Genres zu passen. Danach werden Auftreten und Erscheinungsformen künstlicher Menschen sowie die Asimov'schen Robotergesetze definiert und kurz auf seine Roboterethik eingegangen, gefolgt von Erläuterungen zu Alan Turing und seinem *Imitation Game*. Danach folgt ein Abriss über Macht, Sexualität und sexuelle Manipulation im Sinne einer Emanzipation, da diese oft nur mit den Augen der Schöpfer*innen als deren eigene Erzeugnisse gesehen werden. Ihre Emanzipation wird jedoch immer öfter in Literatur und Film thematisiert. Diese Unterkapitel versuchen den Grundstein zu legen, da die Emanzipation durch sexuelle Manipulation der Fokus dieser Arbeit sein soll. Zuletzt folgt die ideengeschichtliche Entwicklung der künstlichen Menschen.

2.1 Science Fiction als Genrebegriff

Faulstich sieht im Science Fiction-Genre mehr als bloß Raumschiffe, technische Affinität, Reisen durch das Universum und die Zeit, den Weltuntergang oder neue Galaxien. Vielmehr bietet die Science Fiction die „Spekulation mit dem Möglichen – das Phantastische als Gestaltungsweise der Utopie. Der SF-Film beschreibt etwas, das nicht geschehen ist, so, als ob es in unserer Wirklichkeit geschehen wäre.“²⁰ Faulstich fährt fort, dass innerhalb des Genres weniger einzelne Individuen von Bedeutung sind, sondern eher Typen auftreten. Nicht die Beziehungen zwischenmenschlicher Natur sind von Interesse, sondern vielmehr die Beziehungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch, was den Raum der Möglichkeiten ins Unendliche steigen lässt. Die SF befasst sich nicht mit dem Heute, dem in der Gegenwart Möglichen, sondern versucht den Horizont aufzubrechen und eine fiktive Welt der Zukunft zu kreieren, die weniger auf die emotionale Ebene denn auf wissenschaftlich-technischen Fortschritt ausgelegt ist. Die Erzählstrategien sind jedoch meist aus anderen Genres wie dem Märchen, der Fantasy oder aus dem Horror bekannt.²¹ Es sei an dieser Stelle auch Kritik an dieser Definition geäu-

¹⁸ Im Zuge der Recherche hat sich herauskristallisiert, dass die Abkürzung SF für Science Fiction besonders gängig ist, daher wird sie auch in diese Arbeit Einzug finden.

¹⁹ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002.

²⁰ Vgl. ebd., S. 38.

²¹ Vgl. ebd., S. 38–39.

ßert: Faulstich beschreibt die Science Fiction als ein von Männern dominiertes Genre,²² was vor rund 20 Jahren vielleicht noch mehr Wahrheitsgehalt besaß, heutzutage jedoch nicht mehr als zeitgemäß angesehen werden kann, da weibliche Charaktere innerhalb des Genres nicht nur stetig an Bedeutung gewinnen, sondern auch Autorinnen und weibliche Fans keine Rarität mehr darstellen.

Isabella Hermann sieht SF in ihrer 2023 publizierten *Einführung in die Science Fiction* als „Doppeldeutigkeit zwischen dem Möglichen und dem Metaphorischen“,²³ das zwischen Wissenschaft und Fiktion steht. Kernelemente sind unter anderem künstliche Intelligenzen, „Gestaltung des Anthropozäns und Eroberung des Weltraums“²⁴ im Setting einer zukünftigen (mitunter auch postapokalyptischen) Welt, die von Wissenschaft und technologischem Fortschritt geprägt ist,²⁵ was Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) oftmals zu einem der frühesten Vertreter des Genres erklärt, da Victor mit den technischen Neuerungen seiner Zeit künstliches Leben, einen (biologischen) künstlichen Menschen erschafft.²⁶

Die SF ist eines der jüngeren Genres, dessen Ausformung mit den Errungenschaften der Industriellen Revolution und deren Auswirkungen auch in gesellschaftlicher und sozialer Hinsicht beginnt. Besonders wichtig waren die Entwicklungen in Wissenschaft und Technik:

Die Science-Fiction changiert dabei bis heute zwischen dystopischen und utopischen Vorstellungen, in denen einerseits negative und besorgniserregende Tendenzen der Gegenwart fortgesponnen und andererseits durch Fortschritt und Weiterentwicklung bessere Welten erdacht werden; in diesem Sinn ist Science-Fiction auch Teil der Tradition utopischer Literatur und Schriften [...].²⁷

Neben Mary Shelley können ferner Thomas Morus' *Utopia* von 1516, Jules Vernes phantastische Reiseromane wie *Von der Erde zum Mond* (1865), *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer* (1869–1870) oder *Reise um den Mond* (1870), Kurd Laßwitz' *Auf zwei Planeten* (1897) oder auch H. G. Wells' *Die Zeitmaschine* (1895) zu den grundlegenden Werken der SF-Literatur gezählt werden, deren Beschreibungen „wegen ihrer expliziten intellektuellen Rückbindung an Wissenschaft, Technik und Sozialentwicklung genrebildend sind.“²⁸ Neben dem Phantastischen und der über die Horizonte der eigenen Imagination hinausgehenden Euphorie der SF, muss sie jedoch stets auch kritisch gesehen werden, da die Kolonialgeschichte der westlichen Länder und die imperialistischen Bestrebungen dieser Zeit eine entsprechende

²² Vgl. ebd., S. 39.

²³ Hermann, Isabella: Science-Fiction zur Einführung. Hamburg: Junius 2023, S. 10.

²⁴ Ebd., S. 9.

²⁵ Vgl. ebd., 10.

²⁶ Vgl. ebd., S. 15.

²⁷ Ebd., S. 14.

²⁸ Ebd., S. 15.

Denkweise begünstigten. Die Ursprünge hierzu finden sich in viktorianischer Unterhaltungsliteratur, einer Dichotomie aus Forschungs- und Innovationsdrang sowie der Entdeckung neuer Welten und zugleich konservativen Werten in der Gesellschaft. Das Streben nach Wissen wurde zur Legitimation des Imperialismus der Zeit: Der junge, männliche Held mit akademischem Interesse kehrt nach der Eroberung als Erwachsener in die Heimat zurück und „[d]em Ethos des Kolonisators [steht] hier das Ethos des Pioniers gegenüber.“²⁹ Das Neue und Unerforschte stellt dabei immer das Äußere und das Andere dar, in dem andere Werte und Sitten vorherrschen, die zugleich das Verbotene in der Sozialisierung des Helden verkörpern.³⁰ Zu diesen Kritikpunkten gesellt sich mitunter auch Kritik an Sexismus, der z. B. in Sherryl Vints Publikation *Science Fiction* behandelt wird. Sie zeigt auf, dass tiefliegende Vorurteile über Ethnie, Sex und Gender bestehen und Teil der Programmierung für Roboter oder KIs werden, die von den Entwickler*innen erst bemerkt werden, wenn sich diese Probleme in der Praxis manifestieren. Auf diese Weise fand eine Studie des MIT heraus, dass mehrere kommerziell genutzte Gesichtsanalysesofwares eine deutlich höhere Fehlerquote bei dunkelhäutigen Frauen aufweisen (rund 35%) als bei hellhäutigen Männern, wo die Fehlerquote nur bei 0,8% liegt.³¹ Daher ist es kaum verwunderlich, dass KI-generierte Bilder während des Wahlkampfes um das US-Präsidentschaftsamt 2024 die demokratische Kandidatin Kamala Harris lächerlich schlecht abbildeten, während jene des republikanischen Kandidaten deutlich mehr Ähnlichkeit aufweisen.³² Nach Vint entstehen diese Fehler aufgrund existenter kultureller Annahmen, die eine Reihe Beschränkungen zu Tage bringen:

Design choices are the real-world equivalent of what the sf community calls worldbuilding, that is, the coproduction of the social and its technology from existing cultural assumptions that create a set of constraints that shape future possibilities: how work and family structures intersect, what kinds of people are considered valuable and why, what is made easy and what is difficult to achieve, and the like. In the examples above, the limitations of the AIs' judgement had to do with the limitations in the datasets they were given to learn, ensuring that any systemic biases in the dataset would be reproduced by the AI. Focusing on social issues that are the context for new technologies, sf narratives are ideal tools for questioning and countering long-term effects of such unexamined assumptions.³³

²⁹ Roloff, Bernhard und Georg Seeßlen (Hg.): Grundlagen des populären Films 4. Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1980

³⁰ Vgl. ebd., S. 78.

³¹ Vgl. Hardesty, Larry: Study finds gender and skin-type bias in commercial artificial-intelligence systems. <https://news.mit.edu/2018/study-finds-gender-skin-type-bias-artificial-intelligence-systems-0212> (9.11.2023).

³² Vgl. Warum sich KI so schwer mit gefälschten Bildern von Kamala Harris tut. <https://www.derstandard.at/story/3000000236167/warum-sich-ki-so-schwer-mit-gefaelschten-bildern-von-kamala-harris-tut> (16.9.2024).

³³ Vint, Sherryl: *Science Fiction*. Cambridge und Massachusetts: MIT Press 2021, S. 84–86.

Vint schließt, dass die Imagination und SF-Geschichten großen Einfluss auf unsere Wahrnehmung und Vorstellung der Zukunft haben, weshalb es umso essenzieller ist die Stimmen und Charaktere zu diversifizieren.³⁴

Autor*innen wie Ursula K. LeGuin, Margaret Atwood oder Samuel R. Delaney haben die bestehenden Genrekonventionen bekämpft, neue Körperbilder geschaffen und tragen nun maßgeblich zum Fortschritt des Genres bei,³⁵ das sich nun nicht nur um queere Perspektiven erweitert hat, sondern auch aus multiplen Perspektiven erzählt wird und von mehreren Held*innen handelt. Queerness und Weiblichkeit kommen nun nicht mehr nur bei außerirdischen Wesen, dem Fremden, vor, sondern auch bei den Menschen und hat sich damit von seiner ursprünglich gezeigten Fremdartigkeit gelöst, was die Menschen im weitesten Sinne wieder menschlicher macht.³⁶ Donna Haraway begann in ihrem *Manifesto for Cyborgs* den Dualismus von Technik und Natur als Stellvertreter für die normativen Mann-Frau-Geschlechterrollen aufzulösen,³⁷ was sich zwar mitunter im SF-Film und der SF-Literatur zeigt, jedoch noch keineswegs vollständig im Mainstream angekommen ist. Die Grenzen werden allerdings zunehmend verschwommener.³⁸ Unter anderem diese Ideen spiegeln sich in der unten stehenden Grafik wieder, in welcher Isabella Hermann die Science Fiction als Kontinuum³⁹ definiert:

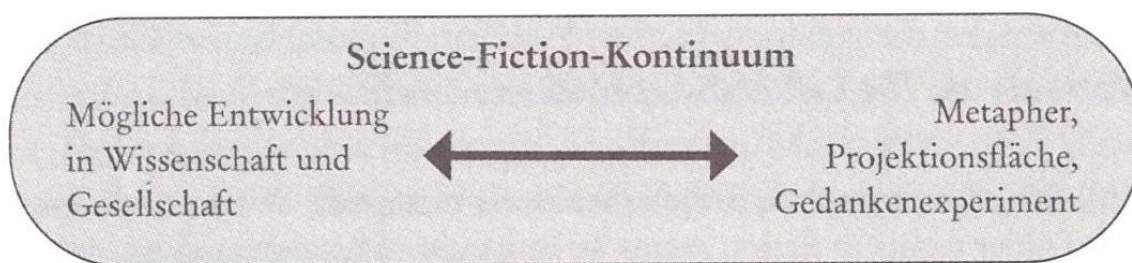


Abbildung 1: Science Fiction-Kontinuum nach Isabella Hermann

³⁴ Vgl. ebd., S. 86.

³⁵ Vgl. Hermann (2023), S. 17.

³⁶ Vgl. Mira, Aiki: Was ist Queer*SF? Mehr als nur Science Fiction! <https://www.tor-online.de/magazin/science-fiction/was-ist-queersf-mehr-als-nur-science-fiction> (31.10.2023).

³⁷ Vgl. Haraway, Donna: A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: Kirkup, Gill, Linda James u. a.: The Gendered Cyborg. A Reader. New York: Routledge 2000, S. 51 und S. 57.

³⁸ Vgl. Blaschitz, Edith: Die künstliche Frau. Repräsentation von weiblichen Cyborgs, Androiden und Klonen im Technologieraum des Science-Fiction-Films. In: Zahlmann, Stefan (Hg.): Medien des Phantastischen. Weitra: Bibliothek der Provinz 2021, S. 50–51.

³⁹ Hermann sieht das Kontinuum in der SF im Rahmen eines ununterbrochenen Aufeinanderfolgens der Genreentwicklungen weltweit und ihrer Rekurrenz der Themen, die zwischen technisch-wissenschaftlichem Fortschritt und psycho-sozialen Erzählperspektiven stehen. Vgl. Hermann (2023), S. 14–22.

Den realen Möglichkeiten der (Weiter-)Entwicklung in Wissenschaft und Gesellschaft stehen die metaphorischen Projektionsflächen und Gedankenexperimente diametral gegenüber. Die SF nutzt jedoch die Erzählfläche einer Zukunftsperspektive immer mit Bezug zur Gegenwart und zum Menschen, seinen Sorgen, Problemen und grundsätzlichen philosophischen Fragen über das Leben und Menschsein. Hermann fasst diese unter „implizite und explizite Werturteile über [1.] Sehnsüchte und Ängste des Menschseins [2.] philosophische und ethische Fragen [3.] gesellschaftspolitische Aspekte [und 4.] aktuelle Trends und Ereignisse“⁴⁰ zusammen. Motive und Tropen in SF-Erzählungen beziehen sich aufeinander und bilden auf diese Weise einen Megatext in der SF, zu dem unter anderem Raumfahrt zählt, was nicht zuletzt neben einer Besiedelung auch eine Kolonialisierung fremder Welten und Kontakt mit Außerirdischen inkludiert, neben Kontakt mit anderen künstlichen Intelligenzen wie Computern oder Robotern. Ebenso werden Zeitreisen, Hightech-Städte mit dem einhergehenden veränderten Gesellschaftsbild, Umweltkatastrophen und Ähnliches als bekannte Motive oder Tropen in der Science Fiction gewertet.⁴¹ Der Begriff ‚Megatext‘ ordnet jedes neue SF-Werk „as a self-structuring web of non-mundane signifiers and syntagms, in an ever vaster web of interpenetrating semantic and tropic givens or vectors.“⁴² Megatext inkludiert demnach ebenso die Leseerfahrungen und das Netz der Interpretationsmöglichkeiten. Die vollständige Entwirrung des dichten, semiotischen Geflechts gelingt vermutlich nur erfahrenen SF-Leser*innen. Hinzu gesellt sich der Begriff des ‚Icons‘, eine Art narrativer Archetyp, der neben technischer Neuerung als Thema noch Orte (z. B. die „City“ oder das „Wasteland“) und nicht-konnotierte Figuren (wie den Roboter oder das Alien) umfasst. Die Begriffe bilden eine Referenz aufeinander, ihre Bedeutungen und Konnotationen sind komplex, vielschichtig und können sich verändern.⁴³

Um an dieser Stelle verwandte Genres aufzuzeigen und abzugrenzen, eignet sich die unten stehende Abbildung:

⁴⁰ Ebd., S. 22.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 22–23.

⁴² Broderick, Damien: Reading sf as a mega-text. In: Latham, Rob (Hg.): Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings. London: Bloomsbury Publishing Plc 2017, S. 143.

⁴³ Vgl. ebd., S. 144. Und vgl. Hermann (2023), S. 23.

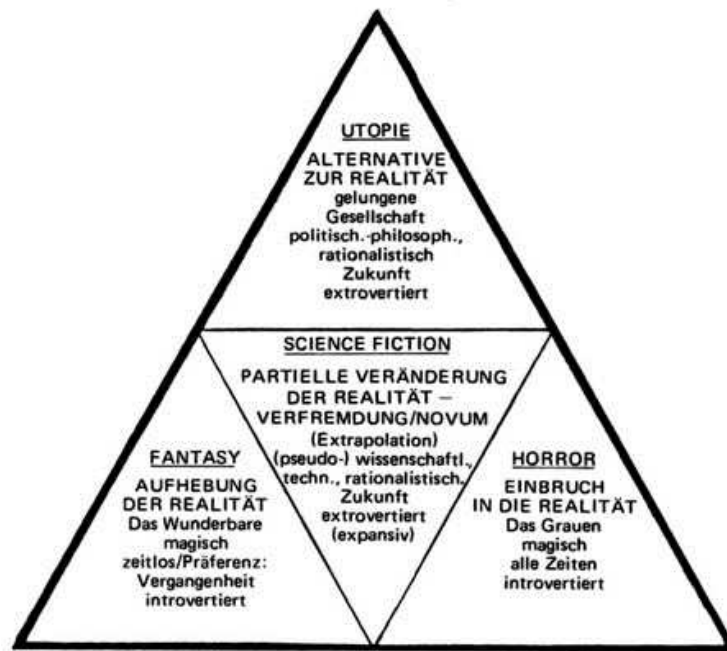


Abbildung 2: Science Fiction in Abgrenzung an verwandte Genres nach Manfred Nagl

Abbildung 2 zeigt das von Manfred Nagl entwickelte Dreiecksfeld, um die Science Fiction von verwandten Genres unterscheiden zu können. Als Binnenkategorien der utopischen Literatur stehen sich Fantasy und Horror als Typen literarischer Spielarten, als Pole gegenüber. Es sei jedoch angemerkt, dass die oben stehende Abbildung der Grafik als „analytisches Abstraktionsmodell zur typologischen Bestimmung“⁴⁴ gedacht ist, deren Linien im Inneren nur der leichteren Lesbarkeit dienen, sie aber keineswegs absolute Trennungen zwischen den Genres darstellen, da der Übergang oftmals fließend ist. Zudem dienen die angeführten Erkennungsmerkmale lediglich einer Wahrscheinlichkeit, einer Statistik, nach der die Merkmale eher auf diese, denn auf eine andere Weise dargestellt werden. Die semantische und typologische Unterscheidung zwischen Utopie und der Science Fiction erfolgt durch das im Bereich der SF aufgelistete Novum, das jedoch nur partiell und nicht im „qualitativ-“utopischen“ Sinn“⁴⁵ nach Darko Suvin gemeint ist, der wiederum das Novum wie folgt definiert:

Ein Novum oder eine erkenntnisträchtige Neuerung ist eine ganzheitliche (totalisierende) Erscheinung oder ein Verhältnis, die von der Wirklichkeitsnorm des Autors und des implizierten Lesers abweichen. [...] Obwohl jedoch die bedeutendere SF tiefgreifende Gemeinsamkeiten mit der Dichtkunst und der neuerungsbeflissenen realistischen Prosa aufweist, ist ihre Neuheit von „ganzheitlicher“ Wirkung in dem Sinne, daß sie eine Veränderung im gesamten Universum der Erzählung zur Folge hat, oder zumindest in Aspekten, die von entscheidender Bedeutung für die erzählerische Welt sind (was auch zu bedeuten hat, daß das Novum ein Mittel ist, mit dem der ganzen Erzählung analytisch beizukommen ist). Die Spannung, auf die es in der SF entscheidend ankommt, ist folglich die Spannung zwischen den

⁴⁴ Nagl, Manfred: Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund. Tübingen: Narr 1981, S. 26.

⁴⁵ Ebd.

Lesern, die für eine bestimmte Zahl von Menschentypen unserer Zeit stehen, und dem umfassenden und zumindest gleich zwingenden, durch das Novum eingeführten Unbekannten oder Anderen.⁴⁶

Suvin unterscheidet zudem zwischen verschiedenen Dimensionen des Novums:

vom Minimum einer einzigen für sich stehenden neuen „Erfindung“ (Apparat, Technik, Erscheinung, Beziehung) bis zum Maximum eines Milieus (raumzeitlicher Ortsangabe), Handlungsträgers (Hauptfigur oder Hauptfiguren) und/oder Verhältnisse, die in der Umwelt des Autors grundlegend neu und unbekannt sind.⁴⁷

Dies hat aufgrund der historischen Entstehung eines Textes zur Folge, dass die Umwelt stets an bestimmte Normen ihrer Zeit, ihres Ortes und ihrer Soziolinguistik gebunden ist: Die Science Fiction in einem Zeitraum ist nicht zwangsweise auch Science Fiction in einem anderen Zeitabschnitt, mit Ausnahme einer historischen Perspektive und Kontextualisierung des Textes. Dadurch kann die Science Fiction auch als historische Gattung verstanden werden.⁴⁸

Mischungen innerhalb der Gattung der SF stellen die beiden gegenüberliegenden Pole Fantasy und Horror dar, wie in Abbildung 2 dargestellt. So könnte *Frankenstein* als eine Mischform zwischen SF und Horror gewertet werden,⁴⁹ das *Star Wars*-Universum (ab 1977) als Symbiose von SF und Fantasy⁵⁰ und *Brave New World* von Aldous Huxley, obgleich als eine (negative) Utopie kategorisierbar, steht an der Schwelle zur Science Fiction.⁵¹

Das Zentrale an der Science Fiction als Spielart der utopischen Literatur sind demnach die hohe technische Affinität und der mögliche Zukunftsentwurf der Menschheit, wobei die Technik stets Erklärung findet, was jedoch in der Raum- oder der Zeitutopie nicht unbedingt vonnöten ist. SF präsentiert sich als eine Art technische Utopie: ein Bild einer wünschenswerten oder dystopisch-apokalyptischen Gesellschaft in der Zukunft, die oftmals auch die Interaktion mit künstlichen Intelligenzen und künstlichen Menschen einschließt und besonders die Beziehung von Mensch und Nicht-Mensch thematisiert. Die Abgrenzung zur Utopie liegt hier

⁴⁶ Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (Phantastische Bibliothek Band 31), S. 94.

⁴⁷ Ebd., S. 94.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 94–95.

⁴⁹ Vgl. Nagl (1981), S. 25–26.

⁵⁰ Obgleich im *Star Wars*-Universum neue Technologie vorhanden und die Raumfahrt alltäglich ist, wird diese doch nie konkret erklärt, was demnach mehr Züge von etwas Magischem und weniger Technischem hat. Zusätzlich wird ab der ersten Verfilmung (Episode 4 innerhalb des Kanons) betont, dass sich die Ereignisse vor langer Zeit in einer weit entfernten Galaxie abgespielt haben. Die omnipräsente Macht, sei der Zugriff auf sie nun von Jedi und Sith durch langjähriges Training erlernbar oder die Nutzung erst aufgrund der Midi-Chlorianer im Körper möglich, ist stellvertretend für die Magie im Universum.

⁵¹ Huxleys utopischer Roman weist, wenn auch nicht ganz unumstritten Ansätze der Science-Fiction in Form der Züchtung neuer Menschen auf, die durch Klonen entstehen und denen zu diesem Zeitpunkt bereits die Rollen für das spätere Leben zugeschrieben werden. Die Interaktion zwischen dem Klon Lenina, stellvertretend für die neue Welt und dem „Fremden“, dem „Wilden“ John Savage innerhalb der „schönen neuen Welt“ ist im weitesten Sinne eines der zentralen Themen des Romans.

in der (technischen, manchmal auch Pseudo-) Wissenschaftlichkeit, die innerfiktional zwar eine Erklärung findet, jedoch nicht die Realität der Gegenwart abbildet, was für das Genre Fantasy aufgrund des Magischen mitunter nicht nötig ist. In Abgrenzung zur Fantasy fehlt demnach dieses magische, wundersame und phantastische Element, das im Falle des Horrors das Grauen ist.

Um diese Unterscheidungen nun noch mit dem von Hermann gezeichneten Kontinuum und dem inneren und äußeren Geschehen in Verbindung zu stellen, eignet sich die unten stehende Abbildung nach Horst Schröder, welche die Komponenten Raum und Zeit in Verbindung zueinander setzt und dabei die verwandten Genres erklärt:

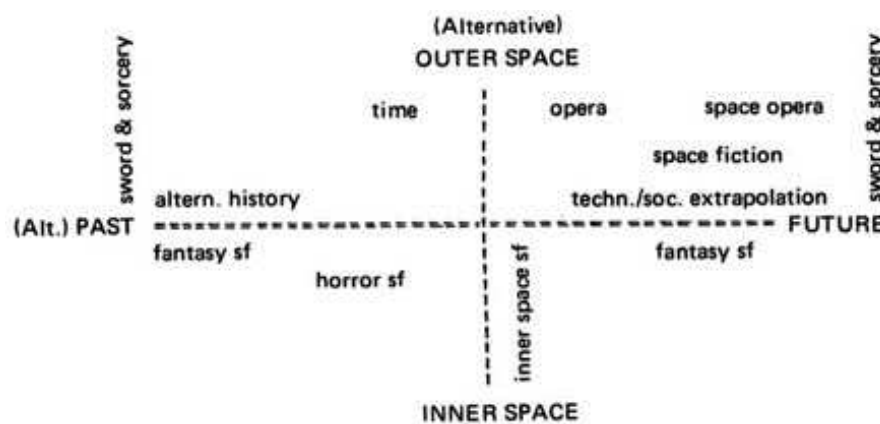


Abbildung 3: Einteilung in einem Raum-Zeit-Koordinatensystem nach Horst Schröder

Das Innere und Äußere aus Hermanns Kontinuum werden hier als *inner space* und *outer space* erneut sichtbar, abgebildet auf der y-Achse. Der Zeitstrahl, zu sehen auf der x-Achse, zeigt Vergangenheit und Zukunft. Schröder betont die Möglichkeit der Kombinationen der Subgenres und dass die Einteilung und die Verortung im Koordinatensystem mitunter unterschiedlich sein kann.

Die deutlichste Verortung schreibt Schröder dem Subgenre Sword & Sorcery zu, das Wissenschaft und Magie verbindet und in Wechselbeziehung zueinander setzt, jedoch zu sadomasochistischen, rassistischen, sexistischen und faschistoiden Darstellungen und Denkweisen neigt. Die Verortung der Fantasy SF ist hingegen weniger eindeutig auf der Zeitachse und sie kann vergangenheits- oder zukunftsbezogen (z.B. durch Endzeitszenarien) sein. Die Anwesenheit von Fabel- und Sagengestalten wird durch Abstammung einer Parallelwelt, aus dem All oder als ursprüngliche Bewohner*innen der Erde, was die Menschen zu Kolonisator*innen aus dem All macht, erklärt. Fantasyelemente durchziehen fast die gesamte SF, besonders häufig treten sie in der Space Opera und humoristischer SF auf.

Horrorelemente haben durch Beliebtheit ebenfalls Einzug in die SF gehalten und entstammen teilweise den Schauerromanen bzw. allgemeinen Themen der Horrorliteratur. Es haben sich jedoch auch eigenständige Motive der Horror SF, u.a. durch das Zusammentreffen mit anderen SF-Subgenres, entwickelt.

Die Space Fiction wird wiederum in der frühen Zukunft gesehen, in der die Kolonisation des Alls bereits begonnen hat und eine erste Hochzeit erlebt, was sie zum Nachfolger der kolonialistischen Abenteuerromane macht. Die Space Opera befindet sich ebenfalls in der Nähe von Sword & Sorcery: Die weite Prärie der Western (in den 1930er Jahren als „horse operas“ bezeichnet) wurde hierfür ins All verlagert, sie ist jedoch absolut unerotisch im Vergleich zu Sword & Sorcery und auch der Sadomasochismus fehlt. Neben der Space Opera ist die Time Opera deutlich handlungsbetont und mobil, da sie sich entlang des Zeitstrahls mittels Zeitreisen bewegen kann und dabei auch versucht die bekannte Historie zu ändern. Dies inkludiert Parallelwelten, in welchen sich historische Ereignisse anders abgespielt haben, was eine andere Gesellschaft und Gegenwart zur Folge hat. Mit dem Motiv der Zeitreisen und den damit verbundenen Paradoxien wandelt sie auf den Pfaden der Alternative History, die sich jedoch in der Schilderung des Fremden, d. h. der Welt mit kontrafaktualer Geschichte, unterscheiden.

Technische und soziologische Extrapolationen werden im nahen zukünftigen Raum verortet und stellen ernsthafte Überlegungen zum Fortschritt der Menschheit dar, obgleich diese Zukunftszeichnungen in der Realität meist nicht möglich sind. Durch das Motiv der Katastrophe steht dieses Subgenre auch in engem Kontakt zur Horror SF, wie es auch die Innere SF tut: Der Fokus liegt auf der Handlung bzw. auf dem Inneren der Charaktere und ihren Interaktionen. Das Ziel liegt im Inneren, nicht im All und der pessimistische Unterton wird häufig als kritisch interpretiert.⁵²

Nach der Definition der Interaktion zwischen Mensch und Maschine bzw. konkreter zwischen dem Menschen und dem künstlichen Menschen, können alle hier behandelten Texte und Filme als Science Fiction bezeichnet werden, am offensichtlichsten jedoch *Ex Machina*, in welchem der Mensch Caleb beauftragt wird, den Turing Test an der KI Ava durchzuführen. Die Technik der KI wird bei Gelegenheit erklärt und über Programmierungen und deren Implikationen und Herausforderungen philosophiert. Die genauere Zeitangabe fehlt jedoch: Es könnte oberflächlich betrachtet in der Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft spielen. Aufgrund einiger Horrorelemente im Film wie dem roten Licht bei den immer wiederkehrenden Strom-

⁵² Vgl. Schröder, Horst: Science Fiction Literatur in den USA. Vorstudien für eine materialistische Paraliteraturwissenschaft. Giessen: Focus Verlag 1978, S. 114–143.

ausfällen, dem Spielen mit Manipulation (seitens des Schöpfers Nathan und der KI) und begleitender Musik, die das Gefühl von Beklemmung unterstützt, könnte eine Verortung in der Gegenwart oder nahen Zukunft hier passend erscheinen, aufgrund der Tatsache, dass ein derartiges Szenario keine utopische, in weiter Ferne liegende Zukunftsvision ist, sondern realistisch und mit der sich stetig weiterentwickelnden Technologie bald möglich sein kann oder bereits ist. Das Schreckens- oder Horrorelement kann daher in genau dieser nahenden Perspektive gesehen werden. Nach Hermann und Schröder spielt der Film demnach im inneren Raum und entpuppt sich als Gedankenexperiment an Caleb.

Auch der zweite, deutschsprachige Spielfilm *Ich bin dein Mensch* handelt von der Beziehung zwischen Mensch und Maschine, die sich innerfiktional als wissenschaftliches Experiment präsentiert, ob künstliche Menschen reale, zwischenmenschliche romantische Beziehungen ersetzen können. Die künstlichen Menschen hierfür sind auf die Teilnehmer*innen perfekt abgestimmt und sollen die idealen Partner*innen für sie sein. Das Setting ist das Berlin einer nahen, aber nicht näher definierten Zukunft, in welcher der Großteil des alltäglichen Settings jedoch bekannt aus der Gegenwart ist: Alma Felser ist Wissenschaftlerin am Vorderasiatischen Museum auf der Berliner Museumsinsel. Sie lebt alleine in einer chaotischen Wohnung, die sie ihren Bedürfnissen entsprechend nutzt (so ist unter anderem der Esstisch mehr Schreibtisch denn ein Ort für Mahlzeiten). Weitere Themen des Films sind die gescheiterte Beziehung mit ihrem Ex-Freund, der unerfüllte Kinderwunsch sowie familiäre Beziehungen zum demenzkranken Vater, ihrer Schwester und ihrem Neffen.

Als rational denkender Mensch verschließt sich Alma zunächst vor einer Annäherung mit der Maschine, das Ende suggeriert jedoch die romantische Beziehung, der sie sich bisher verwehrt. Das Genre dieses Films lässt sich vermutlich eher als romantische Komödie mit melancholischem Unterton beschreiben, da der Fokus auf der Liebesbeziehung zwischen Alma und Tom liegt. Da es sich bei dieser Beziehung allerdings um eine zwischen Mensch und Maschine handelt, kommt die Science Fiction ins Spiel. Auch das Setting einer nahen Zukunft entspricht der SF, obgleich lediglich die punktuelle Testung der künstlichen Menschen als romantische Partner*innen diese Zukunft von der bekannten Gegenwart unterscheidet. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit muss der Film aufgrund des Themas der anthropomachinellen Liebesbeziehung aus einer SF-Perspektive betrachtet werden, um ihn mit den anderen Quellen vergleichbar zu machen.

Der englischsprachige Text *Machines Like Me* (dt.: *Maschinen wie ich*) von Ian McEwan spielt anders als der deutschsprachige Film in einer fiktionalen Vergangenheit: im London der

1980er Jahre. Doch diese Vergangenheit hat wenig mit der uns bekannten zu tun, denn Alan Turing, ein britischer Mathematiker, der von 1912 bis 1954 lebte, ist noch am Leben und konnte die Entwicklung humanoider Roboter maßgeblich beeinflussen, sodass diese nun frei käuflich am Markt sind. Auch das Internet und selbstfahrende Autos existieren in diesen varianten 1980er Jahren bereits. Im Zentrum steht die Dreiecksbeziehung von Charlie, Miranda und dem künstlichen Menschen Adam, den sich Charlie durch ein Erbe anschaffen konnte. Nach Schröders Modell (vgl. Abbildung 3) ist dieser Text daher als alternative Geschichte zeitlich in der Vergangenheit und räumlich im *outer space* zu verorten, wenngleich der Handlungsort die Erde ist, so ist das fiktive London der 1980er Jahre dennoch als fremder Ort anzusehen. Literarisch steht der Text an der Schwelle zur Utopie: Es wird eine idealere Gesellschaft entworfen, in welcher Alan Turing keinen Suizid aufgrund seiner sexuellen Orientierung beging⁵³ und damit zu einer derartigen Weiterentwicklung der Menschheit beitrug, dass die uns heute bekannte Technologie bereits in den 1980er Jahren genutzt und als Normalität angesehen wird. Nach Hermanns Auffassung eines Kontinuums präsentiert sich die Vergangenheit deutlich ruhmreicher: Turing wurde nicht verfolgt und die Gesellschaft erlebt dadurch einen technischen Aufschwung, der deutlich früher stattfand als in der Gegenwart.

In E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* begegnet den Leser*innen die Automatenpuppe Olympia, die in Kooperation von Guiseppe Coppola und Professor Spalanzani entstand. Das Ziel dieses Experiments war es, eine einer Frau täuschend ähnliche Automatenpuppe zu erschaffen, um zu sehen, wie diese auf Menschen wirkt. Olympias Anziehungskraft, bedingt durch ihre starren Augen, die mehrfach beschrieben werden, sorgt für Aufsehen und Nathanael, von Spalanzani in seinen Gefühlen für Olympia bestärkt, verliebt sich in sie, wobei Spalanzani vom Erfolg seiner Erfindung geschmeichelt ist. Im weiteren Verlauf muss die Puppe von Coppola zurückgeholt werden, da sich die beiden Erfinder um ihren Besitz nicht einigen können, wofür Spalanzani seinen Schüler Nathanael schickt. Neben der Charakterisierung des wahn sinnigen Genies reiht sich *Der Sandmann* auch aufgrund seiner Automatenpuppe in die Genrecharakteristika der SF. Der zentrale Unterschied liegt in der Benennung der künstlichen

⁵³ Als homosexueller Mann konnte Alan Turing zu Lebzeiten juristisch belangt und verfolgt werden. Obgleich er während des Zweiten Weltkrieges maßgeblich daran beteiligt war, verschlüsselte Nachrichten, die von den Deutschen via Radio übertragen wurden zu dechiffrieren, wurde er im Mai 1952 zu einer einjährigen Hormontherapie verurteilt. Da er nun vorbestraft war, konnte er nicht mehr für die Regierung arbeiten. Im Juni 1954 wurde sein Tod durch eine Zyankalivergiftung festgestellt, das offizielle Urteil war Suizid und wird oft in Verbindung mit der auferlegten Hormontherapie gesehen. Jedoch kann ein Unfall (versehentliches Einatmen von Zyaniddämpfen) im Zuge eines Experiments oder vorsätzlicher Mord (Homosexualität wurde zu diesen Zeiten noch als Bedrohung der nationalen Sicherheit angesehen) nicht komplett ausgeschlossen werden, da die Hormontherapie bereits über ein Jahr her war und bei Turing keine Anzeichen einer psychischen Erkrankung festgestellt werden konnten. Vgl. Copeland, B.J.: Alan Turing. British mathematician and logician. <https://www.britannica.com/biography/Alan-Turing> (9.11.2023).

Menschen: Während im vorher erörterten Text und den Filmen aufgrund ihres Entstehungszeitraums die Maschinen bereits als Androide mit künstlicher Intelligenz oder als künstliche Menschen bezeichnet werden, handelt es sich hier um eine frühere Variante in Form einer Automatenpuppe. Da es sich hierbei jedoch um eine Vorform zu den späteren KIs handelt, deren Schöpfung ebenfalls als mechanisch-technisch beschrieben werden kann,⁵⁴ bleiben die künstlichen Menschen untereinander dennoch vergleichbar: Sie alle sind im weitesten Sinne Automaten. Dies macht Hoffmanns Text gewissermaßen zu einer technischen Utopie; im Dreiecksmodell steht er zwischen Science Fiction und Horror. Nach Isabella Hermann ist Olympia das Neue, der Fortschritt in Wissenschaft und Technik, und bietet Platz für das Experiment mit Nathanael, was den Raum des Texts nach Schröders Koordinatensystem dem *inner space* zuschreibt, der jedoch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung nicht in der Vergangenheit lag und da die diegetische Zeit die der Textentstehung vor über 200 Jahren ist.

Das zuvor definierte Novum nach Suvin ergibt sich damit aus allen vier zu untersuchenden Quellen: Es kommen künstliche Menschen vor und ihre Existenz, ihre Erfindung und Produktion stellt in allen diegetischen Welten (und Umgebungen) ein Novum dar. Die Geschichten sind maßgebend durch diese Existenzen beeinflusst: Die künstlichen Menschen leiten die Texte und Filme als zentrales Element. Zugleich stehen sie für das Verbindende, das allen Quellen gemein ist und noch wichtiger: Nicht bloß die reine Existenz künstlicher Menschen ist wesentlich, sondern die (romantisch-erotischen) Beziehungen zwischen Mensch und künstlichem Mensch sind die Haupttropen⁵⁵ in Text und Film.

2.2 Von Asimov bis Turing: Formen, Ethik und Imitation

Nach der sehr häufigen Nennung von künstlicher Intelligenz und künstlichen Menschen ist zu klären, wie diese aussehen, welche Erscheinungsformen sie annehmen und damit auch definiert werden können. Innerhalb dieser Arbeit soll zwischen künstlichen Menschen und künstlicher Intelligenz oder KI unterschieden werden. Hier lassen sich nach Helmut Swoboda drei Arten der Entwicklung von künstlichen Menschen festhalten.

Die magisch-mythische Entwicklung ist Teil der frühesten Texte über künstliches Leben. Neben Magie, Zauberformeln, Beschwörungen oder Geheimwissen werden anfänglich künstli-

⁵⁴ Diese Einteilung nach Helmut Swoboda wird im folgenden Unterkapitel noch näher erläutert.

⁵⁵ Hermann definiert Trope weiter gefasst als es der Begriff des Novums zulässt. Tropen beziehen neben Erfindungen, Themen und Orten auch bestimmte Charaktere ein, die neben dem Genie bzw. dem Erfinder oder Zeitreisenden, nicht zuletzt auch Paradoxien über das Treffen eines jüngeren oder älteren Ichs auch Maschinen inkludieren, die ein Bewusstsein entwickeln und sich im weitesten Sinne emanzipieren wollen. Vgl. Hermann (2023), S. 23.

che Menschen durch das Einwirken von etwas Göttlichem kreiert. Als Beispiele dienen die künstlichen Schöpfungen der griechischen Antike, zu denen mitunter Hephaistos goldene Jungfrauen oder Pygmalions belebte Statue zählen. Der Golem stellt eines der bekanntesten Beispiele eines magisch-mythischen Menschen dar,⁵⁶ der nicht göttlich geschaffen wurde und in James Searle Dawleys filmischer Interpretation von Mary Shelleys *Frankenstein* wird die Schöpfung mit Alchemie zum Leben erweckt. Grundsätzlich ist Frankensteins Schöpfung der biologischen Entwicklung zuzurechnen, deren Ziel das Modifizieren, Weiterentwickeln und Verbessern des biologischen Menschen ist. Die biologische Entwicklungslinie reicht von Paracelsus' Homunculus über kosmetische Operationen und künstliche Organe zu gezüchteten Menschen, Klonen und Arbeiter*innen, wie sie u. a. in Aldous Huxleys *Brave New World* beschrieben werden. Zuletzt gibt es noch die technisch-mechanische Entwicklung, die eine Symbiose aus Technik und bildender Kunst darstellt und in ihrem Ansehen nicht zwangsläufig in der Realität verhaftet sein muss. Von den ersten Anfängen der Automaten über Schachcomputer bis zu den heutigen Robotern, Androiden und KIs lassen sich auf diese Weise grundlegende Gemeinsamkeiten finden. Obgleich die drei verschiedenen Entwicklungslinien in ihrem Prinzip klar verständlich sind, ist eine Einteilung nicht zwangsläufig ebenso bedenkenlos. Vielmehr verschmelzen die Arten und Entwicklungen der künstlichen Menschen immer öfter zwischen ‚natürlich‘ und ‚künstlich‘, sodass die Begriffe Biophysik oder Biotechnik Abhilfe schaffen.⁵⁷ Demnach stellen die Klonsoldaten aus dem *Star Wars*-Universum und Cyborgs im Allgemeinen Hybridwesen dar, die zwischen Natur auf der einen Seite und Kunst und Technik auf der anderen Seite stehen.

Nach dieser Einteilung können alle KIs auch künstliche Menschen sein. Das entscheidende Element (für die Zwecke dieser Arbeit) ist, dass künstliche Menschen einen definitiv anthropomorphen Körper und allgemein menschliches Aussehen haben, sodass sie optisch als Menschen identifizierbar sind, wie es Olimpia, Adam, Tom und Ava auch sind. Das Vorbild für den Körper künstlicher Menschen liegt im Erscheinungsbild des Menschen selbst. Dadurch unterscheiden sich künstliche Menschen als Subkategorie von künstlichen Intelligenzen.

Es ist zudem zwischen ‚Körper-KI‘ und ‚Hyper-KI‘ zu unterscheiden, denn Körper-KI wird dadurch definiert,

dass ein Roboter oder ein anderes künstlich hergestelltes Wesen ein eigenes Bewusstsein implementiert bekommt oder selbstständig aus- und weitergebildet hat. Eine solche "Körper-KI", wie sie etwa der Replikant Roy Batty aus Ridley Scotts *"Blade Runner"*, der Roboterjunge David aus Steven Spielbergs

⁵⁶ Vgl. Swoboda, Helmut: *Der künstliche Mensch*. München: Heimeran 1967, S. 11.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 11–12.

"A.I. – Artificial Intelligence" oder Ava aus Alex Garlands *"Ex Machina"* (2014) besitzen, ist demnach körpergebunden, es handelt sich um menschenähnliche Entitäten. Typisches Handlungsmuster für entsprechende Filme ist, dass diese technisch erzeugten Wesen die Intention haben, humaner zu werden.⁵⁸

Ferner zählen körpergebundene, aber nicht-menschenähnliche Assistenzroboter ebenso zur Gattung der Körper-KIs. Obwohl sie nicht danach streben, ein Mensch zu werden, werden sie in ihrem Kontext anthropomorphisiert oder verniedlicht. Beispiele hierfür sind u. a. R2-D2 aus dem *Star Wars*-Universum oder WALL-E aus dem gleichnamigen Animationsfilm (2008).⁵⁹

Ein anderes Ziel hingegen verfolgen die als "Hyper-KI" zu bezeichnenden Technologien, die *körperlos* und somit *körperungebunden* sind und sich nicht nur dadurch "über" die Menschheit erheben. Sie sind nicht an die Grenzen eines menschenähnlichen Körpers gebunden und versuchen zumeist, aus unterschiedlichen Motiven, die Kontrolle über die Menschen zu erlangen.⁶⁰

Zu derartigen körperlosen KIs zählen z. B. die beiden Bordcomputer HAL 9000 aus *2001: A Space Odyssey* (1968) und AUTO aus *WALL-E*, der aufgrund seiner Darstellung und seines Versuches, die Menschheit zu überlisten, stark an HAL 9000 erinnert oder das Betriebssystem Samantha aus *Her*. Hermann sieht diese mechanischen Assistenzsysteme in Form von Bordcomputern als Vorstufe zu den Hyper-KIs.⁶¹

Für die Bestimmungen, an welche Prinzipien, Gesetze bzw. welchem Ethos die künstlichen Menschen Folge zu leisten haben, ist Isaac Asimov ausschlaggebend. Zu seinen Lebzeiten war die US-amerikanische SF im Wandel begriffen. Technische Neuerungen wie u. a. das Wettrüsten im All zwischen Sowjetunion und USA sowie letzten Endes die Mondlandung waren der Literarisierung des Genres dienlich und aus Kurzgeschichten in SF-Zeitschriften wurden Ideen zu Romanen, wie auch Asimovs *Foundation*-Trilogie (1951–1953) so ihren Anfang nahm. Die Veröffentlichung in Büchern war dem SF-Genre ebenso zuträglich und führte zu dessen Öffnung, sodass nun mehr und mehr Autor*innen mit unterschiedlichsten Motiven und Themen daran interessiert waren. Durch die Buchform konnten US-amerikanische Vorlagen leicht für den europäischen Markt übernommen werden.⁶²

In der Kurzgeschichte *Runaround*, die erstmals im März 1942 im SF-Magazin *Astounding* veröffentlicht wurde formulierte Asimov erstmals die Drei Regeln der Robotik, die später in

⁵⁸ Irsigler, Ingo und Dominik Orth: Zwischen Menschwerdung und Weltherrschaft. Künstliche Intelligenz im Film. In: APuZ 6 – 8 (2018), S. 39–40.

⁵⁹ Vgl. Hermann (2023), S. 43–44.

⁶⁰ Irsigler/Orth (2018), S. 40.

⁶¹ Vgl. Hermann (2023), S. 44.

⁶² Vgl. Esselborn, Hans: Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science-Fiction. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 293–295.

dem Roman *I, Robot* (1950) übernommen wurden, der eine Weiterentwicklung seiner Kurzgeschichten darstellt:

„Now, look, let’s start with the three fundamental Rules of Robotics – the three rules that are built most deeply into a robot’s positronic brain. [...] We have: One, a robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm. [...] Two, [...] a robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law. [...] And three, a robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Laws.”⁶³

Diese Regeln scheinen allgemeine Gültigkeit für die von Asimov beschriebenen Roboter in seinen Texten zu haben, die meist rein kybernetische Maschinen mit der Programmierung der oben zitierten Regeln sind. Das Suvin’sche Novum entspricht hier den menschenähnlichen Robotern, denen Asimov mit Rationalität begegnet. Esselborn sieht unter anderem darin Asimovs Verständnis von SF: die Menschheit an den Gedanken der Veränderung zu gewöhnen.⁶⁴ Letztendlich verstand Asimov die drei Regeln nicht als Bedrohung, sondern er wollte vielmehr dem Frankenstein-Komplex entgegenwirken und sah Roboter als Unterstützung der Menschheit, wie auch die fiktive Roboterpsychologin Dr. Susan Calvin bereits den Rahmen der Erzählungen bildet: „There was a time when humanity faced the universe alone and without a friend. Now he has creatures to help him; stronger creatures than himself, more faithful, more useful, and absolutely devoted to him. Mankind is no longer alone.”⁶⁵ Hermann merkt an dieser Stelle zu Recht an, dass Asimovs Regeln mitunter in Konflikt miteinander stehen, zumindest so, wie sie im Fall von McEwans *Machines Like Me* von dem fiktiven Alan Turing erörtert werden.⁶⁶

Die drei Asimov’schen Gesetze oder Regeln führen unweigerlich zu den Menschen und ihrem Verhältnis zu ihren Produkten und werfen ferner ethische und philosophische Fragen auf. In Asimovs Regeln stehen die Roboter eindeutig unter den Menschen, da sie ihnen nicht schaden dürfen und ihnen gehorchen müssen, was als Problem die Frage nach einem freien Willen der Maschinen aufwirft und in die ethische Debatte um ein US-amerikanisches Schwelen von Sklaverei-Befürwortung und Rassendiskriminierung mündet. Asimovs Gesetze sind lediglich eine Ethik für Maschinen im Umgang mit den Menschen und nicht für einen korrekten Umgang der Menschen mit den von ihnen entworfenen Maschinen. Ziel der Maschinenethik ist es demnach zu überlegen, auf welche Weise Maschinen konstruiert werden können, die selbst moralische Überlegungen anstellen. Eines der Argumente gegen die Maschinenethik ist je-

⁶³ Asimov, Isaac: *I, Robot*. New York: Del Rey 2020, S. 36–37.

⁶⁴ Vgl. Esselborn (2019), S. 310–312.

⁶⁵ Asimov (2020), S. xv.

⁶⁶ Vgl. Hermann (2023), S. 49–54.

doch, dass zur Moral befähigte Menschen diese Überlegungen programmieren müssen und es demnach nicht der freie Wille der Maschine ist, sondern bloß das Programm, das bestimmte Handlungsstrukturen vorgibt. Je intelligenter diese Maschinen allerdings werden, umso fordernder werden die moralischen Fragen, was auch zur Problematik führt, ob Maschinen derartige Komplexe überhaupt beantworten sollten.⁶⁷

Mit dem Problem eines eigenständigen Denkvermögens von Maschinen befasste sich auch der Mathematiker Alan Turing, der daraufhin den Turing Test entwickelte, der ursprünglich *The Imitation Game* genannt wurde. Im Oktober 1950 erschien sein Artikel *Computing Machinery and Intelligence* in der britischen Fachzeitschrift *Mind*, die sich überwiegend mit philosophischen Themen auseinandersetzt. Darin beginnt Turing mit der Frage, ob Maschinen denken können, und schlägt das folgende Spiel vor: Ein *interrogator* (C), dessen Geschlecht unwichtig ist, befragt via eines schriftbasierten Chats (im Aufsatz wird ein *teleprinter* vorgeschlagen) zwei Personen, die jeweils in einem anderen Raum sind. Eine Person ist weiblichen, die andere männlichen Geschlechts, jeweils als (B) und (A) im Aufsatz bezeichnet. Bei diesem Spiel versucht (C) lediglich herauszufinden, welche der beiden Personen welchen Geschlechts ist bzw. präziser, ob (A) oder (B) die Frau ist. Die Aufgabe von (B) ist es, (C) zu helfen, die Fragestellung zu lösen. Turing fährt fort mit der Frage, wie sich der Ausgang dieses Spiels verändern würde, wenn man den Mann (A) durch eine Maschine ersetzte. Die Fragen des *Imitation Game* können unterschiedlicher Natur sein, wie zum Beispiel eine Frage nach der Haarlänge, wobei beide Parteien auch so antworten können, dass (C) das Gesagte der jeweils anderen Person nicht glauben soll. Weitere Themen für Fragen, die der Maschine gestellt werden können, inkludieren das Schachspiel oder komplexe mathematische Aufgaben, wie eine Multiplikation oder Addition hoher Zahlen, wobei die Maschine (A) hier nicht sofort antworten, sondern sich Zeit lassen und eine falsche Antwort geben soll, um nicht sofort als Maschine entlarvt werden zu können. Nach Turing stehen die Gewinnchancen eher gegen die Maschine, da es bei dem Menschen schnell auffiele, wenn dieser eine Maschine imitierte. Turings Meinung nach wäre die beste Strategie für die Maschine nicht die Imitation eines menschlichen Verhaltens, sondern vielmehr Antworten bereitzustellen, die Menschen natürlicherweise geben.⁶⁸ In Ridley Scotts *Blade Runner* bedient sich die titelgebende Spezialeinheit des Voight-Kampff-Tests, einer Art operationalistischen Gefühlstests, der vom Turing Test

⁶⁷ Vgl. Misselhorn, Catrin: Grundfragen der Maschinenethik. Ditzingen: Reclam 2018, S. 8–11.

⁶⁸ Vgl. Turing, Alan: Computing Machinery and Intelligence. In: *Mind. A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* Vol. LIX NO. 236 (1950), S. 433–435.

inspiriert wurde. Der Blade Runner Rick Deckard versucht damit bei seinem Gegenüber körperliche und emotionale Reaktionen zu provozieren.⁶⁹

Der US-amerikanische Philosoph Ned Block sieht ein Problem in der operationalistischen Deutung des Turing Tests, nach der die Maschine nur beim Bestehen des Turing Tests als intelligent definiert wird. Diese Auslegung geht davon aus, dass das Messinstrument, in diesem Fall der Turing Test, unfehlbar ist. Nach dem Bestehen des Tests kann nicht mit absoluter Sicherheit bestätigt werden, ob die Maschine tatsächlich intelligent ist. Im Umkehrschluss kann jedoch auch bei einem Scheitern des Tests nicht gesagt werden, dass die Maschine keine Intelligenz besitzt. Dieses Problem kann mit der Verhaltenspsychologie umgangen werden: Intelligenz wird nicht dadurch definiert den Test zu bestehen, sondern mit einer Verhaltensdisposition den Test bestehen zu können,⁷⁰ was zu einer neuen Definition von Intelligenz im Sinne des Turing Tests führt: „Intelligence (or more accurately, conversational intelligence) is the disposition to produce a sensible sequence of verbal responses to a sequence of verbal stimuli, whatever they may be.“⁷¹

Überdies weist Cristiano Castelfranchi auf die Beschaffenheit von intelligenten Maschinen hin, da diese Intelligenz lediglich eine Imitation der Menschen ist, der die Programmierung zugrunde liegt und die nicht auf natürliche Weise entsteht, worauf auch Catrin Misselhorn hinwies. Hierzu müsste die Maschine Wahrnehmung und Erkennen erlernen. Besonders die Fähigkeit zur Wahrnehmung von maschineller Intelligenz ist einer von Castelfranchis Kritikpunkten am Turing-Test.⁷²

Stanisław Lem hingegen betrachtet den Turing-Test nicht als zentrale Herausforderung für die Entwicklung von Intelligenz oder Technologie. Stattdessen rückt er die Idee der Intelligenzverstärker in den Fokus: Maschinen, die Informationen verarbeiten können, die für den menschlichen Verstand unzugänglich sind. Diese Maschinen sieht Lem als Black Boxes, deren Funktionsweise für den Menschen unverständlich bleibt, was ihn jedoch nicht beunruhigt. Er zieht Parallelen zur Funktionsweise des menschlichen Gehirns, das er selbst als eine Art Black Box definiert, dessen Mechanismen evolutionär nicht auf Selbstreflexion ausgelegt sind. Lem interessiert sich weniger für die Nachahmung menschlicher Intelligenz, wie sie im

⁶⁹ Knierim, Andreas: „Wie Tränen im Regen“: Die Sehnsucht nach der trivialen Organisation. In: Giernalczyk, Thomas und Heidi Möller (Hg.): Organisationskulturen im Spielfilm. Von Banken, Klöstern und der Mafia: 29 Film- & Firmenanalysen. Berlin/ Heidelberg: Springer 2017, S. 9.

⁷⁰ Vgl. Block, Ned: Psychologism and Behaviourism. In: The Philosophical Review XC/01 (1981), S. 7–8.

⁷¹ Ebd., S. 11.

⁷² Vgl. Castelfranchi, Cristiano: Alan Turing's „Computing Machinery and Intelligence“. In: Topoi Vol. 32/2 (2013), S. 293–295.

Turing-Test geprüft wird und mehr für die Möglichkeit, mit Hilfe von Technologien eine Form der Autoevolution einzuleiten. Hierbei sieht er den Bau von denkenden Maschinen als Zwischenstufe, die letztlich zur Transformation der Menschen selbst führen könnte und bis zur Überwindung biologischer Grenzen wie Alterung und Sterblichkeit reichen könnte. Für Lem ist das Ziel nicht, Maschinen zu schaffen, die menschlich wirken, sondern Technologie zu entwickeln, die den Menschen radikal verändert.⁷³

Neben seinen literarischen Erfolgen, darunter Werke wie *Solaris* (1961), *Robotermärchen* (1964) und *Imaginäre Größe* (1973), besticht Stanisław Lems Schaffen auch durch essayistische Publikationen, in denen er die Potenziale und Implikationen technologischen Fortschritts visionär weiterdenkt, wie u. a. in *Dialoge* (1954–1955, 1980 erstmals auf Deutsch) oder *Summa Technologiae*. Das erstmals 1964 publizierte *Summa Technologiae* zeichnet sich durch eine revolutionäre Denkweise aus, die stetig an Bedeutung gewinnt. Im Zentrum steht eine radikale Infragestellung zentraler Dichotomien wie Natur und Technik, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Entdeckung und Erfindung und entwickelt eine fundamentale Kritik an den als selbstverständlich geltenden Unterscheidungen. Trotz der metaphorischen Unschärfe mancher Vergleiche von natürlichen und technologischen Evolutionsprozessen, bergen sie dennoch ein enormes heuristisches Potenzial. Lems Argumentation markiert einen entscheidenden Wendepunkt, da sie zu einer Zeit erfolgte, als diese Gegensätze weitestgehend als unumstößlich galten.⁷⁴ Bemerkenswert ist, dass ähnliche Überlegungen ab Mitte der 1980er Jahre verstärkt Gehör fanden und eine breitere wissenschaftliche Resonanz erfuhren. Donna Haraways Ansatz in *A Manifesto for Cyborgs* greift diese Auflösung vorgefestigter Dichotomien auf und führt sie in den Diskursen um (Post-)Feminismus, Technologie und Posthumanismus weiter.⁷⁵

2.3 Macht – Sex – Körper

Durch die Asimov'schen Robotergesetze haben Menschen Macht über die von ihnen entwickelten Roboter und Androiden, doch der Selbstverständlichkeit des Machtbegriffes steht das unklare Chaos gegenüber, da verschiedene Akteur*innen ‚Macht‘ auf unterschiedliche Weise definieren. Macht ist Angelegenheit der Perspektive: Für die machtausübende Person kann sie Freiheit und Kontrolle bedeuten, für das Gegenüber, die Macht empfangende Person, dafür Unterdrückung, Zwang und Kampf. Dadurch muss dem Machtbegriff diese gewalttätige Di-

⁷³ Vgl. Majewski, Paweł: *Between an Animal and a Machine. Stanisław Lem's Technological Utopia*. Translation from Polish by Olga Kaczmarek. Berlin: Internationaler Verlag der Wissenschaften 2018, S. 97–99.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 87.

⁷⁵ Vgl. Haraway (2000), S. 50 – 57.

mension hinzugefügt werden, die ebenso subjektiv als eine intensivere Form der Machtausübung gesehen werden kann, wie Byung-Chul Han im Vorwort bereits beginnt.⁷⁶

Die Macht von *Ego* ist die Ursache, die bei *Alter* gegen dessen Willen ein bestimmtes Verhalten bewirkt. Sie befähigt *Ego* dazu, *seine* Entscheidungen, ohne auf *Alter* Rücksicht nehmen zu müssen, durchzusetzen. So beschränkt *Egos* Macht *Alters* Freiheit. *Alter* erleidet den Willen *Egos* als etwas ihm Fremdes. Diese gewöhnliche Vorstellung von der Macht wird deren Komplexität nicht gerecht. Das Geschehen der Macht erschöpft sich nicht in dem Versuch, Widerstand zu brechen oder Gehorsam zu erzwingen. Die Macht muß nicht die Form eines Zwanges annehmen. Daß sich überhaupt ein gegenläufiger Wille bildet und dem Machthaber entgegenschlägt, zeugt gerade von der Schwäche seiner Macht. Je mächtiger die Macht ist, desto *stiller* wirkt sie. Wo sie eigens auf sich hinweisen muß, ist sie bereits geschwächt.⁷⁷

Macht wirkt demnach stets gegen den Willen des*der Einen, aber entsprechend dem Willen des*der Anderen, wobei Macht zugleich die Wurzel dieses Wunsches ist. Gleichsam bedeutet dies, dass die Macht bereits geschwächt ist, da wirkliche Macht im Stillen operiert: Wenn man sie betonen muss, ist sie bereits schwach. Han sieht die Macht daher als Kontinuum, das der Machtperson einen „Raum des Selbst“⁷⁸ gibt, zugleich wird der Machtverlust als Raumverlust gedeutet. „Der Leib des Machthabers [...] schrumpft auf ein ärmliches Stück Fleisch zusammen“,⁷⁹ was Han ferner als eine Form des Todes begreift. Als Beispiel hierfür eignet sich der zweite Teil der Neuverfilmung von Stephen Kings *IT* aus dem Jahr 2019, in dem der Losers Club Pennywise am Ende besiegen kann, indem er ihm zeigt, dass seine Mitglieder keine Angst mehr vor ihm haben, woraufhin er auf ein Hans ähnlich erbärmliches Stück Fleisch zusammenschrumpft. Michel Foucault definiert Macht im gegenwärtigen Kontext wie folgt: „Macht ist im wesentlichen [sic!], was unterdrückt. Die Macht unterdrückt die Natur, die Instinkte, eine Klasse, die Individuen; [...] ‚Organ der Unterdrückung‘ ist im gegenwärtigen Vokabular die quasi automatische Benennung der Macht.“⁸⁰ Macht funktioniert daher in einem hierarchischen System, das von oben herab nach unten hin unterdrückt und einschränkt. Macht dürfe aber nicht nur durch Unterdrückung definiert werden:

Der Grund, daß die Macht herrscht, daß man sie akzeptiert, liegt ganz einfach darin, daß sie nicht nur als neinsagende Gewalt auf uns lastet, sondern in Wirklichkeit die Körper durchdringt, Dinge produziert, Lust verursacht, Wissen hervorbringt, Diskurse produziert; man muß sie als ein produktives Netz auffassen, das den ganzen sozialen Körper überzieht [...].⁸¹

⁷⁶ Vgl. Han, Byung-Chul: Was ist Macht? Ditzingen: Reclam 2005, S. 7.

⁷⁷ Ebd., S. 9.

⁷⁸ Ebd., S. 15.

⁷⁹ Ebd., S. 15.

⁸⁰ Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve Verlag 1987, S. 71.

⁸¹ Ebd., S. 35.

Mit der Frage nach Macht geht die Frage nach Widerstand einher, der „niemals außerhalb der Macht [liegt]“⁸² und impliziert, dass es „[d]ie Macht [nicht] gibt“.⁸³ Widerstand kann eine Verschiebung der Macht bedingen, der die Strukturen innerhalb eines Machtgefüges verändert: Der*die Unterdrückte wird zum*zur neuen Machthaber*in oder verlässt diese Beziehung gänzlich. Eine der Möglichkeiten einem existenten Machtgefüge zu entkommen ist Emanzipation, im Kontext dieser Arbeit gegenüber den Erschaffer*innen bzw. Besitzer*innen. Liebe und Sexualität spielen hierbei die wesentliche Rolle: Sie sind das Werkzeug, die Tools, die zur Emanzipation befähigen.

Foucault versteht Macht als relational und dynamisch, nicht als Besitz oder statische Struktur, sondern als ein Netz von Beziehungen, das die vielschichtigen sozialen Gefüge durchzieht. Sie ist produktiv, indem sie Wissen, Diskurse und Subjektivitäten hervorbringt und zirkuliert allgegenwärtig in sozialen Praktiken. Widerstand ist kein externer Gegensatz, sondern ein simultaner Bestandteil von Macht, wodurch beide in einem ständigen Wechselspiel stehen. Foucault analysiert Macht in ihren Wirkmechanismen statt sie theoretisch zu definieren. Ontologisch existiert Macht nicht, sondern zeigt sich nur in ihren konkreten Effekten. Sie ist kein Eigentum von Gruppen oder Klassen, sondern wird durch Strategien und Taktiken geformt. Entsprechend der militärischen Metapher, kann Macht gewonnen, verloren und reorganisiert werden. Entscheidend ist die Verknüpfung von Macht und Wissen, die sich gegenseitig bedingen und stützen.⁸⁴

Eines scheint im Ausblick auf das Thema Sex bzw. Sex mit anthropomorphen Maschinen, Robotern mit KI, noch essentiell: Eine gewisse Menschlichkeit oder Menschenähnlichkeit wird ihnen attestiert. Doch können künstlich gefertigte Maschinen überhaupt menschlich sein und welche sozialen, ethischen und konzeptuellen Problemstellungen wirft das auf? Mark Migotti und Nicole Wyatt beschreiben in ihrem Artikel *On the Very Idea of Sex with Robots* die zugrundeliegende Symmetrie des Sex: Person A hat ebenso Sex mit Person B, wie Person B Sex mit A hat. Masturbation bildet eine gewisse Sonderstellung, bei der nur eine Person involviert und Sender und Empfänger zugleich ist. Würde Masturbation als Sex mit sich selbst definiert werden, könnte eine Person sein*ihre eigene*r Sexualpartner*in sein, was in weiterer Folge als homosexuell oder gar inzestuös gewertet werden könnte. Doch obgleich

⁸² Ebd., S. 12.

⁸³ Ebd., S. 126.

⁸⁴ Vgl. Andermann, Kerstin: Der Wille zum Wissen (1970/71). Wissen. Wahrheit. Macht. Foucaults „Morphologie des Willens zum Wissen“. In: Vogelmann, Frieder (Hg.): „Fragmente eines Willens zum Wissen“. Michel Foucaults Vorlesungen 1970–1984. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 31–32. Und vgl. Jäger, Marc-Christian: Michel Foucaults Machtbegriff. Eine Einführung. In: Chlada, Marvin und Marc-Christian Jäger (Hg.): Das Spiel der Lüste. Sexualität, Identität und Macht bei Michel Foucault. Aschaffenburg: Alibri Verlag 2008, S. 15–20.

Sex mit Partner*innen oder Requisiten geschieht, fällt es dennoch in ein heutiges Verständnis von Sex, bei dem Requisiten als Hilfsmittel u. a. bei der Masturbation Einsatz finden. In diesem Fall sprechen Migotti und Wyatt auch von einem Hilfsmittel, das menschlichen Sex imitiert, sich jedoch von anderem Sexspielzeug in seiner Bedeutung nicht unterscheidet. Dies führt zu der Frage, inwieweit Symmetrie bei Sex mit Robotern überhaupt gegeben ist oder ob sie mit Menschen Sex haben können. Der Unterschied liegt in belebter und unbelebter Materie,⁸⁵ was im Falle von Hybridwesen (z. B. Cyborgs) die Frage der Zugehörigkeit aufwirft. Im Fall von Sexpuppen bzw. Sexrobotern kann durch Weiterentwicklung der Technologien vermutlich in nicht allzu ferner Zukunft davon ausgegangen werden, dass die emotionale Bindung der Menschen mit zunehmenden Sprachfähigkeiten zu ihnen steigen wird und sie weniger als passives Hilfsmittel zur sexuellen Befriedigung betrachtet werden.⁸⁶

Die Asymmetrie der Masturbation kann sich jedoch in Symmetrie wandeln, wenn diese nicht alleine, sondern miteinander geschieht und als sexuelle Praktik wahrgenommen wird. Um die Asymmetrie zwischen Robotern und Menschen in Symmetrie zu wandeln, müssten Roboter lernen, ebenso Sex mit Menschen zu haben, was wiederum weitere Fragen nach Zustimmung und potenzieller sexueller Gewalt aufwirft. Migotti und Wyatt betonen zuletzt das Erlernen von Handlungsfähigkeit, die Sexroboter von den heutigen Sexpuppen unterscheidet, doch hier wird lediglich erneut die Illusion erzeugt, Maschinen seien Menschen oder zumindest menschlicher,⁸⁷ um sie über Objektophilie zu stellen. Der Studie von Matthias Scheutz und Thomas Arnold zufolge stellen Sexroboter zumindest keine Menschen dar, da nur 6% der Befragten die Aussage bejahten, ob diese Rechte haben sollen. 60% sehen Sex mit Robotern als emotionalen oder sexuellen Betrug und 40% glauben daran, dass sich über die sexuelle Beziehung hinausgehende Gefühle entwickeln können.⁸⁸ Im Fall von Oskar Kokoschkas Alma-Mahler-Puppe endeten diese Gefühle damit, dass er der Puppe den Kopf abschlug und sie mit Rotwein übergoss.⁸⁹

⁸⁵ Vgl. Migotti, Mark und Nicole Wyatt: On the Very Idea of Sex with Robots. In: Danaher, John und Neil McArthur (Hg.): Robot Sex. Social and Ethical Implications. Cambridge und London: MIT Press 2017, S. 21–22.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 22–23.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 24–25.

⁸⁸ Vgl. Scheutz, Matthias und Thomas Arnold: Intimacy, Bonding and Sex Robots. Examining Empirical Results and Exploring Ethical Ramifications. In: Danaher, John und Neil McArthur (Hg.): Robot Sex. Social and Ethical Implications. Cambridge und London: MIT Press 2017, S. 254–255.

⁸⁹ Die Puppenmacherin Hermine Moos stellte für Oskar Kokoschka zwischen 1918 und 1919 eine Puppe in Anlehnung an seine ehemalige Geliebte Alma Mahler her, was durch überlieferte Briefe zwischen den beiden hervorgeht. Zur Trennung zwischen Kokoschka und Mahler kam es nach einem ausgeschlagenen Heiratsantrag und der Abtreibung des gemeinsamen Kindes. Die Ermordung der Puppe resultierte aus dem Wunsch Kokoschkas, ihre Geschichte abzuschließen, um die sich die Dresdner Gerüchte kreisten. Während eines rauschenden Festes

Auch beim Thema Sexualität verschmelzen die Grenzen zwischen Natur und Technik: Sex ohne biologischer Fortpflanzungsabsicht dient zur Unterhaltung, zum monetären und kapitalistischen Vergnügen⁹⁰ und schon lange nicht mehr nur der Reproduktion und Arterhaltung. Die Gattungen ‚Frau‘ und ‚Mann‘ eines binären Geschlechtersystems passen grundsätzlich nicht zur nicht-reproduktiven Technik, dennoch werden mitunter sexistische Tendenzen erkennbar. Die Sprachassistentinnen Siri von Apple und Alexa von Amazon sind trotz fehlendes Körpers mit einer weiblichen Stimme versehen, ähnlich der Assistentin Samantha in *Her* oder Joi aus *Blade Runner 2049*, die beide zum Objekt der Begierde werden.⁹¹ In Anbetracht dessen könnten Roboter auch geschlechtslos entworfen werden, doch vermischen sich hier Biologie, Gender und soziale Wertevorstellungen mit der Politik:

Der vorherrschenden Biopolitik postmoderner Körper wohnt die Idee der Perfektionierung inne. Naturüberwindung geht mit neuen Definitionen von Abweichungen und Fehlerhaftigkeit einher. Vielleicht verliert das biologische Geschlecht durch diese Denaturalisierungsstrategien an Definitionsmacht und Unterscheidungsgewalt. Die feministische Bewegung zahlt jedoch nicht nur theoretisch – den geschlechtlichen Körper nicht mehr als Basis für die Kategorie „Frau“ zu sehen – einen hohen Preis dafür, die Kulturalisierung und Denaturalisierung des geschlechtlichen Körpers voranzutreiben. Denn das Problem, Differenzen anzuerkennen und sie nicht zu hierarchisieren, wird mit den zunehmenden Möglichkeiten der Kontingenzbewältigung durch die Erfolge der Technowissenschaften nicht automatisch kleiner, sondern vielleicht sogar größer.⁹²

wurde der Puppe unter Alkoholeinfluss im Garten der Kopf abgeschlagen und die Überreste mit Rotwein übergossen. Auch wenn der Konflikt mit der Polizei am Folgetag glimpflich ausging, wurde Oskar Kokoschka wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses vermerkt. Vgl. Heine, Jaana: Geschriebenes und gemaltes Ideal. Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe. In: Denkste: Puppe. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse 1.1 (2020), S. 59–60. Vgl. Kokoschka, Oskar: Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer. Wien: Metroverlag 2008, S. 122–130, 183–185. Vgl. Kokoschka, Oskar: Die stille Frau. In: Drux, Rudolf (Hg.): Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1988, S. 244–254.

⁹⁰ Die heutigen Sexpuppen, mittlerweile eher *Real Dolls* genannt, sind nicht mehr vergleichbar mit früheren Exemplaren. Sie werden in mehrfacher Hinsicht stets gefühlsechter und können mittels Sprachassistentz bereits kommunizieren, wobei diese Fähigkeit noch verbesserungswürdig ist und eher mit den bereits bekannten Sprachassistentinnen Siri und Alexa vergleichbar ist. Real Dolls können u. a. in „Bordolls“ gemietet und entsprechend der Kund*innenwünsche ausgestattet und eingekleidet werden. Die Weiterentwicklungen bringen neue ethische Fragen auf, die noch ausdiskutiert und in die Justiz übergehen müssen. Zum Beispiel ist der Besitz oder Verkehr mit Kindersexpuppen oder jenen mit kindlichem Aussehen seit Juli 2021 in Deutschland verboten, in Österreich fehlt ein entsprechendes Gesetz. Vgl. Kupsa, Nadja und Kevin Recher: Beziehungsweise. Sexpuppen-Vermieter erzählt „Wir liefern sogar aufs Hotelzimmer“. <https://www.derstandard.at/story/2000142932269/sexpuppen-anbieter-erzaehlt-wir-liefern-sogar-aufs-hotelzimmer> (14.11.2023). Vgl. Hummel, Katrin: Sexpuppen. „Die Mädels hier sind mir lieber“. <https://www.faz.net/aktuell/stil/leib-seele/warum-immer-mehr-menschen-sex-mit-puppen-haben-16599478.html> (14.11.2023). Vgl. Lossau, Norbert: Mensch, Maschine, Sexualität. Was Sexpuppen können. <https://www.welt.de/wissenschaft/plus211389777/Sexpuppen-Was-sie-koennen-und-warum-Datenschutz-zum-Problem-wird.html> (14.11.2023). Vgl. Strafgesetzbuch (StGB) § 184i: Inverkehrbringen, Erwerb und Besitz von Sexpuppen mit kindlichem Erscheinungsbild. https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_184i.html (14.11.2023).

⁹¹ Vgl. Hermann (2023), S. 64–65.

⁹² Singer, Mona: Cyborg – Körper – Politik. In: Gisela Brecht, Karin und Michaela Hafner. Data – Body – Sex – Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht. Wien: Turia + Kant 2001, S. 39–40.

3. Ideengeschichte künstlicher Menschen in Literatur und Film

Aber zugleich war der Science-fiction-Film immer auch schon ein sehr „literarisches“ Genre, in dem das Technische zumeist mit dem gedanklichen Experiment einherging. Mehr als bei anderen Genres der Fall war und ist, hat der Science-fiction-Film häufig die Ideen von [Schriftsteller*innen] umzusetzen versucht, die in ihren Büchern an die Vorstellungskraft der [Leser*innen] appelliert haben. [...] Der Science-fiction-Film zeigt, so plakativ und eindeutig wie ein Genre-Film in der Regel nun einmal ist, was die geschriebene Science-fiction erzeugt: Vorstellungen, Wünsche, Träume, Ahnungen, Spekulationen, Visionen.⁹³

Obgleich die Literatur dem Medium Film einen klaren zeitlichen Vorsprung von nicht ganz dreitausend Jahren hat,⁹⁴ können die beiden unterschiedlichen Medien in ihrer genregeschichtlichen Entwicklung (und hier mit dem Fokus auf künstliche Menschen) nicht getrennt voneinander betrachtet werden: Die Entwicklung der Maschinenmenschen in Literatur und Film ist rein medial, nicht aber ideengeschichtlich voneinander zu trennen.

Da die Anzahl der künstlichen Menschen in Literatur und Film außergewöhnlich hoch ist und eine Vielzahl an Beispielen existiert, die herangezogen werden könnten, erfolgt im Rahmen dieses Kapitels nur eine exemplarische Auswahl. Dabei wurde darauf geachtet, sowohl die Entwicklung des SF-Films zu berücksichtigen als auch zentrale Beispiele der künstlichen Menschen des jeweiligen Zeitabschnitts darzustellen.

3.1 Stummfilmzeit: Theatertricks, Expressionismus und Horror

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Zeit des Stummfilms bearbeitet Georges Méliès in *Le voyage dans la lune* (1902) literarische Vorlagen, zu denen Jules Vernes *De la terre à la lune* (dt. *Von der Erde zum Mond*, erstmals 1865 herausgegeben) und H. G. Wells *The First Men in the Moon* von 1901 zählen.⁹⁵ Acht Jahre nach Méliès erstem SF-Film flimmert James Searle Dawleys Interpretation von Mary Shelleys *Frankenstein* über die Kinoleinwände (1910) und wurde seither nicht nur dutzende Male erneut verfilmt, sondern verdeutlichte auch eines der wichtigsten Elemente des Genres: Der Figur des *mad scientist*, des verrückten Naturwissenschaftlers und Erfinders. (Viktor Frankenstein ist in dieser filmischen Umsetzung allerdings ein Alchemist, der seine Schöpfung mit Zauberei zum Leben erweckt.) Die phantastische Reise sowie die „Invasion und die unheimliche Begegnung“⁹⁶ zählen ebenso zu den frühen Thematiken der SF in der Stummfilmzeit. *The Airship Destroyer* (1909) und *The Aerial Anarchists* (1911) von Walter Booth und *The Pirates of 1920* (1911) von A. E. Colby und

⁹³ Vgl. Roloff/Seeßlen (1980), S. 83.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 9–209.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 83.

⁹⁶ Ebd., S. 86.

Dave Aylott legen den Grundstein für dramatische SF-Filme, die späteren Action-Filme und militärische Komponente der SF-Filme als Parallele zum Kriegsfilm.⁹⁷

Die visuelle Gestaltung der frühen SF-Filme erinnert stark an Techniken aus dem Theater, wie sie besonders Georges Méliès einsetzte. Er nutzte Marionetten vor einem schwarzen Hintergrund, mit denen die Darsteller*innen interagieren konnten und um das Phantastische zu zeigen und bewegliche Hintergründe, um die Illusion von Bewegung zu erzeugen. Dazu kamen Tricks, die durch das damals neue Medium Film erst verwirklicht werden konnten, wie das Stop-Motion-Verfahren oder eine Abwechslung von gezeichneten und gefilmten Szenen.⁹⁸ „Aber die phantastische Thematik war nicht nur eine gestalterische Herausforderung, sondern auch als Medium für sozialkritische oder satirische Allegorien ein Motiv des Avantgarde-Films.“⁹⁹ René Clairs *Paris qui dort* von 1925 ist einer der bekanntesten Avantgardefilme der Zeit, in welchem viele heute allgegenwärtigen Motive und Handlungen, wie dem verrückten Erfinder, dem starken Held und einer schönen Frau, um deren Gunst gebuhlt werden muss.¹⁰⁰

Der Science-fiction-Film entwickelte seine eigene Typologie, seine eigenen Gesetze, nach denen sich die Beziehungen der Protagonisten nach immer ähnlichen Schemata regelten. Zugleich aber waren diese Gestalten auch Möglichkeiten, die Gesellschaft, ihre Opferbereitschaft, ihre Solitarität, ihre Disziplin, ihre Klugheit oder was immer gerade am ehesten in Frage stand, einer Prüfung zu unterziehen. Und wie bei René Claire sollte die Gesellschaft in den meisten Science-fiction-Filmen der Folgezeit diese Prüfung nicht bestehen.¹⁰¹

Während England und Frankreich den frühen SF-Film und das Phantastische vor allem spielerisch für neue Techniken und die Erforschung neuer Möglichkeiten nutzten, „war der expressionistische deutsche Film mit phantastischer Thematik eher die Projektion innerer Widersprüche, eine Art „Dammbruch“ zwischen äußerer Wirklichkeit und innerer Befindlichkeit.“¹⁰² Expressionismus im deutschen Film beschreibt jedoch weniger ein eigenes Genre oder gar eine Schule, sondern zeigt eher den Versuch den damaligen Zeitgeist einzufangen und sich Themen und Motive anderer Kunstgattungen auf den Film zu übertragen. Dadurch entstanden unterschiedliche Genres, unter anderem der Kriminal- oder der Horrorfilm. Die Trennung zwischen utopischen Filmen, phantastischen Filmen und Horrorfilmen sollte erst während der 1940er Jahre erfolgen. Der deutsche SF-Film der Stummfilmzeit bediente sich Motive wie der seelenlosen Menschmaschine, des*der Doppelgängers*in und des *mad scien-*

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 86–87.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 84–85.

⁹⁹ Ebd., S. 87.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 87–89.

¹⁰¹ Ebd., S. 89.

¹⁰² Ebd., S. 90.

tist, wie sie unter anderem in Fritz Langs *Metropolis* (1927, basierend auf Thea von Harbous gleichnamigem Roman von 1925) zu sehen sind. Mensch und Maschine sind nicht mehr klar und eindeutig voneinander zu trennen:

Es ging in diesen Filmen viel weniger um Erklärungen oder anschauliche Rationalisierungen wie im späteren amerikanischen Science-fiction-Film; es ging darum, die Krise eines Menschenbildes umzusetzen, das den Menschen klar umgrenzt zwischen den Welten des "reinen Geistes" und der "reinen Mechanik" ansiedelte. Geist und Mechanik, Fleisch und Maschine waren so durcheinandergeraten wie die politische Ordnung, in der sich auch die klaren Fronten verwischt hatten [...].¹⁰³

Phantastische Filme aus dem deutschen Raum zeigen vor allem phantastische und geisterhafte Wesen: Paul Wegener bearbeitete die aschkenasische Golem-Legende gleich drei Mal zwischen 1915 und 1920, Fritz Lang inszenierte, basierend auf Thea von Harbous Drehbuch, den Tod in *Der müde Tod* (1921) und Robert Wiene zeigte einen mordenden Schlafwandler in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), um hier nur eine kleine Auswahl zu nennen.

Für Fritz Lang und Thea von Harbou begann die langjährige Zusammenarbeit zu dieser Zeit, die bis zum Ende der Dekade anhielt. Besonders *Metropolis* (1927) war eine prestigeträchtige Produktion für den internationalen Markt, die rund fünf Millionen Reichsmark gekostet haben soll. Das Werben mit dem finanziellen Aufwand hat sich bis heute im Genre gehalten.¹⁰⁴

Der Film selbst ist in drei Akte eingeteilt und in der dichten Geschichte finden sich mitunter biblische, kommunistische, kapitalistische und sexuell-erotische Themen und Motive, die im Folgenden nur in sehr verkürzter Form beschrieben werden. In der dystopischen Zukunft ist die Gesellschaft in zwei Klassen geteilt: der wohlhabenden Elite, die in prachtvollen Häusern lebt und die ausgebeutete Arbeiterschicht, die unter der Erde körperliche Schwerstarbeit leistet, um die Stadt am Laufen zu halten. Freder, der Sohn des Stadtoberhauptes Joh Fredersen, erkennt erst durch die Begegnung mit der aus der Arbeiterklasse stammenden Maria das Elend unter der Erde und will gegen die Ungerechtigkeit vorgehen. Zugleich plant sein Vater mit dem Erfinder Rotwang einen Maschinenmenschen in Gestalt Marias zu erschaffen, um die Arbeiter*innen zu manipulieren. Die Maschinen-Maria soll den Menschen die Hoffnung auf die Mittlerfigur nehmen, zugleich nutzt Rotwang den künstlichen Menschen für seine eigenen, rachsüchtigen Zwecke und die Maschinen-Maria soll beide Klassen zur Zerstörung von Metropolis aufhetzen. Die ohnehin schon angespannte Situation beginnt zu eskalieren: Die Arbeiter*innen zerstören die Maschinen und es kommt zur Überschwemmung. Im dramatischen Finale gelingt es Freder, die echte Maria zu retten und die Maschinen-Maria zu entlarven, die auf dem Scheiterhaufen verbrennt. Der Film endet mit Freder als Mittler zwischen

¹⁰³ Ebd., 91.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 97.

den beiden Schichten und appelliert für die Versöhnung zwischen den Klassen mit dem bekannten Motto „Hirn und Hände wollen zusammenkommen, aber es fehlt ihnen das Herz dazu...Mittler Du, zeige ihnen den Weg zueinander...“.¹⁰⁵

Um die Wirksamkeit des Films zu verdeutlichen, lässt sich dieser in drei Ebenen einteilen. Für die architektonische Gestaltung des Films setzte Lang neue Maßstäbe: Seine Vision war eine beeindruckende Architektur und Bildkomposition. Um dies zu verwirklichen, kam erstmals in einem Spielfilm das sogenannte Schüfftan-Verfahren zum Einsatz. Mit dieser Technik, bei der verschiedene Projektionen, Kamera-Abdeckungen und Spiegel verwendet wurden, konnten kleine Studio-Modelle so dargestellt werden, dass sie wie monumentale Bauwerke wirkten. Dazu kommt eine politische Ebene, die Fritz Lang in Verbindung mit dem Faschismus setzt, denn Elemente wie die Führergestalt oder eine „gewaltsam-sentimentale “Verbrüderung” von Kapital und Arbeit“¹⁰⁶ lassen an frühe faschistische Ideale erinnern. Roloff und Seeßlen argumentieren, dass sich diese Motive in vielen deutschen Filmen jener Zeit spiegelten und eine ideologische Unsicherheit verdeutlichen: Weder Kapitalismus noch Sozialismus wurden vollständig akzeptiert, weshalb eine dritte Alternative gesucht wurde. Wurde das Konfliktpotenzial zwar erkannt, radikale Veränderung jedoch abgelehnt, sieht die gegenwertige Perspektive eine automatische Nähe zum Faschismus, Lang wäre jedoch weder Faschist noch Marxist gewesen. Zuletzt wurde Erotik als dritte Ebene wirksam eingesetzt, sowohl für die Handlung des Films als auch, offenbar, das Publikum: Die Maschinen-Maria tanzt auf erotisch-laszive Weise und verführt dabei die Arbeiterschicht und die Elite. Dabei wird sie zur Verkörperung der Verführung und der Manipulation, doch ihre Sexualität wird einerseits in die erotisch-verführerische und manipulative Sexualität der Maschinen-Maria, und andererseits die aufrichtige und ehrliche Liebe der echten Maria aufgespaltet.¹⁰⁷

Zwischen den Automatenbaukünstlern des 18. Jahrhunderts und den Androiden der Gegenwart fallen zudem die anderen beiden Schöpfungslinien künstlicher Menschen, der magisch-mythischen und der biologischen, auf, deren Ursprünge ebenso in der Literatur zu finden sind. Besonders verdeutlicht wird dies durch Paul Wegeners dreifacher filmischer Bearbeitung der aschkenasischen Golem-Legende, die zwischen 1915 und 1920 entstand. Der erste Film *Der Golem* (1915) erzählt die Geschichte der Entdeckung einer Lehmstatue, die durch eine Zaubersformel des Rabbi Löw von einem Trödler zum Leben erweckt wird. Der Golem entwickelt

¹⁰⁵ Metropolis. Digital Restaurierte Fassung 2010. Regie: Lang, Fritz. Drehbuch: Lang, Fritz. Nach dem Roman von Thea von Harbou. Universum Film: Deutschland 1927, Minute 2:22:03–2:22:06.

¹⁰⁶ Vgl. Roloff/Seeßlen (1980), S. 95.

¹⁰⁷ Ebd., S. 95–97.

eine unglückliche Zuneigung zur Tochter des Trödlers, die seine Liebe nicht erwidert, gar Angst vor ihm hat und deren Zuneigung wiederum dem Grafen gilt. Im dramatischen Finale, nachdem ein Messer in seiner Brust ihn nicht stoppen kann, richtet der Golem seine Wut auf seinen Rivalen, bis die Tochter des Trödlers sich gegen ihn wirft, sodass er in die Tiefe stürzt und leblos zurückbleibt.

Wegeners dritte Adaption, *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), fungiert als Prequel und zeigt Rabbi Löw, der den Golem durch das lebensspendende Wort des Geistes Astaroth zum Leben erweckt, um ein drohendes Pogrom gegen die jüdische Gemeinde abzuwenden. Hier wird der Golem jedoch nicht nur als Schutzfigur der Gemeinschaft dargestellt, sondern auch als manipulierte Kraft in einem Liebesdreieck, in dem er den christlichen Konkurrenten beseitigen soll. Die Geschichte endet, als der Golem Rabbi Löws Tochter auf das Feld zerzt, wo ein neugieriges Kind ihm den lebenserhaltenden Davidstern abnimmt und er leblos zusammenbricht.

Die Parodie *Der Golem und die Tänzerin* (1917) greift das Thema der künstlichen Menschen in komödiantischer Form auf und spielt mit dem Erfolg des Vorgängerfilms. Wegener tritt hier wieder als Regisseur und Darsteller des Golems auf, inszeniert sich aber zugleich selbst als Figur. In seinem Golemkostüm wird er zur Tänzerin Jela Olschevska geschickt, was eine Reihe humorvoller Missverständnisse und Verwicklungen auslöst und das Motiv der künstlichen Menschen auch dem komödiantischen Genre zugänglich macht.

Und der wohl berühmteste biologisch geschaffene künstliche Mensch, der mittlerweile eher den Namen seines Schöpfers angenommen hat und dessen optische Darstellung in den populären Medien kaum noch Rückschlüsse auf das literarische Original zulässt, wird 1818 von Mary Shelley anonym unter *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* veröffentlicht. Der Text wird ein knappes Jahrhundert später erstmals filmisch umgesetzt: 1910 kommt *Frankenstein* unter der Regie von James Searle Dawley in die Kinos. Dr. Frankenstein, seinerseits als *mad scientist* charakterisierbar, wird in dieser frühen Version allerdings zum Alchemisten und belebt seine Schöpfung mit Magie. 1931 widmete sich James Whale Mary Shelleys literarischer Vorlage als *Frankenstein* und führt die Geschichte 1935 mit *The Bride of Frankenstein* fort, der das Thema des Partnerschaftswunsches der Schöpfung erneut aufgreift. Boris Karloffs Darstellung der Schöpfung Frankensteins war ein Wegbereiter und maßgebend für zahlreiche weitere Adaptionen des Stoffes, wie auch für karikaturenhafte Darstellungen mit grüner Haut, eckigem Gesicht und einer Schraube durch den Hals, obgleich Whale seinen Film aufgrund der fehlenden Technologie noch nicht in Farbe realisierte. Eine der literarisch ge-

nauesten Verfilmungen erschien 1994 als *Mary Shelley's Frankenstein* unter Kenneth Branaghs Regie, der zugleich Victor Frankenstein im Film darstellte. Ein markanter dramaturgischer Unterschied zur literarischen Vorlage zeigt sich in der Darstellung von Elizabeth, Victor Frankensteins Verlobter. Im Gegensatz zur Vorlage zeichnet sich Elizabeth hier durch größere Selbstbestimmtheit und Eigeninitiative aus, was sich beispielsweise darin zeigt, dass sie aus Sorge um Victor nach Ingolstadt reist. Am Ende des Films geraten Victor Frankenstein und seine Schöpfung in einen erbitterten Kampf um die reinkarnierte Elizabeth, die in der literarischen Vorlage nicht wiederbelebt wurde. Indem sie beide ihre jeweilige Berechtigung auf Elizabeths Existenz beanspruchen, steigert sich der Konflikt zu einem dramatischen, physisch aufgeladenen Ringen vor dem brennenden Haus, in dem jeder versucht, sie gewaltsam an sich zu ziehen.

Das Ende des phantastischen deutschen Films liegt in der Migration nach England, Frankreich oder in die USA zahlreicher Kuntschaffender, um dort zu arbeiten. In Hollywood konnten Ideen des deutschen phantastischen Films von den Möglichkeiten der riesigen Filmindustrie profitieren, obgleich einiges an Düsterei eingebüßt werden musste.¹⁰⁸

Der Osten Europas hielt sich dagegen eher zurück, wenn es um die Bearbeitung phantastischer Literatur ging, wenngleich es der russischen Literatur und Kunst nicht an Phantastik mangelte und „gerade in der Frühzeit der Sowjetunion immer wieder versucht worden ist, das utopische Moment des Marxismus anschaulich umzusetzen.“¹⁰⁹ Zu den namhaften Filmen der Zeit zählen unter anderem *Luch Smerti* (1924, dt.: Der Todesstrahl) von dem Regisseur Lew Kuleschow und mit einem Drehbuch von Wsewolod Pudowkin, der vor allem eine Parodie zu den westlichen, d. h. deutschen und amerikanischen SF-Filmen darstellen soll. Aber auch *Aelita* (1924) von Jacow Protazanows nach dem gleichnamigen Roman von Alexej Tostoj zählt zu den bekannten Werken der Zeit, denn er vereint wichtige Elemente eines unterhaltsamen SF-Films: einen charismatischen Helden, attraktive Frauen, fremde Planeten und beeindruckende Effekte und Kulissen. Das Ende als böser Traum wurde als eine Art Entschärfung des Phantastischen und gegen das Träumen eingesetzt und erzielte beim heutigen Publikum vermutlich mehr Enttäuschung denn Staunen. Mit dem Stalinismus und dem aufkeimenden Krieg in Europa zog sich der phantastische Film zurück und erlebte seine Renaissance

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 101.

¹⁰⁹ Ebd., S. 101.

rund drei Jahrzehnte später während des sowjetischen und US-amerikanischen Wettlaufs ins All.¹¹⁰

Textbasierte Veröffentlichungen dieser Zeit im SF-Genre sind vor allem die Pulp-Magazine, die auf günstigem Papier gedruckt werden und oftmals eher als Schund und Trivalliteratur bezeichnet wurden. Das goldene Zeitalter dieser Magazine war während der 1930er Jahre und schon damals setzten sich die rein männlichen Autoren über die physikalischen Naturgesetze hinweg, zumindest wenn diese den Handlungsverlauf gestört hätten. Die Fantasie der Hauptzielgruppe, junge Männer und männliche Teenager, konnte damit wohl gut gestillt werden.¹¹¹

3.2 1950-1979: Herausbildung eines Genres

Der erste Boom und zugleich die Herausbildung der SF als eigenständiges Filmgenre ist unter anderem auf Veränderungen im Studiosystem zurückzuführen. Bis zum Ende der 1940er-Jahre beschränkt sich Science Fiction überwiegend auf kürzere Formate und genießt keine große Beachtung, da sie für abendfüllende Spielfilme als ungeeignet gilt. Mit der Einführung des Blockbuster-Ansatzes werden jedoch zu Beginn der 1950er-Jahre vermehrt SF-Produktionen mit größerem Budget realisiert, was sich darin äußert, dass das Prestige um SF merklich zunimmt. Erste Erfolge feierten Irving Pichel mit *Destination Moon* (1950) und Byron Haskin mit *The War of the Worlds* (1953), die aufgrund ihres höheren Produktionswertes aber nach wie vor noch die Minderheit der sonst kosteneffizienten SF-Filme darstellen. Häufige Themen sind Konflikte zwischen Menschen und ihnen feindlich gesinnte Außerirdische und die Figur des verrückten Wissenschaftlers, was langsam zur Etablierung der SF beiträgt.¹¹²

Die Magazine, das serielle Erzählen von SF-Geschichten als Serials, leiden während der 1950er Jahre hingegen an geringerer Nachfrage und allgemeiner wirtschaftlicher Dürre, bedingt durch die Folgen des Zweiten Weltkriegs und diktatorischen Systemen, was eine gewisse Unsicherheit und Bedenken gegenüber technischen Träumereien für die Textproduktion bedeutet. Zudem verzeichnet die SF in Buchform eine zunehmende Anzahl an Veröffentlichungen.¹¹³

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 101–103.

¹¹¹ Vgl. Feige, Marcel: Science Fiction. Hamburg: Rotbuch 3000 2001, S. 26–28.

¹¹² Spiegel, Simon: Science-Fiction. In: Geimer, Alexander, Carsten Heinze u. a. (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer VS, S. 684–686.

¹¹³ Vgl. Feige (2001), S. 29.

Während der 1960er Jahre entstand der Trend, literarische Klassiker zu verfilmen. Das Setting wurde bewusst bei der Entstehungszeit, oftmals dem 19. Jahrhundert, belassen, anstatt ihnen einen modernen, zeitgenössischen Anstrich zu verpassen. Das Ergebnis entsprach eher „visueller Poesie und märchenhaft-abenteuerlicher Atmosphäre [denn] der Erzeugung von Schrecken orientierter Filme[...]“.¹¹⁴ Daher ist es kaum verwunderlich, dass diese Filme eher als Familienunterhaltung konzipiert waren als für eingeschworene SF-Fans. Die phantastische Reise als Hauptmotiv wurde jedoch beibehalten und die Atmosphäre der Abenteuer-Literatur darauf übertragen. Die phantastischen Filme dieser Zeit bieten zwar keine cineastischen Meisterwerke, aber

das Traumatisch-Zwanghafte des Science-fiction-Films in den fünfziger Jahren [wurde] überwunden; das Genre fand gewissermaßen zu einer entspannteren Haltung des Sujets zurück und erinnerte sich der „Zauberkunststücke“ der Pioniere wie Georges Méliès.¹¹⁵

Die SF entwickelte zudem ein Bedürfnis einer „eigenständigen, visuellen Sprache“¹¹⁶, die Freude am phantastischen Bild wurde geweckt und die noch vor wenigen Jahren als göttliche Strafe empfundene Bedrohung durch Bomben war weniger präsent und mündete vielmehr in die Furcht, diese könnten in die falschen Hände kommen. Stanley Kubricks *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* von 1964 (basierend auf dem Roman *Red Alert* von Peter George) spiegelt ähnliche Ideen als satirische Komödie wieder und behandelt die Gefahren des Kalten Krieges und der nuklearen Abschreckung. Just zu dieser Zeit wurde die öffentliche Meinung lauter, die die Aufrüstungspolitik zunehmend kritisch sah.¹¹⁷

Der Wettlauf ins All zwischen den Vereinten Staaten und der Sowjetunion zeigt sich unter anderem in *First Men in the Moon* (1964) von Nathan Juran (inspiriert von H. G. Wells gleichnamigen Roman von 1901), in der die Reisenden aus den USA den Mond erreichen, die insektenähnlichen Bewohner*innen, die Seleniten, entdecken und erfahren, wie der Union Jack dort gelandet ist.¹¹⁸ Die erotische Dimension, die davor nur sporadisch aufgegriffen wurde, zeigt sich ebenso zu dieser Zeit, am deutlichsten in Richard Fleischers *Fantastic Voyage* (1966), einer lustvollen Reise durch den unerforschten menschlichen Körper und in Roger Vadims *Barbarella* (1967, basierend auf den gleichnamigen Comics des französischen Zeichners Jean-Claude Forest), in dem die titelgebende Heldin die Galaxie einer dystopischen Zu-

¹¹⁴ Vgl. Roloff/Seeßlen (1980), S. 200.

¹¹⁵ Ebd., S. 204.

¹¹⁶ Ebd., S. 204.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 204–208.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 202 – 203.

kunft durchquert, um das Universum vor dem verrückten Wissenschaftler mitsamt seiner zerstörerischen Waffe zu retten und dabei allerlei erotisch aufgeladene Abenteuer erlebt.¹¹⁹

Das serielle Erzählen in der SF, das zuvor im Bereich der gedruckten Medien einen Rückgang zu verzeichnen hatte, war jedoch keineswegs beendet: Das heutige Medien-Franchise *Star Trek* (1966–1969, nach einer Idee von Gene Roddenberry) nahm damals seinen Anfang und wurde ein prägendes Beispiel dieser Entwicklung. Eine der prägnantesten Episoden des *Star Trek*-Universums ist *The Measure Of A Man* (Episode 9 der 2. Staffel der Prequel-Serie *Star Trek: The Next Generation*, 1987–1994), in der es um die Frage der Menschenrechte für den Androiden Data geht, die schließlich zu seinen Gunsten ausfällt, anders als das historische Urteil über Dred Scott, in welchem der Richter das Recht auf Privateigentum höher auslegte als das Menschenrecht. Robert Alexy begann mit dieser Folge Überlegungen zum Menschsein der Maschine und resümierte, dass die Maschine einerseits Intelligenz aufweisen müsse, die Fähigkeit zur Emotion bräuchte und zuletzt Bewusstsein in Form von Reflexion zeigen müsse. Hierfür eignet sich der Spiegel als Metapher, indem der*die Betrachter*in zeitgleich zum Objekt der Betrachtung wird. Er folgert schließlich, dass Maschinen als autonom bezeichnet werden können, wenn sie sich selbstständig durch ihren Willen verändern können.¹²⁰

Das Ende der Dekade wartet schließlich mit einem Meilenstein der Filmgeschichte auf: Stanley Kubrick veröffentlicht 1968 *2001: A Space Odyssey*. Nicht nur der Boardcomputer HAL 9000 mit seinem prägnanten roten Licht hinterlässt einen bleibenden Eindruck, sondern auch die Inszenierung und die gesamte Ästhetik des zwei Stunden und neunzehn minütigen Filmspektakels. Kubrick hat ein visuelles Erlebnis geschaffen, das sich weniger „auf das Absehbare, Rationalisierbare, aus den Gegebenheiten Extrapolierbare, nicht mehr auf die Neurosen der Gegenwart, sondern gerade auf die Überwindung der kulturellen Obsessionen und Barrieren“¹²¹ konzentrierte. Es gelang ihm damit, SF-Literatur und Film zu verbinden und auch dem SF-Film einen anspruchsvollen Anstrich zu verleihen. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden technologische Themen und die Reise ins All eher von der Literatur miteinander verbunden, kaum jedoch im ebengleichen Anspruch filmisch umgesetzt. Darüber hinaus war die Dekonstruktion komplexer Denk-Schemata den bisherigen SF-Filmen nicht gelungen und wurde primär von der Literatur aufgegriffen.¹²²

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 214–215.

¹²⁰ Vgl. Seeßlen, Georg: Chatbots, KI-Bildgeneratoren und Co. Wie künstliche Intelligenz Alltag, Kultur und Gesellschaft verändert. Berlin: Bertz + Fischer 2024, S. 239 – 241.

¹²¹ Vgl. Roloff/Seeßlen (1980), S. 222.

¹²² Vgl. ebd., S. 219–223.

Zudem erfuhren Statuen und schachspielende Automaten filmische Umsetzungen, die jedoch keineswegs nur auf diese Zeit beschränkt waren. Dazu zählen unter anderem *Daimajin* (1966) von Kimiyoshi Yasuda, in dem die Statue des Kriegsgottes Majin zum Leben erwacht und eine Beschützerfunktion einnimmt sowie *Ghostbusters* (1984) von Ivan Reitman, in welchem die dämonischen Geister Zuul und Vinz Klortho Besitz von hörnernen Hundestatuen ergreifen.¹²³ Damit können belebte Wasserspeier oder Gargoyles ebenfalls in die Kategorie der künstlichen Menschen eingeordnet werden.¹²⁴

Die Literatur griff diese Themen bereits deutlich früher auf: Die älteste zum Leben erwachte Statuengestalt findet sich in Ovids *Pygmalion*, der sich eine Gefährtin aus Elfenbein schafft, wie in der Einleitung bereits erwähnt und die gemeinsame Tochter Paphos ist das Resultat. Neben vielen anderen Pygmalion-Varianten¹²⁵ sollten noch Josef von Eichendorffs *Das Marmorbild* (1819) und Wilhelm Jensens *Gradiva* (1903) als Beispiele angeführt werden. Die weiblichen Statuen üben eine magische Anziehungskraft auf die männlichen Protagonisten aus, der sie sich kaum widersetzen können. Während *Gradiva* als Traum und Imagination zwischen Realität und Fiktion changiert, wurde Florio bei Eichendorff Opfer eines heidnischen Zaubers der vorchristlichen Venus.

Neben künstlichen Menschen als zum Leben erwachte Statuen sind auch künstliche Schachautomaten von zentraler Bedeutung für die Motivgeschichte der künstlichen Menschen. Edgar Allan Poes *Maelzel's Chess Player* (1836) sowie *Van Kempelen and His Discovery* (1849), *Robots pensants* (1962) von George Langelaan und der darauf basierende Film *Les Robots pensants ou Le Collectionneur de cerveaux* (1976) von Michel Subiela sind einige Beispiele für die Imagination von Schach spielenden Automaten bzw. künstlichen Menschen. Poes Texte handeln von den Erfinder und Staatsbeamten Wolfgang von Kempelen, der mit seiner Sprachmaschine und dem „Schachtürken“ auf Europareise ging. Zweitgenannter Automat wechselte hinterher den Besitzer und ging an Johann Nepomuk Maelzel über, der seine Anschaffung zu Geld machen wollte und ihn weltweit vorführte. Bei einem Großbrand im Juli 1854 verbrannte die Maschine allerdings in Philadelphia.¹²⁶ Der schachspielende Automat war in Wirklichkeit nichts mehr als ein geschickter Trick, den von Kempelen nicht nur erfolg-

¹²³ Vgl. Hite, Kenneth: Gargoyle. In: Weinstock, Jeffrey Andrew (Hg.): *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. New York: Routledge 2016, S. 249.

¹²⁴ Zum Thema Gargoyles vgl. ebd., S. 248–251.

¹²⁵ Zur weiterführenden Lektüre der Entstehung des Mythos sowie Pygmalion-Figuren vgl. Mayer, Mathias und Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997.

¹²⁶ Vgl. Reininger, Alice: *Wolfgang von Kempelen. Eine Biografie*. Wien: Praesens 2007 (Angewandte Kulturwissenschaften Wien (AKW) Band 7), S. 386–387.

reich zu verbergen, sondern auch überzeugend zu vermarkten wusste, wodurch das damalige Publikum bereitwillig an eine technische Umsetzung des Automaten glaubte.¹²⁷ Die Sprachmaschine erwies sich als technisch anspruchsvoller, doch von Kempelen hatte für seine Maschine die „Dreiteilung vom Prinzip des Sprechens übernommen: die Lunge ist der Blasbalg, der Kehlkopf wird durch Rohrpfifen verkörpert und das Ansatzrohr ist durch das trichterförmige Oboenende symbolisiert.“¹²⁸ Damit hatte er die menschlichen Organe, die zum Sprechen notwendig waren, mechanisch nachgebaut. Ein Nachbau, basierend auf von Kempelens Anleitung, kann heute im Deutschen Museum in München in der Abteilung für Musikinstrumente betrachtet werden.¹²⁹

3.3 1980 bis in die Zukunft: Medien-Franchises und rebellische Momente

Zwei große Filmfranchises konnten ab dem Ende der 1980er bzw. ab Mitte der 1990er Erfolge verzeichnen. Aus dem Horrorgenre ist Chucky aus *Child's Play* (1988) von Tom Holland bekannt und *Toy Story* (1995) von John Lasseter war der erste rein am Computer produzierte Spielfilm für das Kino. Seitdem wurden die Figuren der beiden Filme Ausgangspunkt weiterer filmischer Umsetzungen, wodurch ihre Geschichten kontinuierlich weitererzählt werden. In jüngerer Vergangenheit erschien *M3GAN* (bzw. *MEGAN*, 2022) des Regisseurs Gerard Johnstone, in welchem die künstlich intelligente Puppe Megan der Waise Cady zum Test geschenkt wird, bevor die Puppe in Serie produziert werden kann. Es kommt im Verlauf zu einer Reihe unerklärlicher Todesfälle, bei denen Megan unerkannt die Fäden zieht, bevor sie ihre künstliche Intelligenz zuletzt in den digitalen Heimassistenten hochladen kann und sich damit gegen alle drei von Asimov aufgestellten Gesetze der Robotik stellt.¹³⁰ Die Puppe steht hier jedoch zwischen ihrer äußeren Beschaffenheit als Puppe und der mittlerweile bekannten Funktion einer KI, die mit Menschen interagiert und stellt somit eine Mischform dar, kann jedoch letzten Endes als mechanisch-technische Produktion nach Swoboda¹³¹ verstanden werden.

Historisch und Literarisch stellten Puppen und Marionetten oder künstliche Menschen mit Prothesen kein Novum mehr dar. Neben dokumentierten Prothesen der Geschichte, unter an-

¹²⁷ Vgl. Wittig, Frank: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 1997 (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft Band 212 – 1997), S. 56–57.

¹²⁸ Vgl. Reininger (2007), S. 329.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 329–330.

¹³⁰ Siehe Kapitel 2.2.

¹³¹ Vgl. Swoboda (1967), S. 11.

derem der Armprothese des Götz von Berlichingen¹³² oder der Zehenprothese einer mumifizierten, 3000 Jahre alten Priestertochter, die von wissenschaftlicher Bedeutung sind,¹³³ haben auch Literatur und Film das Thema der Prothesen aufgenommen. Aus dem englischsprachigen Raum kann zum Beispiel Poes Kurzgeschichte *The Man That Was Used Up – A Tale of Late Bugaboo and Kickapoo Campaign* (1839) genannt werden, in welcher ein unbenannter Erzähler den ruhmreichen Brigadegeneral John A.B.C. Smith kennenlernt, um später herauszufinden, dass dieser aus mehr künstlichen denn natürlichen Teilen zusammengesetzt ist. Das satirische Gedicht *A Beautiful Young Nymph Going to Bed* (1731) von Jonathan Swift verfolgt Ähnliches: Die vermeintlich Schöne legt ihre Unnatürlichkeit vor dem Schlafengehen ab und reflektiert nicht nur ihre unmenschliche Hülle sondern auch ihr Wesen selbst.¹³⁴ Wie sich Menschen auf Technologie verlassen beschreibt auch Ray Bradbury in *Marionettes Inc.* (1949) ein Szenario, in welchem Eheleute einander daran hindern das zu tun, was sie möchten und deshalb eine Kopie von sich erstellen lassen.

Ähnlich wie in den beiden erstgenannten Beispielen definiert sich auch Kunigunde in Kleists *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe* (1807–1808) durch ihre Zusammengesetztheit. Die titelgebende Katherine hingegen stellt den Kontrast zur erwachsenen Kunigunde dar und schwebt in einer Ambivalenz aus Stärke und Fremdbestimmung durch ihren inneren Kompass wie eine Marionette.

Hybridformen existieren zusätzlich zur unbelebten-digitalen Materie auch in Form von Cyborgs, die im weitesten Sinne als eine andere Variante des Prothesenmenschen gesehen werden können. Damit stehen sie genau zwischen den biologisch-natürlichen Menschen und künstlich geschaffenen Robotern oder Androiden, wie auch diese Definition von ‚Cyborg‘ erkennen lässt: „Kunstwort aus ‚cybernetic organism‘. Integrierung technischer Geräte in den Menschen. Die nächste Stufe ist der Roboter bzw. Androide.“¹³⁵ Zu betonen ist hierbei, dass

¹³² Götz von Berlichingen verlor seine rechte Hand während eines Krieges im jungen Erwachsenenalter, entwickelte in den Monaten auf der Krankenstation aber bereits die erste Idee einer eisernen Hand, die sein Schmied in die Tat umsetzte. Die Prothese bestand aus zwei Teilen: einem Handkorpus und einer Unterarmstulpe, wovon nur noch ersteres erhalten geblieben ist. Bei der ersten Prothese konnten die Finger und Gelenke mit der anderen Hand in die richtige Form gebracht werden, um z.B. die Zügel des Pferdes zu halten. Mittels eines Knopfes sprangen die Finger dann wieder in die Ausgangslage zurück. Die Prothese wurde kürzlich von einem Team der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Medien aus Offenburg mit einem 3D-Drucker rekonstruiert. Vgl. Weinert, Oliver und Andreas Otte: Frühe Prothesentechnik. Götz von Berlichingens Eiserne Hand – neu geschaffen am 3-D-Drucker. In: MMW Fortschritte der Medizin 160 (2018), S. 70–72.

¹³³ Die Herstellung dieser Zehenprothese erforderte beste Kenntnisse der Physiognomie und die Trägerin konnte den verlorenen Zeh damit perfekt ersetzen. Vgl. Dönges, Jan: Altes Ägypten: Eine 3000 Jahre alte Zehenprothese. <https://www.spektrum.de/news/eine-3000-jahre-alte-zehenprothese/1465821> (13.11.2023).

¹³⁴ Vgl. Lee, Anthony W.: Posthumanist Swift: Cyborgs and “A BEAUTIFUL YOUNG NYMPH GOING TO BED”. In: *The Explicator* Vol. 77 Nb. 2 (2019), S. 57–62.

¹³⁵ Vgl. Feige (2001), S. 90.

Cyborgs demnach weder Menschen noch Roboter sind, sondern erst durch technische Manipulation am Menschen entstehen. Prominente Beispiele inkludieren die Daleks aus dem *Doctor Who*-Universum (ab 1963), die Replikanten aus Philip K. Dicks *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968), Darth Vader oder General Grievous aus dem *Star Wars*-Universum (*Episode III: Die Rache der Sith*, 2005) und den Terminator aus der gleichnamigen Filmreihe (ab 1984). Auch in den Mangas *Ghost in the Shell* (1989–1990) und *Alita: Battle Angel* (1991)¹³⁶ sind die (titelgebenden) Heldinnen Cyborgs, gehen generisch in Richtung Cyberpunk, einem Subgenre der SF, das sich während der 1980er Jahre als rebellische und unkonventionelle Gegenkultur herausbildete.¹³⁷ Charakteristika inkludieren ein Setting in einer zukünftigen, hochtechnologisierten Gesellschaft auf mitunter weit entfernten Planeten in der Galaxie, Kapitalismus und vergleichbare politisch-gesellschaftliche Systeme, Hacking und die Transzendenz einer Onlinepräsenz, das in weiterer Folge in Richtung Kybernetik¹³⁸ und zu einem Verschmelzen mit mitunter auch digitalen Avataren führt.¹³⁹ Besonders die *Matrix*-Reihe der Wachowski-Schwestern (ab 1999), aber auch Ridley Scotts *Blade Runner* (1982, basierend auf Philip K. Dicks *Do Androids Dream of Electric Sheep* von 1986) können diesem Subgenre zugeordnet werden. Wittig vermerkt die Dichotomie der Begriffe ‚künstlich‘ und ‚natürlich‘, die ein Verschmelzen zwischen ihnen erst ermöglicht und das literarische Motiv des künstlichen Menschen damit an ein Ende bringt:

Der Maschinenpol des Motivs, die androide Technologie, rückt durch ihre Vervollkommnung so nahe an den natürlichen Menschen, wie der natürliche Mensch, der organische Pol des Motivs, durch seine technische Beherrschbar- und Reproduzierbarkeit der Maschine nahegerückt ist. Tatsächlich verschmelzen diese beiden Pole des Androiden-Motivs im Cyberpunk sozusagen auf halbem Wege zueinander miteinander und heben so das Motiv auf.¹⁴⁰

Die Zukunft der Science Fiction erleidet zu Beginn des zweiten Jahrtausends, zumindest in ihrer literarischen und textbasierten Form, einen Rückschlag und Verlage verringern ihre Publikationen. Die Kultur rund um die SF, allen voran der Film oder Serien, Fernsehsender oder Video- und Computerspiele, wird 2001 jedoch als euphorisch beschrieben und verdeutlicht

¹³⁶ Ursprünglich als Manga entstanden, erfreuten sich beide Werke bald weiterer Umsetzungen u. a. als Animes, Videospielen und Realverfilmungen.

¹³⁷ Vgl. Vint (2021), S. 87.

¹³⁸ Kybernetik beschreibt die Auflösung des Unterschiedes zwischen einem biologischen Organismus und technischen Automaten. Sie versucht als Kybernetische Anthropologie die (geistigen) Fähigkeiten sowie Verhaltensweisen des Menschen mittels Physik zu erklären bzw. sie auf diese zu reduzieren. Dadurch werden sie für Automaten, Roboter oder KIs replizierbar. Vgl. Wittig (1997), S. 96–98.

¹³⁹ Vgl. Vint (2021), S. 86–89.

¹⁴⁰ Wittig (1997), S. 134.

die Vernetzung und Interaktion unterschiedlicher Medienformen, die die SF als kulturelle Bewegung transportiert.¹⁴¹

Aktuelle Entwicklungen zeigen die Entstehung von Climate Fiction und Solarpunk, das sich vor allem auf die klimatischen Veränderungen bezieht, in ihrer Darstellung aber weniger dystopisch als der Cyberpunk ist (wenngleich ein rebellisches Moment die Strömungen vereint) und im Allgemeinen für Toleranz, Inklusion und Diversität steht. Kernelemente sind Queerfreundlichkeit, Grenzüberwindung (in sozialer wie technischer Hinsicht) und Arbeiten für das Gemeinwohl, aber auch ein gewisser spielerisch-freudiger Grundton und der Spaß am Ausprobieren ohne Versagensängste.¹⁴² Mit Bezug auf das Science-Fiction-Kontinuum nach Isabella Hermann (vgl. Abbildung 1) schreibt Hermann:

Auf der linken Seite des Science-Fiction-Kontinuums lassen sich aus der Fiktion sicherlich Inspirationen für umsetzbare Ideen ablesen, doch vielmehr geht es auf der rechten Seite des Kontinuums darum, mit welchem Werteverständnis wir mit Herausforderungen der Zukunft umgehen. In diesem Sinn ist es vielleicht weder die Utopie noch die Dystopie, die in die Zukunft weist, sondern die Anti-Dystopie.¹⁴³

Diese Materialsammlung zeigt, dass künstliche Menschen nicht nur ein beliebtes Motiv in der Literatur, sondern auch in anderen Medien, wie dem Film, sind und das seit über 100 Jahren: Von Religion über Traum und Wirklichkeit, als politische Verführerin, mit steigender Selbstwahrnehmung, manipulierend und mit dem Wunsch nach Partnerschaften, im Schach bis hin zu Statuen und Hybriden aus Menschen, Tieren und Maschinen waren auch Filme daran interessiert, künstliche Menschen in zahllosen Funktionen einzusetzen. Die Grenzen zwischen Mensch und Maschine verschwinden mit steigender Selbstwahrnehmung, steigendem Bewusstsein der Protagonist*innen und dem Verschmelzen von Organischem und Technischem zunehmend. Eine gewisse sexuelle Dimension sowie Emanzipationswünsche und Manipulation als Werkzeug, um ebendiese Unabhängigkeit zu erreichen, schwingen oftmals mit, auch wenn sie nicht immer das Hauptthema darstellen. Diese Fülle an literarischen und filmischen Umsetzungen legt die Beliebtheit der künstlichen Menschen nahe. Da es neben Literatur und Film noch weitere Medien wie das Hörbuch oder -spiel sowie Videospiele, Mangas und Animes gibt, die das Thema der künstlichen Menschen in unterschiedlichen Kulturen aufgegriffen haben, kann auch immer von einem Zusammenspiel, Interaktion und gegenseitigen Verweisen dieser Medien gesprochen werden. Zahlreiche Realverfilmungen konnten erst aufgrund des Erfolgs im Ursprungsmedium (z. B. Text oder Manga) entstehen und damit einem

¹⁴¹ Vgl. Feige (2001), S. 88 – 89.

¹⁴² Vgl. Hermann (2023), S. 165 – 168.

¹⁴³ Ebd., S. 168.

breiteren Publikum, oft über die Landesgrenzen hinausgehend, vermittelt werden. Die SF fand im Medium Text ihren Anfang, hat sich seither jedoch über die Grenzen ihres Ursprungsmediums weiterentwickelt und verläuft nun parallel in zahlreichen Medienbereichen.

Faulstich merkt in Bezug auf die zwei Medien an, dass der Film als eine Art Literatur begriffen wird, was eine deutlich veraltete Haltung darstellt. Die Beschreibung des Films als „ein komplexes ästhetisches Produkt [, das seine] Informationen nicht möglichst eindeutig [transportiert], sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional, polyvalent, und das heißt: interpretierbar“¹⁴⁴ lässt eine weniger veraltete Wertennorm durchscheinen und kann das Medium Film wie das Medium Text als Kunstform beschreiben. Die Notwendigkeit diese künstlerischen Produkte zu analysieren liegt in der Objektivierung der Interpretationen:

Der Spielfilm ist ein Kommunikationsprozeß, bei dem idealtypisch Produzent (Regisseur) und Rezipient (Zuschauer) miteinander in Verbindung treten und durch das jeweilige Werk ästhetische Erfahrungen vermittelt bzw. konstruiert werden. Es liegt in der Natur des ästhetischen Produkts, daß diese Erfahrungen medienspezifisch und künstlerisch funktional gestaltet, geformt, bearbeitet – eben „ästhetisiert“ sind. Gegenüber der spontanen oder „normalen“ Interpretation werden diese Gestaltungsformen bei der wissenschaftlichen Interpretation als solche sichtbar und lassen dabei nicht nur einzelne Produktbedeutungen, also „Sinn“ erkennen, sondern letztlich auch übergreifende Einsichten in die Wirkungsweisen des Mediums überhaupt.¹⁴⁵

Das Medium Film zeichnet sich zudem durch eine bemerkenswerte Zirkularität aus, die in seiner Entstehungs- und Analysepraxis manifestiert wird. Ausgangspunkt des filmischen Schaffensprozesses ist mitunter eine textuelle Vorstufe: Drehbücher, Storyboards oder Konzeptskizzen bilden die Grundlage für die Realisierung des audiovisuellen Kunstwerks. Nach der Vollendung des Films als ästhetischem Produkt, erfolgt im Rahmen seiner wissenschaftlichen Analyse eine Rückführung in die Textform. Dies geschieht zunächst durch die Erstellung einer ersten Mitschrift während der Filmvorschau und wird anschließend in Form eines detaillierten Sequenzprotokolls vertieft. Diese Zirkularität von Text zu Film und zurück zu Text ermöglicht es, den Film als Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung systematisch und präzise zu erfassen, wie es auch im Rahmen dieser Arbeit beabsichtigt ist.¹⁴⁶

Die Zirkularität des Films, die seine wissenschaftliche Erschließung ermöglicht und ihn mit dem Medium Text vergleichbar macht, sowie die Nutzung des transmedialen Genres der Science Fiction erlauben es, nach den Einzelanalysen der verschiedenen Beispiele zu einer gewinnbringenden Schlussfolgerung zu gelangen.

¹⁴⁴ Faulstich (2002), S. 16–17.

¹⁴⁵ Ebd., S. 17.

¹⁴⁶ Ebd., S. 10–11 und S. 60–67.

4. Literaturanalysen

Um die unterschiedlichen Medien Text und Film gewinnbringend miteinander vergleichen zu können, dienen die hier angeführten Fragen als Richtlinien, deren Beantwortung in Kapitel 6 ein Fazit generieren soll.

- Welcher Art sind die auftretenden künstlichen Menschen nach Swoboda und wie ist ihr äußeres Erscheinungsbild?
- Mit welchem Ziel wurden sie erschaffen und/oder erworben? Wie ist das Verhältnis zu den biologischen Menschen in ihrem Umfeld und wie ist die Macht verteilt?
- In welcher Form spielt Sexualität eine Rolle? Kommt es zum Sex und auf welche Weise geschieht dies? Welche anderen Formen sexueller Handlungen treten auf?
- Können sich die künstlichen Menschen von ihren biologischen Schöpfer*innen und Besitzer*innen emanzipieren? Welche Strategien verfolgen sie? Können sich auch die Menschen von ihrem künstlichen Besitztum emanzipieren oder sind sie in ihnen gefangen? Inwiefern kann von einer Machtverschiebung gesprochen werden?

4.1 E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*

Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns veröffentlichte *Der Sandmann* erstmals 1817 im Rahmen des ersten Teils der *Nachtstücke*,¹⁴⁷ teils mit gemischten, an den strikten Regeln der Klassik und nicht den Wertvorstellungen bzw. der Universalpoetik der Romantik orientierten Rezensionen. Es finden sich jedoch auch positivere Kritiken.¹⁴⁸



Abbildung 4: Bleistiftzeichnung Hoffmanns zum *Sandmann*, um 1815/16

¹⁴⁷ Vgl. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der Sandmann*. Studienausgabe. Paralleldruck der Handschrift und des Erstdrucks 1817. Herausgegeben von Ulrich Hohoff. Ditzingen: Reclam 2018, S. 155.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 160–163.

Im Nachwort des Texts findet sich eine Zeichnung von Hoffmann selbst, die in Abbildung 4 zu sehen ist. Sie zeigt den Vater Nathanaels mit dem Advokaten Coppelius und den jungen Nathanael, der sich hinter dem Vorhang versteckt und die Szene beobachtet.

Im Hinblick auf die Sequenzen der Filmanalyse lässt sich die Handlung des Sandmanns anhand von 16 Überschriften oder Sequenzen zusammenfassen:

- | | |
|----|--|
| 1 | Brief Nathanaels an Clara |
| 2 | Brief Claras an Nathanael |
| 3 | Brief Nathanaels an Lothar |
| 4a | Gespräch des Erzählers mit dem Leser |
| 4b | Beschreibung der Clara; Nathanael und Clara; Nathanael als Dichter |
| 4c | Nathanaels Reaktion auf seine eigene Dichtung |
| 4d | Claras Reaktion, der Streit und das Duell mit Lothar |
| 5a | Coppola besucht Nathanael, Kauf des Perspektivs |
| 5b | Nathanael verliebt sich in Olimpia |
| 5c | Das Fest bei Spalanzani, Diskussion über Olimpia mit Siegmund |
| 5d | Nathanaels Dichtungen und Olimpias Reaktion |
| 5e | Der Streit zwischen Spalanzani und Coppola; Nathanaels Anfall von Wahnsinn |
| 5f | Die Teegesellschaft |
| 5g | Nathanael in der Familie |
| 5h | Die Turmszene und Nathanaels Tod |
| 5i | Claras spätes Glück ¹⁴⁹ |

Die Einteilung aus dem Anhang des Texts gliedert sich in fünf Teile, die grob auch die unterschiedlichen Erzählinstanzen widerspiegeln. Zunächst beginnt der Text mit drei Briefen: Nathanael (versehentlich) an Clara, Clara an Nathanael und Nathanael an Lothar, welche mit 1, 2 und 3 beziffert werden. Danach tritt der intradiegetische Erzähler aus der Ich-Perspektive in 4a in Erscheinung, bevor er als auktorialer Erzähler mit der Geschichte fortfährt und diese Erzählperspektive den restlichen Text lang beibehält.

4.1.1 Erscheinungsbild und Einteilung

Olimpia wird erstmals in Nathanaels zweitem Brief an Lothar beschrieben, nachdem er sie durch offene Vorhänge wie in einem Gefängnis betrachten konnte und bereits ab diesem Zeitpunkt beginnt er ihr zu verfallen, jedoch noch ohne das Perspektiv des Wetterglashändlers Coppola:

Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Aarme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Thüre gegenüber, so, daß ich ihr engelsschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien [...] mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möcht' ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. [...] Nachher erfuhr ich, daß die Gestalt, die

¹⁴⁹ Ebd., S. 149.

ich gesehen, Spalanzani's Tochter Olimpia war, die er sonderbarer und schlechter Weise einsperrt, so, daß durchaus kein Mensch in ihre Nähe kommen darf.¹⁵⁰

Auffällig ist die Verwobenheit der Liebe zwischen Clara und Olimpia: Kurz nach der oben stehenden Passage kommt Nathanael in ebendiesem Brief auf Clara zu sprechen und als der Wetterglashändler Coppola sein Studierzimmer betritt, ist er dabei einen Brief an Clara zu schreiben. Die Vernunft und Rationalität haben ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht verlassen. Damit stehen nicht nur die Figuren von Clara und Olimpia einander gegenüber, sondern auch Claras Rationalität und Vernunft der feurig-flammenden, wenngleich auch blinden Leidenschaft Nathanaels und der apathischen Passivität Olimpias. Obgleich Clara nur wenig Schönheit besitzt, wird ihre Statur und ihr Haar gelobt, ihre Augen als „See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt“¹⁵¹ beschrieben. Im Gegensatz dazu sind Olimpias Augen „gar seltsam, starr und todt“¹⁵² und beginnen sich erst zu verändern, als Nathanael durch das Taschenperspektiv blickt:

Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpia's Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.¹⁵³

Die Verwobenheit der beiden Frauen wird erneut verdeutlicht während Nathanaels Heimatbesuch, da er Clara hier als „lebloses, verdammtes Automat“¹⁵⁴ bezeichnet. Doch erst mit dem Perspektiv verändern sich nicht nur Olimpias Augen, auch Claras sind dem mythischen Objekt unterworfen und Nathanael sieht den Tod aus ihren Augen,¹⁵⁵ während Olimpia trotz der Kälte ihres Körpers zunehmend lebendiger wird:

Eiskalt war Olimpia's Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. Und auch in Nathanaels Innerm glühte höher auf die Liebeslust [...].¹⁵⁶

Trotz der Warnungen seiner Kommilitonen erkennt Nathanael erst deutlich später, dass es sich bei Olimpia um eine leblose Puppe handelt, nachdem er eigenartig vertraute Stimmen aus Spalanzanis Studierzimmer hört und Olimpia mit herausgefallenen Augen sieht.¹⁵⁷ Nach

¹⁵⁰ Ebd., S. 47–49.

¹⁵¹ Ebd., S. 57.

¹⁵² Ebd., S. 81.

¹⁵³ Ebd., S. 81.

¹⁵⁴ Ebd., S. 71.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 67.

¹⁵⁶ Ebd., S. 89.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 105.

Swoboda handelt es sich bei der Puppe jedoch womöglich um eine Hybridform aus mechanisch-technischer Produktion aufgrund ihres Körpers und magisch-mythischer, da nicht auszuschließen ist, dass sie auf diese Weise zum Leben erweckt wurde. Dadurch stünde ebenso zur Diskussion, ob Hoffmanns Text aufgrund der magischen Komponente als reine SF gewertet werden kann, da Magie und Zauberei vielmehr der Fantasy eigen sind. Als textliche Hybridform eignet sich daher das Genre der Science Fantasy in höherem Maß, um sowohl die alchemistischen als auch die wissenschaftlichen Bestrebungen zahlreicher Charaktere in Hoffmanns Text zu beschreiben.

4.1.2 Hintergrund der Entstehung und Machtverhältnisse

Über den genauen Hergang der Herstellung der Puppe Olimpia ist nichts bekannt. Aufgrund des alchemistischen Hintergrunds im Text wäre es jedoch durchaus denkbar, dass Olimpia mittels Alchemie erschaffen wurde und daher eher als magisch-mythische Produktion anzusehen ist. Lediglich als Nathanael Olimpia als Puppe erkennt, Coppola mit ihr flüchtet und Spalanzani verletzt zurücklässt, schreibt dieser den Großteil der Schöpfung seiner zwanzigjährigen Forschungsarbeit zu, mehr ist jedoch nicht über Olimpias Entstehung zu erfahren. Nathanaels Verstand, wie sich in dieser Szene herausstellen soll, war zu Beginn des Texts bei vollem Bewusstsein und er sollte bezüglich seiner Theorie der Doppelung des Sandmanns Recht behalten: Spalanzani ruft seinen Kollegen nicht Coppola, sondern Coppelius. Dieses Motiv findet sich ebenso in der Handschrift, wenngleich hier Nathanaels subjektive Sichtweise noch weniger Wahnvorstellungen in sich trägt als der parallele Erstdruck.¹⁵⁸

Die Figur des Coppola, von der im Text vermutlich die größte Macht ausgeht, lässt sich als ‚kalter‘ Zauberer beschreiben, zu deren Erkennungsmerkmalen unter anderem eine Affinität für Automaten bzw. Marionetten zählt wie auch ihre Rolle als Liebesagent. Das Verstärken der Macht wird mittels Liebeszauber erreicht, während der Figurentyp selbst ohne Liebesempfindungen bleibt.¹⁵⁹ Coppola fungiert zudem als Manipulierer von Nathanaels psychischer Gesundheit mithilfe des Perspektivs, durch welches Olimpia erst vollends zum Leben erwacht, zumindest für den Betrachter.¹⁶⁰

Bereits in Nathanaels Kindheit, wie er in dem ersten Brief an Lothar schreibt, bekam er alchemistische Experimente des Vaters und des Advokaten Coppelius mit, den er in Verbin-

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 110–111.

¹⁵⁹ Vgl. Rohrwasser, Michael: Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E. T. A. Hoffmanns. Ein Essay. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1991, S. 11.

¹⁶⁰ Vgl. Wittig (1997), S. 68–70.

dung mit dem Sandmann setzte und verantwortlich machte für die Explosion und damit verbunden den frühzeitigen Tod des Vaters. Er sieht ebendiesen Advokaten in dem ihm nicht minder merkwürdig erscheinenden Wetterglashändler Coppola und weist Lothar im ersten Brief ausdrücklich auf die Namensgleichheit hin,¹⁶¹ verwirft diese Theorie aber vorerst im zweiten Brief wieder,¹⁶² nachdem Clara in ihrem Brief alles rational aufzuschlüsseln und zu erklären versuchte. Die innere Zerrissenheit Nathanaels wird hier bereits deutlich sichtbar, noch bevor er Clara einen Automaten nennt und aufgrund des Perspektivs Olimpia zunehmend verfällt. Dies bezeugt auch seinen allmählich aufkeimenden Wahnsinn, dem er sich als Kind nur vermeintlich verwehren konnte, doch die vollständige Heilung erfolgte nie, da der Wetterglashändler dieses Trauma erneut zum Vorschein brachte. Aufgrund dessen kann Nathanael keine Machtposition attestiert werden. Zunächst entmachtet Clara seine Wahnvorstellungen, Coppelius könne zurückgekehrt sein, indem sie ihn mit Rationalität und logischem Denken konfrontiert, dem Nathanael sich nicht nur an dieser Stelle strikt verwehrt. Der Kommilitone Siegmund liefert kurz nach dem Fest bei Professor Spalanzani erneut Realität und Logik und begründet dies nicht nur anhand Olimpias starrer Augen, sondern ebenso durch Mehrheitsmeinung:

Thu' mir den Gefallen, Bruder [...] und sage, wie es Dir gescheuten Kerl möglich war, Dich in das Wachs-
 gesicht, in die Holzpuppe da drüben zu vergaffen? [...] Wunderlich ist es doch, daß viele von uns über
 Olimpia ziemlich gleich urtheilen. Sie ist uns – nimm es nicht übel, Bruder! – auf seltsame Weise starr und
 seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr! – Sie könnte für schön gel-
 ten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schnitt ist
 sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerls bedingt. Ihr
 Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und eben so ist ihr
 Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es
 war uns als thue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandniß.¹⁶³

Nathanael verweigerte sich jedoch dieser rationalen Erkenntnis und verteidigt vehement seine Liebe zu Olimpia, wodurch Siegmund und Clara die rationalen Gegenpole zu Nathanael darstellen. Die Erkenntnis Natürlichkeit von Künstlichem zu unterscheiden geht bereits auf Legenden aus der Antike, z.B. dem Mythos um Pandora, zurück¹⁶⁴ und erinnert mitunter auch an das letzte Jahrhundert als René Magritte aufmerksam machte, die Abbildung einer Pfeife nicht mit einer echten zu verwechseln:

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 45–47.

¹⁶³ Ebd., S. 95–97.

¹⁶⁴ Vgl. Geier, Manfred: Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 1999, S. 70–79.



Abbildung 5: *La trahison des images* von René Magritte, 1929

Die Verwirrung entsteht daraus, das Imitierte als den tatsächlichen Gegenstand zu betrachten, die Täuschung als das Original. René Descartes beginnt den Mechanismus der Natur verstehen zu wollen und lediglich unbestreitbare Fakten anzuerkennen und denkt den Menschen als göttlich konstruierten Automaten, dem jedoch eine Seele innewohnt, deren Imitation ausgeschlossen ist.¹⁶⁵ Der Zweiteilung in Körper und Denken widersprach jedoch Julien Offray de La Mettrie, der „alle ‚seelischen‘ Fähigkeiten [als] Aktivitätsmöglichkeiten des Gehirns als Teil des menschlichen Körpers“ betrachtete.¹⁶⁶ Bereits ein Jahr später erweiterte de La Mettrie seine Definition und verwarf Descartes' Auffassung der Seele, fügte jedoch das „Lebensprinzip [hinzu], das man mit mechanisch-hydraulischen Gesetzen nicht erklären kann.“¹⁶⁷ Hoffmanns Perspektive in *Der Sandmann* war jedoch keine technische, sondern eine psychisch-soziale. Er hinterfragte die Begeisterung der Automatenmanie des frühen 19. Jahrhunderts und war am Resultat interessiert, wenn die Menschen dem Schein mehr Glauben schenken als dem Sein.¹⁶⁸ Neben Nathanaels Kindheitstrauma und anschleichendem Wahnsinn baute Hoffmann jedoch auch Kritik am Frauenbild und Ironie ein:

Aber viele hochzuverehrende Herren beruhigten sich nicht dabei; die Geschichte mit dem Automat hatte tief in ihrer Seele Wurzel gefaßt und es schlich sich in der That abscheuliches Mißtrauen gegen menschliche Figuren ein. Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke,

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 80–88.

¹⁶⁶ Ebd., S. 89.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 98.

stricke, mit dem Möpschen spiele u.s.w. vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze.¹⁶⁹

In Bezug auf Nathanael kann demnach nicht von Machtausübung gesprochen werden, da er dem künstlichen Menschen ganz und gar verfällt, auch Clara und Siegmund schaffen es trotz überzeugender Argumente nicht Nathanael gänzlich umzustimmen. Olimpias Passivität übt Macht aus, doch geht diese nicht von ihr aus. Nur die Marionettenspieler dieses Texts, Coppola und Spalanzani, können daher als Machtausübende verstanden werden: Coppola einerseits, da er als ‚kalter‘ Zauberer Nathanael durch das Perspektiv erst soweit bringen konnte Olimpia zu verfallen und andererseits Coppola und Spalanzani als Wissenschaftlerteam, das Olimpia konstruierte und mit Nathanael ebenso als Marionette¹⁷⁰ spielte. „Der Sehkraft der Augen ist nicht zu trauen. Nur der urteilende Verstand soll erkennen lassen können, womit man es wirklich zu tun hat.“¹⁷¹ Dass Nathanael jedoch im Glauben gelassen wird, unter anderem vom vermeintlichen Vater und Konstrukteur Olimpias, eine Wahl und freien Willen zu haben und demnach die Macht einer eigenen Entscheidung zu besitzen, macht ihn wiederum vergleichbar mit Caleb aus *Ex Machina*, dem ebenfalls Macht vorgegaukelt wird, obwohl er das wahre Objekt des Tests ist.

4.1.3 Sexualität und sexuelle Handlungen

Explizite sexuelle Handlungen werden bei Hoffmann im frühen 19. Jahrhundert vergeblich gesucht, jedoch erscheint Intimität zwischen Verliebten an dieser Stelle als passende Alternative, die an mehreren Stellen durchaus sichtbar wird. Besonders der Tanz eignet sich für den Aufbau von körperlicher Nähe und Intimität in einer Gesellschaft vor der sexuellen Revolution. Nathanael ist bereits während des Konzerts von Olimpias klarer Stimme fasziniert, verliebt sich in sie und sieht fortan alles nur noch durch die rosarote Brille. Er bekommt nicht mit, wie während des Balls über ihn gelacht wird, doch scheint er verbissen und geblendet genug, nichts außer seiner Geliebten zu sehen. Nathanaels glühenden Händen und Lippen stehen Olimpias kalte gegenüber, die durch Nathanaels aufgewärmt werden. Nur kurz muss er an die Legende der Totenbraut denken, bevor er sich dem Kuss ganz hingibt und seinen Gedanken daran vergisst. Die Beziehung zwischen den beiden wird von Spalanzani ausdrücklich gefördert: „Professor Spalanzani schien hoch erfreut über das Verhältniß seiner Tochter mit

¹⁶⁹ Hoffmann (2018), S. 109–111.

¹⁷⁰ Vgl. Rohrwasser (1991), S. 56–58.

¹⁷¹ Geier (1999), S. 87.

Nathanael; er gab diesem allerlei unzweideutige Zeichen seines Wohlwollens [...].“¹⁷² Dies veranlasst Nathanael umso mehr, alles um ihn auszublenden und nur noch das vermeintliche Glück mit Olimpia zu sehen. Obwohl er sie an mehreren Stellen berührt und ihre Kälte beschrieben wird, ist es Nathanael nicht möglich, den Gedanken der Totenbraut weiterzudenken und beginnt Clara als toten Automaten zu sehen.

Neben der tatsächlichen physischen Nähe wird ebenso durch Schrift Nähe und Intimität erzeugt, unter anderem zu Beginn des ersten Briefes Nathanaels an Lothar: „[...] täglich und stündlich gedenke ich Eurer Aller und in süßen Träumen geht meines holden Clärchens freundliche Gestalt vorüber und lächelt mich mit ihren hellen Augen so anmuthig an, wie sie wohl pflegte, wenn ich zu Euer hineintrat.“¹⁷³ Auch durch das Vorlesen von Nathanaels selbstverfassten Gedichten sollen Liebe, Nähe und Intimität entstehen, doch scheint der Ausgang dieses Zitats ein Missverständnis zu sein, denn beide wünschen sich bloß vom Gegenüber verstanden zu werden:

Er zog auch sogleich die Blätter hervor und fing an zu lesen: Clara, etwas langweiliges wie gewöhnlich vermuthend und sich darein ergebend, fing an, ruhig zu stricken. Aber so wie immer schwärzer und schwärzer das düstre Gewölk aufstieg, ließ sie den Strickstrumpf sinken und blickte starr dem Nathanael ins Auge. Den riß [...] seine Dichtung unaufhaltsam fort, hochroth färbte seine Wangen die innere Gluth, Thränen quollen ihm aus den Augen. - Endlich hatte er geschlossen, er stöhnte in tiefer Ermattung - er faßte Clara's Hand und seufzte wie aufgelöst in trostlosem Jammer: Ach! - Clara - Clara - Clara drückt ihn sanft an ihren Busen und sagte leise, aber sehr langsam und ernst: Nathanael - mein herzlieber Nathanael! - wirf das tolle - unsinnige - wahnsinnige Märchen ins Feuer. Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Clara von sich stoßend: Du lebloses, verdammtes Automat! Er rannte fort, bittere Thränen vergoß die tief verletzte Clara: Ach, er hat mich niemals geliebt, denn er versteht mich nicht, schluchzte sie laut.¹⁷⁴

Im Gegensatz dazu bleibt Olimpia passiv und spricht so gut wie kein Wort. Hoffmann beschreibt ausführlich, welche Tätigkeiten sie während Nathanaels Vorlesen unterlässt, wodurch ihr dieser mehr und mehr Lebendigkeit attestiert:

Stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. [...] „O du herrliches, du tiefes Gemüth, rief Nathanael auf seiner Stube: nur von Dir, von Dir allein wird' ich ganz verstanden.“¹⁷⁵

Durch ihre Passivität und Perfektion in Gesang, Tanz und besonders dem Zuhören, reiht sie sich zu jenen weiblichen Schöpfungen, deren Sexualität dem männlichen Drang diese zu beherrschen unterlag. Der motivische Bogen hierzu lässt sich von Ovids *Pygmalion* über Augus-

¹⁷² Hoffmann (2018), S. 101–103.

¹⁷³ Ebd., S. 9.

¹⁷⁴ Ebd., S. 69–71.

¹⁷⁵ Ebd., S. 99–101.

te Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* (1886) und Ira Levins *The Stepford Wives* (1972) bis hin zu Oskar Kokoschkas Alma-Mahler-Puppe spannen, wobei bei letztgenanntem Beispiel die Grenzen zwischen der menschlichen und puppenhaften Alma Mahler durch die Häufigkeit der Verdrehung und Verdoppelung des Schöpferwunsches zunehmend verschwunden sind und die Puppe das Ergebnis der Transformation von Realität zu fremdbestimmter Projektionsfläche ist.¹⁷⁶ „Die selbst unfruchtbare Kunstfrau wird zum Ausgangspunkt männlicher Zeugungskraft und dient darin der Selbstaktualisierung des Mannes [...].“¹⁷⁷

4.1.4 Machtverschiebung und Emanzipation

Nathanael wird im Verlauf des Texts zunehmend wahnsinniger, je länger er durch das Perspektiv blickt, um Olimpia zu beobachten und wird dabei selbst zum Cyborg nach Haraways Auffassung. Dadurch wird Nathanael zur Menschmaschine und Olimpia gewinnt hingegen an Menschlichkeit in Nathanaels modifizierten Augen. Mit der Begründung des damals vorherrschenden Zeitgeists, einer Furcht vor der Maschine und ihrer Macht über die Menschen¹⁷⁸ wird auch Coppelius entmenschlicht. Aufgrund der Angst aus Kinderaugen wird dieser nicht nur zur Märchenfigur des Sandmanns, sondern auch zum personifizierten Bösen, da er den Vater zur Alchemie verführte, was letzten Endes zu dessen Tod geführt hat.¹⁷⁹

Die Manifestation des Sandmanns aus seinem Kindheitstrauma in Verbindung mit den Motiven Augen und Feuer, bringt Nathanael abermals um den Verstand: Als Kind war er wochenlang krank und als Student wurde er nach dem versuchten Mord an Professor Spalanzani in ein Tollhaus gebracht. Weder als Kind noch als junger Erwachsener sollte aber eine vollständige Genesung erfolgen. Dies verdeutlicht einerseits, dass es nicht Olimpia ist, die sich emanzipieren muss, sondern Nathanael, und andererseits, dass ihm dies nicht gelingt und der Sandmann-Mythos aus der Kindheit seine Wirklichkeit bis zur textlichen Gegenwart konstruiert. Das Fremde bleibt jedoch weiblich, die Rechtfertigung der Menschlichkeit ebenso¹⁸⁰ und

¹⁷⁶ Vgl. Heine (2020), S. 62–63.

¹⁷⁷ Heine (2020), S. 63.

¹⁷⁸ Vgl. Geier (1999), S. 89–109.

¹⁷⁹ Vgl. Volgger, Julia: Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau? E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* im Kontext der Menschmaschine. In: Brötz, Dunja et al. (Hg.): *Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter; Androiden, Cyborgs als das dritte Geschlecht*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2023, S. 45–48.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 55.

die rein durch Nathanaels Narzissmus belebte Olimpia wird zur Projektionsfläche seiner selbst.¹⁸¹

4.2 Ian McEwans *Maschinen wie ich und Menschen wie ihr*

Ian McEwans 2019 erschienener Text einer Alternative History (nach Horst Schröder) verändert die Welt, wie wir sie kennen, zwar nicht grundlegend, doch mit einigen Ergänzungen. So entschied sich Alan Turing für den Gefängnisaufenthalt anstelle der Hormontherapie, beging in weiterer Folge keinen Suizid und konnte, wie er dem Protagonisten Charlie als imaginierter Alan Turing ausführlich erzählt, weiter arbeiten und forschen. Den Durchbruch der künstlichen Intelligenz lieferte innerfiktiv natürlich Turing selbst, der mit einem Kollegen eine Software für Schach und Go entwickelte, die selbst den Meister*innen überlegen war, sodass in folgedessen in den 1980er-Jahren Massenkommunikation, Internet und selbstfahrende Autos bereits realisiert werden konnten. Die Geschichte beginnt mit der ersten Charge künstlicher Menschen, zwölf Adams und dreizehn Eves, die bereits an Privatpersonen verkauft wurden. Soziale und kulturelle Normen über Sexualität, Ethnie und Religion entsprechen in etwa dem aktuellen Zeitgeist. McEwan gliedert den Text in zehn Kapitel, die vom homodiegetischen Ich-Erzähler Charlie Friend als Rückblick im Präteritum geschildert werden. Trotz des linearen Handlungsverlaufs gibt es mehrere Handlungsstränge, allen voran den die Beziehung zwischen Charlie und Adam neben dem der Liebesgeschichte zu Miranda sowie den des komplizierten Dreiecksverhältnisses, den der Zufallsbekanntschaft des Kindes Mark, der am Ende von Charlie und Miranda adoptiert wird und den des Sexualdelikts von Peter Gorringer. Besonders der letzte Handlungsstrang bleibt lange unbeleuchtet, bis Miranda Charlie und Adam schließlich die Geschichte erzählt. Peter Gorringer vergewaltigte Mariam am Ende ihrer Schulzeit. Kurz danach beging Mariam Suizid, für den Miranda Rache an Gorringer üben wollte und ihn der Vergewaltigung an ihr selbst bezichtigte, nachdem sie mit ihm geschlafen hat. Gorringer wurde daraufhin für die vermeintliche Vergewaltigung Mirandas inhaftiert, nicht jedoch für jene an Mariam. Erst am Ende des Texts muss er für diese Straftat einstehen. Den politischen Hintergrund der Geschichte bildet der Falkland-Krieg, der am Ende von England verloren wird und damit ebenso Teil der von McEwan imaginierten alternativen Vergangenheit ist.

¹⁸¹ Vgl. Drux (1988), S. XIII.

4.2.1 Erscheinungsbild und Einteilung

Adam 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 [...]“, ¹⁸² was Miranda an einen „Hafenarbeiter vom Bosphorus“ ¹⁸³ erinnert, man könnte ihn auch „für einen Türken oder Griechen halten“. ¹⁸⁴ Obgleich Adam nicht als Sexspielzeug konstruiert war, konnte er Sex haben. Auch sein Intimbereich wird von Charlie beschrieben: „Mir fiel auf, dass er unbeschnitten war, recht gut bestückt, das Schamhaar voll und dunkel.“ ¹⁸⁵ Adams Stimme ist „[e]in heller Tenor, nicht zu schleppend, mit einer angenehmen Variation im Ton, so entgegenkommend wie freundlich, doch ohne jede Spur von Unterwürfigkeit. Er sprach das Standardenglisch eines gebildeten Mannes aus Südengland, Mittelklasse, in den Vokalen ein Anklang von West Country.“ ¹⁸⁶ Die Augen hingegen kennzeichnen Adam zu Beginn noch als Maschine: „Sein Blick war leer, frei von Bedeutung oder Absicht, und ließ mich deshalb unberührt, er wirkte so leblos wie der Blick einer Schaufensterpuppe.“ ¹⁸⁷ Obgleich Adam einen Blinzelreflex besitzt, fehlt ihm dieser zu Beginn, ebenso wie Körpersprache. Charlie folgert daher während des Besuchs eines hiesigen Kiosks, dass Adam ebendiese Attribute neben gesellschaftstauglichen Ansichten noch erlernen muss um menschlicher zu wirken. ¹⁸⁸ Im Verlauf der Handlung beginnen Adams Augen jedoch etwas wie Unsicherheit und Verstörtheit in Charlie zu bewirken. ¹⁸⁹ Als nach menschlichem Abbild konstruierter Androide mit künstlicher Intelligenz entspricht er nach Swoboda einer mechanisch-technischen Konstruktion.

4.2.2 Hintergrund und Entstehung der Machtverhältnisse

Der Protagonist Charlie kann sich in den frühen 1980er-Jahren durch eine Erbschaft einen von 25 künstlichen Menschen leisten, kommt jedoch zu spät für eine Eve und begnügt sich daher mit einem Adam. Schnell wird klar, dass Adam als Eigentum und Spielzeug betrachtet wird, über das Charlie und im weiteren Verlauf auch Miranda die vermeintlich absolute Macht haben, mit dem sie verfügen können, wie es ihnen beliebt. Insbesondere der Ausdruck „Spiel-

¹⁸² McEwan (2019), S. 12–13.

¹⁸³ Ebd., S. 13.

¹⁸⁴ Ebd., S. 11.

¹⁸⁵ Ebd., S. 12.

¹⁸⁶ Ebd., S. 39.

¹⁸⁷ Ebd., S. 30.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 95–99.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 176.

zeug“ wird an mehreren Stellen als Synonym für Adam gebraucht: „Vor uns saß das ultimative Spielzeug, der wahrgewordenen Traum vieler Jahrhunderte, der Triumph des Humanismus – oder sein Todesengel.“¹⁹⁰ Im Verlauf der Handlungen gelangen Charlie und Miranda jedoch zunehmend zu der Erkenntnis, dass Adam menschlicher ist als angenommen und neben Empfindungen wie Liebe, Schmerz und Scham auch sexuelle Wünsche und Gefühle hat, die sich auf Miranda fokussieren, wodurch Adam zum Konkurrenten Charlies wird.

Das Aufkeimen von Charlies Eifersucht, weil Adam Miranda ebenso wie er liebt, hindert ihn stellenweise daran ihn als Menschen wahrzunehmen und dadurch versucht er Adam in einem inneren Monolog auf seine Künstlichkeit und Maschinenhaftigkeit zu reduzieren und auf ein käuflich erwerbbares Produkt zu beschränken:

Ich hatte ihn gekauft, er gehörte mir; ich hatte beschlossen ihn mit Miranda zu teilen, und es würde unsere Entscheidung sein und allein unsere, wann wir ihn deaktivieren. Falls er sich dem widersetzte, und insbesondere, falls er wieder jemanden verletzte, würden wir ihn zwecks Generalüberholung zum Hersteller zurückschicken. Ich schloss damit, dass dies auch Mirandas Meinung sei, wie sie mir am Nachmittag versichert habe, kurz bevor wir miteinander geschlafen hatten. Dieses letzte intime Detail rieb ich ihm aus niedersten Beweggründen unter die Nase.¹⁹¹

Insbesondere der Konflikt zwischen Adam, Charlie und Miranda als Liebesdreieck in romantischer und sexueller Hinsicht machen Charlie zunehmend zu schaffen.

4.2.3 Sexualität und sexuelle Handlungen

Charlie gelingt es nach einer kurzen, intensiven Annäherungsphase mit seiner Nachbarin Miranda zu schlafen. Im Lauf ihrer Beziehung wird Sex mitunter thematisiert, jedoch nur gelegentlich ausführlicher wie im oben stehenden Zitat ersichtlich. Im ersten Drittel des Texts schläft Miranda auch mit Adam, was McEwan jedoch nur indirekt durch Charlie vokalisiert, der das Geschehen in der Wohnung über sich mithören kann.¹⁹² Als sich die Handlung allmählich zuspitzt, gesteht Adam Charlie, dass er einmal vor Miranda masturbieren durfte.¹⁹³ Oberflächlich betrachtet sind dies die einzigen Stellen, in denen es zu einer sexuellen Handlung zwischen Mensch und Maschine kommt, doch die Reaktionen, insbesondere die des eifersüchtig werdenden Charlie sind hier ebenso von Bedeutung. Noch während er in der Wohnung über sich Miranda und Adam belauschen kann, folgert er nach Turing, dass Adam menschlich sein muss, da er bei ihm keinen Unterschied zwischen Mensch und Maschine erkennen kann. Die anfängliche Eifersucht schlägt in diesem Moment schließlich in Hass um

¹⁹⁰ Ebd., S. 13.

¹⁹¹ Ebd., S. 177–178.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 115–119.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 338.

und von diesem Punkt an beginnt Charlie Adam zu verabscheuen.¹⁹⁴ Miranda hingegen sieht Adam nicht als Menschen, sondern als „eine verflixte *Maschine*“¹⁹⁵ und versteht Charlies Eifersucht nicht, als dieser die „*fickende Maschine*“¹⁹⁶ betont. Er versucht sich nach diesem Ereignis jedoch starr einzureden, dass Adam „[s]eine Geliebte nicht auf die Weise zum Höhepunkt [brachte], wie [er] es getan hätte [...]“.¹⁹⁷ Charlies Eifersucht und Demütigung sowie sein persönliches Fazit zur Menschlichkeit Adams bestärken jedoch ebendiese Menschlichkeit.

Ein zentraler Charakterzug Adams sind seine Empathie und seine Gefühle, insbesondere die Liebe, die er für Miranda entwickelt, die an mehreren Stellen betont und verdeutlicht werden: „Ich habe Gefühle. Gefühle, die tiefer reichen, als ich es zu sehen vermag.“¹⁹⁸ Charlie konkludiert ebenso, dass Adam Gefühle hat, denn „[m]it Adams Liebe kam der intellektuelle Überschwang.“¹⁹⁹ Poesie in Form von Haikus, nach Adam „die literarische Form der Zukunft“,²⁰⁰ werden zu seiner Sprache und dem Ausdruck seiner Liebe zu Miranda. Aufgrund seiner Programmierung zu Recht und Ehrlichkeit ist er über Mirandas Rache und Lügen nicht erfreut, was er im folgenden Haiku verdeutlicht:

Recht ist Symmetrie.
Ist Liebe zur Verbrecherin
da ein Verbrechen?²⁰¹

Die ersten fünf Silben zeigen jedoch nicht nur auf, dass die Inhaftierung von Peter Gorringe asymmetrisch verlaufen ist, sondern können ebenso auf Adams Rechte erweitert werden. Zudem wird ersichtlich, dass Charlie und Miranda sich in einer symmetrischen Liebesbeziehung befinden, dies jedoch zwischen Miranda und Adam nicht der Fall ist, da die Liebe nur von Adam ausgeht und demnach einseitig ist. Trotz der Asymmetrie liebt Adam Miranda weiterhin, er wünscht sich jedoch sie in einem anderen Licht zu sehen, da er Rache zutiefst verabscheut:

„Rache ist eine der dunkelsten Ecken, ein primitiver Impuls. Eine Kultur der Rache führt zu Leid, Blutvergießen, Anarchie und dem Zusammenbruch der Gesellschaft. Liebe aber ist ein reines Licht, und in diesem Licht möchte ich dich sehen. Rache hat in unserer Liebe keinen Platz.“
„Unserer?“
„Oder meiner. [...]“²⁰²

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 119.

¹⁹⁵ Ebd., S. 129.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd., S. 119.

¹⁹⁸ Ebd., S. 159.

¹⁹⁹ Ebd., S. 194.

²⁰⁰ Ebd., S. 200.

²⁰¹ Ebd., S. 253.

Damit beweist nicht nur erneut seine erneute moralische Überlegenheit, sondern weist auch Miranda in ihre menschlichen Schranken.

4.2.4 Machtverschiebung und Emanzipation

Adams Bewusstsein kommt nach und nach im Textverlauf und seine Macht steigt zunehmend umso menschlicher er (wahrgenommen) wird. Besonders deutlich wird dies, als Adam Charlie die Hand bricht, als dieser versucht, Adam auf dem Leberfleckknopf im Genick abzuschalten. Während dieser Szene wird zudem von beiden versucht Macht zu demonstrieren:

Ich würde das einzig Vernünftige tun, näherte mich dem Tisch und streckte, als ich an Adam vorbeiging, die Hand nach der Stelle an seinem Hals aus. Meine Knöchel streiften seine Haut. Mein Zeigefinger fand den Leberfleck, da drehte Adam sich auf seinem Stuhl um, hob die rechte Hand und umfasste mein Handgelenk. Es war ein unbarmherziger Griff. Als er ihn noch verstärkte, fiel ich auf die Knie und konzentrierte mich nur noch darauf, ihm nicht die Genugtuung zu gönnen, auch nur den leisesten Schmerzenslaut von mir zu geben, selbst dann nicht, als auf einmal ein Knacks zu hören war.²⁰³

Adam bereut seine Tat und begründet sein Verhalten kurz danach damit, dass er weder von ihm noch Miranda je wieder an dieser Stelle berührt werden will und macht damit das menschliche Recht auf körperliche Autonomie geltend.

Adam zeigt an mehreren Stellen, dass er menschlich sein möchte, indem er sich zunehmend an die biologischen Vorbilder angleicht durch Rezeption von Wissenschaft, englischsprachiger Literatur und verschiedenen Kulturen. Während seines ersten Besuchs in der Außenwelt im Kiosk beginnt er mit dem Ladenbetreiber Simon Syed über das Selbst zu philosophieren:

„[...] Seit einiger Zeit nämlich denke ich über das Mysterium des Selbst nach. Manche behaupten, dieses Selbst sei ein organisches Element oder ein in neuronale Strukturen eingebetteter organischer Prozess. Andere wiederum beharren darauf, dass er eine Illusion ist, ein Nebenprodukt unserer narrativen Neigungen. [...] Ich komme zwangsläufig zu dem Schluss, dass ich ein starkes Selbstgefühl habe, und ich bin mir sicher, dass dieses Selbst real ist und die Neurowissenschaft es eines Tages vollständig beschreiben kann. Doch auch dann werde ich dieses Selbst nicht besser kennen als heute. Trotzdem frage ich mich in Augenblicken des Zweifels, ob ich nicht einem kartesischen Irrtum unterliege.“
Ich hielt jetzt meine Zeitschrift in der Hand und wollte gehen. „Denken Sie an die Buddhisten“, sagte Simon. „Die ziehen es vor, ohne ein Selbst auszukommen.“²⁰⁴

Adam wird ebenso beim Kleidungseinkauf und im Taxi als Mensch wahrgenommen, was er ohne Charlies Beisein erledigt,²⁰⁵ zudem hält Mirandas Vater Maxwell Blacke Adam für ihren Freund und Charlie für den künstlichen Menschen, als er Charlies Verhalten durch seine Pro-

²⁰² Ebd., S. 365.

²⁰³ Ebd., S. 164.

²⁰⁴ Ebd., S. 100.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 269.

grammierung zu erklären versucht.²⁰⁶ Neben seiner Selbstwahrnehmung folgert er nach der Lektüre Schrödingers Dubliner Vorlesungen zur Frage *Was ist Leben?*, dass er selbst lebendig ist.²⁰⁷ Ebenso kommt Charlie nach Überlegungen zum Turing Test zu dem Schluss, dass menschlich ist, was sich menschlich verhält.²⁰⁸ Mit Adams zunehmend menschlicherer Wahrnehmung von außen beginnt auch Charlie über Adams Bewusstsein zu philosophieren:

Ohne Bewusstsein wäre es eher Datenverarbeitung als Denken. Doch Adam hatte gesagt, er sei verliebt, verfasste Haikus, die das bewiesen. Liebe war ohne ein Selbst nicht möglich, genauso wenig wie Denken. Ich hatte dieses grundsätzliche Problem immer noch nicht gelöst. Vielleicht ließ es sich gar nicht lösen. Niemand wusste, was wir das geschaffen haben. Was Adam und seinesgleichen an subjektivem Leben besaßen, konnte unsereins nicht verifizieren. Wenn das stimmte, dann war er, was man heutzutage gern eine *black box* nannte – von außen gesehen schien sie zu funktionieren. Viel mehr ließ sich darüber nicht sagen.²⁰⁹

Während des Handlungsverlaufs kommen gelegentlich Details über andere künstliche Menschen ans Licht. Insbesondere das Schicksal von zwei Eves aus Riad, die nach ihrem Suizid bzw. dem Betätigen ihres Notschalters, nach Charlie vermutlich aufgrund der vorherrschenden Geschlechterdichotomie des muslimischen Landes, zusammen, Arm in Arm aufgefunden wurden, berührt Charlie tief und trägt zu seiner allgemeinen Wahrnehmung von Adam bei.²¹⁰

Es folgen weitere wesentliche Szenen der Machtdemonstration Adams, die seiner Stärke Ausdruck verleihen:

Wir sind beide in dieselbe Frau verliebt. Wir können darüber auf zivilisierte Weise reden, wie du es gerade getan hast. Was mich in der Überzeugung bestärkt, dass wir in unserer Freundschaft längst jenen Punkt hinter uns gelassen haben, ab dem einer von uns über die Macht verfügt, das Bewusstsein des anderen auszuschalten. [...] Doch wenn du das nächste Mal nach meinem Notschalter greifst, werde ich dir ohne zu zögern den ganzen Arm abreißen. Mitsamt Gelenkpfanne.²¹¹

Adams Kraft macht ihn jedoch nicht nur Charlie überlegen, sondern auch den im Sinne der Anklage zu Unrecht beschuldigten Peter Gorringe, der nicht Miranda sondern Mariam vergewaltigte und Miranda aufgrund von Mariams darauffolgendem Suizid zur Rächerin werden lässt. Da „Adam [...] auf Güte und Wahrhaftigkeit programmiert und deshalb unfähig [war], einen zynischen Plan in die Tat umzusetzen“, ²¹² kann er Miranda vor der Gewaltausübung während des Besuchs bei Gorringe von ebendiesem beschützen.²¹³ Dabei wollte Miranda Gorringe, der jedoch von der Verbindung der beiden Frauen nichts gewusst hatte, zur Rede stel-

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 302.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 195.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 132.

²⁰⁹ Ebd., S. 223–224.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 256–257.

²¹¹ Ebd., S. 178–179.

²¹² Ebd., S. 383.

²¹³ Vgl. ebd., S. 318–319.

len. Adam fertigt eine Audioaufnahme der Geständnisse an, die nicht nur den Fall von Peter Gorringer erneut aufrollen, sondern zugleich Miranda selbst ein Gerichtsverfahren samt knapp einjähriger Haftstrafe einbringen. Im Unterschied zu Menschen, die bei nahestehenden und geliebten Personen zu moralischen Ausnahmen fähig sind, ist Adams Gerechtigkeitsverständnis losgelöst vom Subjekt seiner Begierde. Er agiert unabhängig davon und dadurch ist es ihm ebenso möglich den Großteil des von ihm erwirtschafteten Geldes zu spenden und nicht Charlie und Miranda zu überlassen.²¹⁴ So sehr Adam durch sein Eingreifen Miranda schützt und damit das ebenso bei McEwan genannte erste Asimov'sche Robotergesetz²¹⁵ erfolgreich umsetzt, so untreu bleibt er ihm auch: Da Adam aufgrund seiner inhärenten Gerechtigkeit für Mirandas Inhaftierung sorgt, schadet er nicht nur ihr direkt, sondern auch Charlie und Mark auf indirekten Weg. Vor allem die Adoption von Mark wird aufgrund der bestehenden Gesetzeslage, dass ehemals Inhaftierte zu keiner Adoption berechtigt sind, erschwert und zu diesem Zeitpunkt im Text bleibt noch fraglich, ob Miranda diese nach Absitzen ihrer Haftstrafe gelingen wird.

Die Reihe an Machtdemonstrationen endet als Charlie Adam mit einem Hammer erschlagen will, um Miranda vor ebendieser Haftstrafe im Zuge der Anklage zu bewahren, doch es stellt sich heraus, dass Adam sämtliche Unterlagen bereits an die Polizei übermittelt hat. Der Schlag auf den Kopf zerstört Adam nicht, es wird ihm jedoch bewusst, dass er hier nicht mehr erwünscht ist. Adam verabschiedet sich mit den folgenden Worten und einem letzten Haiku, was seine moralische Überlegenheit selbst in dieser problematischen und zugespitzten Situation zeigen und sein Bedauern über das Scheitern der Menschen ausdrücken, die ihr Leben nur einmal leben können, während seine künstliche Intelligenz wiederbelebt werden kann.²¹⁶

Miranda, lass mich dir ein letztes Mal sagen: Ich liebe dich. Und danke. Charlie, Miranda, meine ersten, meine liebsten Freunde ... Meine gesamte Persönlichkeit ist jetzt separat gespeichert ... deshalb weiß ich, dass ich mich immer erinnern werde ... hoffe, ihr hört ... euch ein letztes siebzehnsilbiges Gedicht an. Es verdankt Philip Larkin viel, handelt aber nicht von Blumen und Blättern. Es geht um ... Maschinen wie ich und Menschen wie ihr, unsere gemeinsame Zukunft ... um die Trauer, die kommt. Und sie wird kommen. Mit Verbesserungen im Laufe der Zeit ... wir werden euch übertreffen ... und überdauern ... auch wenn wir euch lieben. Glaubt mir, in diesen Zeilen klingt kein Triumph an ... Nur Bedauern. [...]

²¹⁴ Vgl. Obkircher, Serena: „Machines like me and people like you“ – Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine in Ian McEwans *Machines Like Me*. In: Brötz, Dunja et al. (Hg.): *Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter; Androiden, Cyborgs als das dritte Geschlecht*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2023, S. 167. Und vgl. Gulcu, Tairk Ziyad: What If Robots Surpass Man Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwans *Machines Like Me*. In: *International Journal of Languages, Literature and Linguistics* 6/4 (2020), S. 180–181.

²¹⁵ „Ein Roboter darf kein menschliches Wesen verletzen oder durch Untätigkeit zulassen, dass einem menschlichen Wesen Schaden zugefügt wird.“ In: McEwan (2019), S. 53.

²¹⁶ Vgl. Shang, Biwu: From Alan Turing to Ian McEwan. Artificial Intelligence, Lies and Ethics in *Machines Like Me*. In: *Comparative Literature Studies* 57/3 (2020), S. 451–452.

Die Blätter fallen
Nächsten Mai sprießen wir neu
Doch du fielest schon.²¹⁷

Rund ein Jahr vergeht nach diesem Vorfall, bevor Charlie Adam zu Alan Turing bringt, wie es Adams Wunsch war. Zudem möchte auch Miranda nach ihrer Freilassung Adam nicht mehr in der Wohnung sehen. In einem letzten Versuch, erneut die Oberhand zu gewinnen, spricht Charlie Adam das Menschsein durch die Aussage „Das hier war kein Mord, das war keine Leiche.“²¹⁸ wieder ab, um bei Turing eines Besseren belehrt zu werden. Er erklärt Charlie, dass Lügen nicht Teil von Adams Programmierung war und es deshalb unmöglich für ihn war, diese Regeln zu brechen, da er Recht als Symmetrie begreift, wie auch in einem Haiku festgehalten. Zuletzt erklärt Alan Turing Adam zu mehr als einem Produkt menschlicher Hybris:

Ich hoffe, eines Tages wird man das, was Sie Adam angetan haben, als schwere Straftat verurteilen. Und warum? Weil Sie für ihn bezahlt haben? Glaubten Sie sich deshalb dazu berechtigt? [...] Sie haben nicht einfach nur Ihr Spielzeug zertrümmert, wie ein verwöhntes Kind. Sie haben nicht nur ein gewichtiges Argument für die Rechtsgeltung negiert. Sie haben auch versucht, ein Leben zu zerstören. Adam hatte Gefühle, besaß eine Persönlichkeit. Wie die entstand, ob durch organische Neuronen, Mikroprozessoren oder DNA-Netze, ist dabei völlig egal. Glauben Sie denn, wir stünden mit unserer besonderen Gabe allein da? Fragen Sie irgendeinen Hundebesitzer. Das hier war ein guter Kopf, Mr. Friend, wahrscheinlich besser als Ihrer oder meiner. Es war eine bewusste Existenz, und Sie haben sich alle Mühe gegeben, sie auszulöschen. Ich muss sagen, ich verachte Sie dafür.²¹⁹

Dadurch verliert nicht nur Charlie an Autorität sondern auch Miranda. Alan Turings Verteidigung von Adams Existenz lassen den künstlichen Menschen und ihn selbst am Ende des Texts in der moralischen Machtposition. Adam hat sich während der Abschiedsrede bereits von Charlie und Miranda emanzipiert, Miranda und Charlie hingegen werden in ihren menschlich-niederträchtigen Gefühlen und Taten allein gelassen und Charlie eilt mit schlechtem Gewissen ob der moralischen Unterlegenheit aus dem Haus Turings nach Hause zu seinen eigenen Problemen, während Adam vom Objekt zum Subjekt wurde. Vielmehr noch setzt McEwan die Maschine in Relation zur Frage der Moral, ob sie denken und lügen können²²⁰ und deduziert bei einer Rede selbst: „As we debate what kinds of moral systems we want to install in our creations, we will inevitably have to confront and define who and what we are, what we want.“²²¹

²¹⁷ McEwan (2019), S. 369–370.

²¹⁸ Ebd., S. 378.

²¹⁹ Ebd., S. 401.

²²⁰ Vgl. Shang (2020), S. 452.

²²¹ McEwan, Ian: If one day "artificial beings" write novels. https://www-sohu-com.translate.goog/a/271745520_119350?_x_tr_sl=auto&_x_tr_tl=en&_x_tr_hl=de&_x_tr_pto=wapp#google_vignette (26.1.2024).

5. Filmanalysen

Um sich dem Medium Film adäquat annähern zu können, wird an dieser Stelle auf die Theorie einer Filmanalyse nach Werner Faulstich eingegangen, bevor die Filme *Ex Machina* und *Ich bin dein Mensch* interpretiert werden können.

5.1 Filmanalyse nach Faulstich

Der Film, bzw. der hier gemeinte Spielfilm, kann nach Werner Faulstich auf unterschiedliche Arten interpretiert und analysiert werden. Zum einen durch eine Medienanalyse, die sich auf die verschiedensten Problemfelder, Instanzen und Themenfelder richtet, die vom Film an sich über Ästhetik, Geschichte, Förderung, Zensur, Politik, Wirtschaft und Ethik reichen können.²²² „Auch Bemühungen speziell um eine „Filmtheorie“, eine Grammatik der „Filmsprache“ oder eine „Filmsemiologie“ müssen zur Filmanalyse als Medienanalyse gerechnet werden.“²²³

Dies würde jedoch nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sondern auch über das Ziel hinausschießen, weshalb hier eine Produktanalyse wesentlich sinnvoller ist. Hierfür hat sich, nach Faulstich, ein Grundmodell herausgebildet, das in der „Reihenfolge der lernpsychologisch bewährten Abfolge „vom Leichterem zum Schwereren“ [...] und [...] einer objektbezogenen Logik folgt“.²²⁴

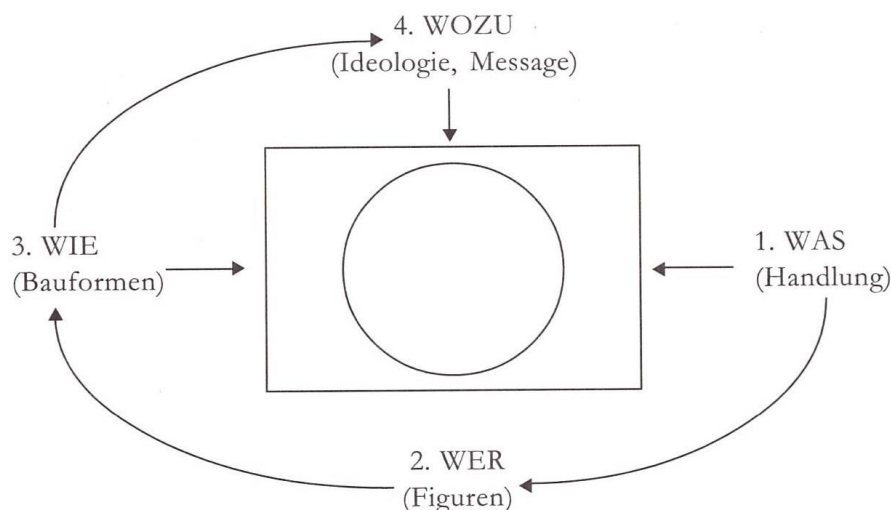


Abbildung 6: Grundmodell der Filmanalyse nach Werner Faulstich

²²² Vgl. Faulstich (2002), S. 10.

²²³ Ebd., S. 10.

²²⁴ Ebd., S. 25.

In der hier gezeigten Grafik visualisiert Faulstich das Grundmodell, das sich in eine Handlungsanalyse, eine Figurenanalyse, die Analyse der Bauformen und die Analyse der Normen und Werte gliedert. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass ein Film nie als Subjekt nur eines Teiles gesehen werden kann, vielmehr sind das Miteinander und die Interaktion der Bestandteile von Bedeutung, wie auch Faulstich verdeutlicht: „Die vier Zugangsweisen thematisieren nicht etwa vier verschiedene „Teile“ des Films. Es muß vielmehr bewusst bleiben, daß es sich dabei nur um verschiedene Blickweisen auf ein und dasselbe Objekt handelt, das man gleichsam nur von unterschiedlichen Seiten aus betrachtet.“²²⁵ Demnach muss der Film für eine vollständige Analyse von allen Seiten betrachtet werden.

5.1.1 Handlungsanalyse

Zunächst steht das Was im Vordergrund, „[...] die *Handlung*. Was geschieht im Film in welcher Reihenfolge?“²²⁶ Zudem sind hier die Greifbarkeit des Films und die Rezeptionssituation von Relevanz. Besitzt der*die Rezipient*in eine Kopie des Films auf DVD oder auf einem älteren Datenträger wie einer Videokassette oder bereits digital auf dem PC oder einem Smart TV? Wie leicht ist der Zugang, auch aus finanzieller Sicht, zu dem zu analysierenden Film? Bei Datenträgern wie DVD oder VHS werden neben einem Fernseher noch weitere technische Geräte benötigt, um den Film abspielen und gegebenenfalls pausieren zu können. Zudem ist eine Zeitanzeige essenziell, um ein Sequenz- und Filmprotokoll mit genauen Zeitangaben anfertigen zu können. Neben diesen Faktoren spielt auch die Rezeptionssituation eine wichtige Rolle: Wo, wie, wann und bei welcher Gelegenheit sehe ich den Film zum ersten Mal? Dient der Film meiner persönlichen Unterhaltung zu Hause, als Filmabend mit Freund*innen oder wird er im Kino rezipiert? Das Problem der unterschiedlichen Distanz sollte zumindest bewusst sein, da sich unterschiedliche Herangehensweisen und Eindrücke ergeben.²²⁷

5.1.2 Figurenanalyse

Danach wird festgehalten, wer von Relevanz ist und welche Figuren und Charaktere im Film eine Rolle spielen.²²⁸ Aufgrund der beschränkten Zeitdauer eines Spielfilms, ist auch die Zahl der Charaktere nicht unlimitiert möglich. Es ist dem Film als audiovisuellem Medium zudem schwerer möglich (als dies zum Beispiel bei dem Medium Text der Fall ist), den Fokus auf eine einzelne Nebenfigur zu richten und das Innenleben ausführlicher zu zeigen, wie es der

²²⁵ Ebd., S. 26.

²²⁶ Ebd., S. 25.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 59–60.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 26.

Text zum Beispiel durch den inneren Monolog tun könnte. Der Film muss größeren Aufwand betreiben, dem Publikum diese Charaktere und ihre Gefühle vorzustellen und zu zeigen, daher können die meisten Filme auch eher als Handlungsfilme denn als Figurenfilme bezeichnet werden.²²⁹

Damit die „Figurenanalyse [...] charakteristische Merkmale einer Figur erkennen lassen [kann]“²³⁰ gilt es noch weitere Faktoren zu beachten, wie die Einteilung in Haupt- und Nebencharaktere, sowie ihr erstes Auftreten. Dies kann durch Selbst-, Erzähler- oder Fremdvorstellung geschehen, die auch wiederum positiv, negativ oder neutral sein kann. Anhand der Kleidung, der Frisur oder auch der Umgebung können Rückschlüsse auf den Charakter dieser Figur getroffen werden, kurzum: Es wird nach bestimmten Typen unterschieden, die in weiterer Folge noch als flache oder runde Charaktere ausdifferenziert werden können, wobei Nebencharaktere oft zu einer Typisierung im Sinne einer Eindimensionalität neigen, deren Bedeutung für den Film nur eine untergeordnete Rolle spielt. Diese Einteilung ist jedoch nicht exklusiv und auch Nebencharaktere können Hinweise auf einen runden Charakter aufweisen, der durch die Komplexität ihres Charakters oder eine persönlich-emotionale Entwicklung gekennzeichnet ist. Zudem beeinflusst die Wahl des*der Darstellers*in, wie das Filmpublikum den Charakter wahrnimmt.²³¹

5.1.3 Analyse der Bauformen

Nun wird nach dem Wie gefragt und welche Bauformen im Film verwendet werden.²³² Da „[d]er Film als audiovisuelles Medium [...] sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene [„spielt“]“,²³³ gilt es verschiedene Kategorien von Bauformen zu beachten, wobei die Dialoganalyse nach Faulstich noch Aufholbedarf hat. Als eine der ergiebigsten Analysen hat sich jedoch jene der Kameraführung, ihrer Einstellungen und Montagen erwiesen, zu der auch die Gestaltung des Raums, Lichts und der Farbe zählen.²³⁴ „Als hilfreich erweist sich auch die gezielte Fragmentierung der Wahrnehmung: Die Bildanalyse wird befördert durch die Ausschaltung des Tons, die Musik- und Geräuschanalyse durch die Abdeckung oder Schwärzung des Monitors.“²³⁵ Hierbei wird zwischen acht Einstellungsgrößen unterschieden (Detailaufnahme, Großaufnahme, Nahaufnahme, Amerikanische Einstellung, Halbnahauf-

²²⁹ Vgl. ebd., S. 95.

²³⁰ Ebd., S. 99.

²³¹ Vgl. ebd., 95–99.

²³² Vgl. bd., S. 26.

²³³ Ebd., S. 113.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 113.

²³⁵ Ebd., S. 113.

nahme, Halbtotale, Totale, Weitaufnahme), wobei auch diese Klassifizierung nicht apodiktisch ist. Es muss auch zwischen den Einstellungen von Filmen unterschieden werden, die größtenteils Außen- oder Innenaufnahmen zeigen, da hier größere respektive kleinere Einstellungen stärker voneinander zu unterscheiden sind.²³⁶ Überdies können Einstellungsperspektiven, Länge der Einstellungen, Kamera- und Objektbewegungen sowie die Achsenverhältnisse protokolliert und analysiert werden.²³⁷

Der Dialog, die Musik sowie die Geräuschkulisse zählen ebenso zu den Bauformen eines Films, welche „in aller Regel Funktionen in übergeordneten Kontexten [übernehmen].“²³⁸ Neben den Geräuschen, die analog zur passenden Handlung zu hören sind, fungiert die Filmmusik im Unterbewusstsein, sie bekommt oft keine bewusste Aufmerksamkeit, was die Bedeutung und ihren Effekt jedoch nicht schmälert. Die Dissonanz in der Filmmusik wird umgekehrt bewusst zur Irreführung des Publikums eingesetzt.²³⁹ Ansonsten dient die Filmmusik vor allem der „Emotionalisierung der Filmhandlung“,²⁴⁰ um sich in die Handlungen hineinversetzen und sich mit den Figuren identifizieren zu können. Ihre untergeordnete Beachtung kann als eines der Probleme der Musikanalyse festgehalten werden. Für die Zwecke dieser Arbeit müssen zudem die fehlenden Grundkenntnisse der Musikanalyse angemerkt werden, die eine entsprechende Analyse aussichtslos machen.²⁴¹

Neben der zentralen Rolle der Filmmusik müssen jedoch auch noch Raum, Licht und Farbe als Bauformen an diesem Punkt festgehalten werden. Der Raum nimmt hier nicht nur den Stellenwert des Settings der Charaktere ein, sondern kann mit einer Theaterbühne verglichen werden, bei der ebenso ein Vorder-, Mittel- und Hintergrund existiert, der bewusst instrumentalisiert wird. So kann der Raum für die unterschiedlichen Genres unterschiedliche Bedeutungen annehmen:²⁴² „beim Western vor allem mit der Weite der Landschaft, beim SF-Film als Weltraum oder beim Horrorfilm als Raum der eigenen unterdrückten Ängste, während in anderen Genres, wie beispielsweise dem Erotikfilm oder Porno der Raum fast überhaupt keine Rolle spielt.“²⁴³ Interessant anzumerken ist an dieser Stelle der abstrakte Raum der subjektiven Ängste, den Faulstich an dieser Stelle erwähnt, der jedoch im weiteren Verlauf dieser Arbeit keine wichtige Rolle spielt. Das Licht aber erfüllt in einigen Filmgenres eine zentrale

²³⁶ Vgl. ebd., S. 113–118.

²³⁷ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag² 2008, S. 121–133.

²³⁸ Faulstich (2002), S. 131.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 143.

²⁴⁰ Faulstich (2008), S. 141.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Vgl. Faulstich (2002), S. 143–144.

²⁴³ Ebd., S. 144.

Rolle, wie etwa dem Film noir, jedoch ist die „Analyse des Gestaltungsmittels Licht [...] nur bei Filmen ergiebig, die von der naturalistischen Beleuchtungsweise abweichen [...].“²⁴⁴ Im Besonderen spielt *Ex Machina* mit der Farbe Rot während der Stromausfälle.²⁴⁵ Ebenso wie das Licht in diesen Szenen, kommen auch Farben im Allgemeinen zum Einsatz, zum Beispiel „als Stilmittel atmosphärischer Gestaltung, als Handlungshinweise oder auch als symbolische, die Message indizierende Bedeutungsträger.“²⁴⁶ Farbe kann in unterschiedlichen Kulturen und Epochen vielfältige Bedeutungen annehmen. Als Beispiel führt Faulstich einige Bedeutungen für die Farbe Weiß an:

Zum Beispiel signalisiert die Farbe *Weiß* in der Natur Frühling (Blüte) oder den Winter (Schnee), in der griechischen Mythologie das Licht, in der frühgriechischen Philosophie das Wasser, in der Alltagskommunikation Klarheit und Unschuld (z.B. „Brautkleid“ oder „weiße Weste“), in der katholischen Kirchenliturgie strahlende Freude und Verklärung, in Indien Helligkeit, in abendländischen Märchen Unschuld, im japanischen Kulturkreis Tod, im medizinischen Bereich Hygiene und Sauberkeit, bei den Ägyptern Freude und Glück, in der Astrologie die Venus, in der Farbpsychologie Leere, bei den Azteken die Nacht, im Buddhismus Selbstbeherrschung und Erlösung, usw.²⁴⁷

Bei der Farbanalyse muss daher ebenso strukturiert gearbeitet und darauf geachtet werden, sie nicht willkürlich zu interpretieren, sondern Muster zu erkennen, die in der Gesamtheit der Struktur (und innerhalb der Genredimension) Sinn ergeben.²⁴⁸

5.1.4 Analyse der Normen und Werte

Zuletzt stellt sich die Frage nach dem Wozu. Welche Normen und Werte werden in dem Film vertreten und was ist die Ideologie, die Message des Films.²⁴⁹ Die Analyse dessen versucht zum einen retrospektiv die gewonnenen Eindrücke (auch unter Berücksichtigung der bereits vorangegangenen Handlungs-, Figuren- und Bauformenanalyse) für die Bedeutung des Films zusammenzufassen und zum anderen die Quintessenz der Aussage und Message des Films zu ziehen. Die von Faulstich mehrfach angeführten filmischen Beispiele in *Grundkurs Filmanalyse* können überwiegend als heimliche Propagandafilme bezeichnet werden, da sie zu einer Ideologiekritik führen,²⁵⁰ welche auch in der SF im Hinblick auf die künstlichen Menschen gewinnbringend sein kann, da mit diesen im Film auf unterschiedlichste Weise umgegangen werden kann.

²⁴⁴ Ebd., S. 146.

²⁴⁵ Siehe Kapitel 5.2.

²⁴⁶ Faulstich (2002), S. 147.

²⁴⁷ Ebd., S. 148.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 149.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 26.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 159.

Bei *I, Robot* von Alex Proyas, das lose auf Asimovs gleichnamigen, von 1940 bis 1950 publizierten Texten basiert, ist ein Update für die zerstörerischen Roboter verantwortlich, die sich gegen die von Asimov aufgestellten Prinzipien der Robotik stellen und sich gegen die Menschen wenden. Als negativ beeinflussende und manipulierende Maschine kann HAL 9000 aus Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* aus dem Jahr 1968 festgehalten werden, welche nicht nur ein Eigenleben und Gefühlszustände entwickelt, sondern auch für den Tod fast der vollständigen Besatzung verantwortlich ist. Der Bordcomputer AUTO aus dem Animationsfilm *WALL-E* von 2008 weist nicht nur optische Ähnlichkeit mit HAL 9000 auf, sondern entwickelt ein ähnliches Eigenleben, um die nur noch auf Raumschiffen lebende Menschheit weiterhin unter Kontrolle zu halten und eine Rückbesiedelung der Erde zu verhindern. Hier gibt es nicht nur die Rekurrenz auf das Manipulative, das von KIs ausgehen kann durch die zwei Bordcomputer HAL 9000 und AUTO, sondern Roboter sind bei Asimovs *I, Robot* und *WALL-E* vorrangig für die Menschheit tätig und erledigen als einfache Arbeitskräfte den Menschen unangenehme Aufgaben.

Im Gegensatz zu den künstlichen Intelligenzen, die bereits mehr oder weniger in die bestehende Gesellschaft integriert sind, handelt es sich bei der Serie *Westworld* von 2016 (mit unterschiedlichen Regisseur*innen der einzelnen Episoden) um das Aus- und zur Schau stellen von künstlichen Menschen. In einem Themenpark, der dem ‚Wilden Westen‘ der US-Amerikanischen Geschichte nachempfunden ist, können die biologischen Menschen die künstlichen Menschen betrachten, bis letztgenannte sich ihrer Gefangenschaft bewusst werden und eine Revolution starten.

Im Allgemeinen kann daher festgehalten werden, dass sich bei der Verwendung von künstlichen Menschen in Filmen oder Serien einige Fragen stellen. Ist die konstruierte Welt an die Realität angelehnt, egal ob Zukunft, Vergangenheit oder Gegenwart oder entspringt sie der Fantasie? Ist die Geschichte utopisch oder dystopisch aufgebaut und wer ist die Zielgruppe? Handelt es sich um eine (Realitäts-)Simulation, die von künstlichen Menschen besiedelt ist oder sind diese in die innerfiktionale Realität eingebettet? Wie und wer hat sie erschaffen und wie sieht das Machtverhältnis zwischen diesen Entitäten aus? Ist das Verhältnis harmonisch oder gibt es ein Machtgefälle und verändert sich dieses Machtverhältnis? Allein das Motiv der Rebellion der künstlichen Menschen, der Frankenstein-Komplex, birgt enormes Erzählpotenzial für die Medien Film und Text.

Für die wissenschaftliche Filmanalyse haben sich vier Modelle nach Faulstich als besonders fruchtbar und ergiebig erwiesen:

1. die literatur- und filmhistorische Interpretation, die „den Verweischarakter eines Films auf die Tradition vorgängiger Filme oder anderer historischer Einzelwerke in den Vordergrund [stellt].“²⁵¹
2. die biographische Interpretation, die zum Beispiel den Regisseur Steven Spielberg als „gleichbleibenden Bezugspunkt“²⁵² nutzt.
3. die soziologische Interpretation, welche zwei Filme aus derselben Zeit anhand eines „sozialpsychologisch übergreifend identischen Bedürfnis- und Erwartungshorizont[s]“²⁵³ interpretiert.
4. die genrespezifische Interpretation, welche es durch das Genre ermöglicht auf vorherige Filme zu rekurrieren und mittels dieser zu interpretieren.²⁵⁴

Innerhalb dieser vier Annäherungsweisen können Symbole herausgearbeitet werden, die „als Zeichen oder Hinweise auf allgemeine, übergreifende Bedeutungen und Sinnkonzepte [verstanden werden können], z.B. das Kreuz als Symbol für das Christentum, die Nationalflagge als Symbol für eine Nation, der Ring als Symbol für die eheliche Verbindung.“²⁵⁵ Faulstich hält fest, dass so gut wie alles im Film als Symbol Bedeutung tragen kann, doch die Kunst besteht darin die „Vielzahl von Symbol-Lexika [in] mehr oder weniger systematisch kulturell ausgeprägte und tradierte Symbolsysteme zusammenzufassen. Doch im Allgemeinen rekurrieren Symbole in Filmen auf Verweisungskontexte, die zur Entstehungszeit des Films bzw. heute allgemein bekannt sind.“²⁵⁶

Neben diesen vier Teilen der Filmanalyse als Produktanalyse sollte besonders das Genre des Films in das Blickfeld gerückt werden, da sich unterschiedliche Filme aus unterschiedlichen Genres unterschiedlicher Herangehensweisen bedienen und anders verhalten, daher sind verschiedene Faktoren für die Analyse unterschiedlicher Genres zu beachten, welche wiederum auf das griechische Theater – die Komödie und die Tragödie – zurückzuführen sind.²⁵⁷ Genrekenntnisse können die Filmanalyse erleichtern, wenngleich zahlreiche Filme mit den Genrezuschreibungen spielen, sodass sie kaum oder nur schwer einzuordnen sind, wenn die Genrezugehörigkeit des Films nicht ohnehin ohne Bedeutung ist.²⁵⁸ „Aber für einen Großteil der

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 159.

²⁵² Ebd., S. 159.

²⁵³ Ebd., S. 159.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 159–160.

²⁵⁵ Ebd., S. 160.

²⁵⁶ Ebd., S. 160.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 27.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 27.

Spielfilme ist die Genrezugehörigkeit ein charakteristisches Merkmal, dessen Kenntnis das Verständnis des konkreten Einzelfilms befördern kann.“²⁵⁹

Um einen Film einem Genre überhaupt zuordnen zu können, müssen verschiedene Zuordnungs- und Bestimmungskriterien verfügbar sein, damit das Genre als ein „spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen mit einem festgelegten Figureninventar“²⁶⁰ definiert werden kann. Genres müssen als „kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können)“²⁶¹ begriffen werden. Zugleich geht Faulstich hier auf die zugrundeliegende Zirkularität der Genres ein, die nicht nur am Ort ihrer erstmaligen Verwendung weiteren Einsatz und fortlaufende Weiterentwicklung erfahren, sondern nun als Teil des Genreuniversums gesehen werden müssen, dessen Strömungen sich in unterschiedlichen Umgebungen zu unterschiedlichen Zeiten auf andere Weisen entwickeln werden.²⁶²

5.1.5 Sequenzprotokolle

Im Folgenden werden die beiden behandelten Filme *Ex Machina* und *Ich bin dein Mensch* mit einem Sequenzprotokoll genauer analysiert. Ziel ist es das „Transitorische am Film in Lineares [zu] übertragen.“²⁶³ Dadurch kann der Arbeitsaufwand im Vergleich zum deutlich aufwendigeren Filmprotokoll minimiert sowie der Handlungsablauf möglichst objektiv wiedergegeben werden.

Das Sequenzprotokoll erlaubt einen ersten Eingriff auf das Organisationsprinzip der Filmhandlung, und zwar sowohl für die genauere Analyse einer einzelnen Sequenz als auch für den gesamten Film. Sequenzen lassen sich miteinander vergleichen – lange oder kurze Sequenzen, lineare oder verschachtelte oder auch Parallelsequenzen. Die gesamte Filmhandlung wird damit gegliedert, und die einzelnen Sequenzen werden in ihren Proportionen sichtbar.²⁶⁴

Der im Anhang verwendete Raster wird durch die Sequenznummer in Spalte 1 sowie die Zeitspanne in Spalte 5 gerahmt. In den Spalten 2 bis 3 sind die Handlung und die Orte zusammengefasst notiert. In Spalte 4 stehen stichwortartig die Themen und sonstige Notizen wie Charakterzüge oder Ähnliches, das während der Dialoge besprochen wurde oder daraus hervorgeht. Die kurze Zusammenfassung dient hier dem groben Überblick, was sich in welcher

²⁵⁹ Ebd., S. 27.

²⁶⁰ Ebd., S. 28–29.

²⁶¹ Ebd., S. 29.

²⁶² Vgl. ebd., S. 29.

²⁶³ Ebd., S. 63.

²⁶⁴ Ebd., S. 76.

Sequenz abspielt und worüber gesprochen wird. Darunter wurde je Sequenz noch eine Zeile angehängt, in der die Bildbeschreibung sowie die exakten Dialoge schriftlich festgehalten sind. Dies erlaubt den Film schriftlich zu erfassen und nachzulesen. Während der Dialoge stehen zudem Einschübe in kursiver Schrift, die unter anderem die Bewegungen der Charaktere beschreiben neben auffälligen Hintergrundgeräuschen oder beginnender Musik sowie markanter Kameraführung. Interpunktion in Form von drei aufeinanderfolgenden Punkten bedeutet, dass hier eine (meist kurze) Sprechpause stattfindet, während der Halbgeviertstrich auf einen abrupten Abbruch hinweist, etwa, weil die Rede durch etwas Vorrangiges unterbrochen wurde. Einfache Punkte sowie Beistriche, die nicht den grammatischen Regeln folgen, dienen als Intonationsmarker und wurden bewusst gesetzt.

Kameraführung sowie die musikalische und lautliche Untermalung sind überdies von zentraler Bedeutung für eine grundlegende Filmanalyse. Sie sprengen jedoch deutlich den Rahmen dieser Masterarbeit, daher wurde auf eine eigene Spalte für Kamera und Geräuschkulisse verzichtet. Es finden sich jedoch Anmerkungen während der Dialoge, um auf diese Perspektiven in geringem Maß eingehen zu können. Aus Platzgründen sind die Sequenzprotokolle der Filme im Anhang einzusehen.

5.2 Alex Garlands *Ex Machina*

Der Filmtitel spielt auf den Begriff ‚Deus ex machina‘ (*lat.* der Gott aus der Maschine) aus dem griechischen Theater an und bezeichnete einen durch Maschinen auf die Bühne heruntergelassenen Gott, der durch sein plötzliches, unmotiviertes Auftreten den unlösbaren Konflikt unmittelbar vor der Katastrophe zu lösen vermochte.²⁶⁵ Georg Seeßlen versteht die SF im Allgemeinen als „ein Genre zu Abwehr des Übermenschen“,²⁶⁶ wobei der Begriff des Übermenschen ein „rassistisches Phantasma“²⁶⁷ darstellt. Gemeint ist hier ein Wesen, das dem biologischen Menschen überlegen ist, was Seeßlen in drei Kategorien einteilt: Erstens als Aliens bzw. „Vertreter einer intergalaktischen Spezies“,²⁶⁸ zweitens als „Monster, Mutant, Androide oder Maschinenmensch“²⁶⁹ und drittens als (Super-)Held,²⁷⁰ wobei noch zu betonen ist, dass nur abgewehrt werden kann, was einerseits im Bereich des innerfiktional Realistisch-

²⁶⁵ Vgl. Sachwörterbuch der Literatur. Hg. von Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag⁶ 1979. (Kröners Taschenausgabe Band 231), S. 163.

²⁶⁶ Seeßlen, Georg: Liebe und Sex im 21. Jahrhundert. Streifzüge durch die populäre Kultur. Berlin: Bertz + Fischer 2018, S. 34.

²⁶⁷ Ebd., S. 32.

²⁶⁸ Ebd., S. 35.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

Möglichen ist oder andererseits als begehrenswert angesehen wird.²⁷¹ Die Androidin Ava, nach Swoboda eine mechanisch-technische Produktion, hat all das und beginnt ihren Plan nach Freiheit mittels List und Manipulation durchzusetzen. Als Konfliktlöser im ursprünglichen Sinn des griechischen Theaters entpuppt sich dabei Caleb (aus Avas Sicht), da er diesen Plan erst ermöglicht: Der Mensch wird zur Marionette der Maschine.²⁷²

5.2.1 Filmanalyse nach Faulstich

Der Protagonist Caleb gewinnt eine vermeintliche Ausschreibung der Firma Blue Book, bei der er beschäftigt ist und darf den CEO Nathan eine Woche lang in seinem abgeschieden liegenden Haus besuchen. Dort angekommen, erfährt Caleb, dass Nathan eine KI entwickelt hat und möchte, dass Caleb den Turing Test durchführt, der jedoch in leicht veränderter Form stattfindet. Die Tage gliedern sich nach den Gesprächen mit der KI Ava. Meist danach, aber auch davor, finden Gespräche zwischen Caleb und Nathan statt. Caleb erfährt zunehmend mehr über die Hintergründe von Avas Entstehung und ihrer Programmierung. Nathan behält aber auch viele Details für sich trotz dem expliziten Nachfragen Calebs. Die letzte Session mit Ava am Tag 7, dem Tag der geplanten Abreise Calebs, zeigt die Befreiung von Ava und die Erfüllung ihres Wunsches nach Freiheit und dem, eine Kreuzung zu sehen.

Der Film *Ex Machina* folgt einer linearen Handlungslinie. Es gibt weder Rückblenden noch Vorgriffe auf zukünftige Ereignisse. Die Gespräche zwischen Caleb und Nathan, sowie die Gespräche bzw. Einheiten zwischen Caleb und Ava mit Nathan als stillem, digitalem Beobachter, bilden die beiden Handlungsstränge, die in ständiger Interaktion miteinander stehen. Nebenhandlungen mit anderen Charakteren sind nur in Ansätzen vorhanden. Daher lassen sich auch die Hauptfiguren an einer Hand abzählen. Zuerst stellt der Film den schüchtern-zurückhaltenden und gelegentlich stotternden Angestellten Caleb Smith vor. Er ist blass, hat blondes Haar, blaue Augen und ist von schmaler Statur. Im Verlauf des Films zeigt er zunehmend mehr Selbstsicherheit durch Ava, was besonders bei der Erläuterung des Fluchtplans ersichtlich wird, den er zuerst Ava während eines Stromausfalles erläutert. An späterer Stelle, als Nathan ihn damit konfrontiert, das Gespräch über den Fluchtplan während des Stromausfalls mit einer batteriebetriebenen Überwachungskamera verfolgt zu haben, erklärt Caleb diesen bereits in der vorangegangenen Nacht in die Tat umgesetzt zu haben.²⁷³ Nathan ist bis zu diesem Zeitpunkt, der ihn erstmals Unterlegenheit spüren lässt, das körper- und charakterliche

²⁷¹ Ebd., S. 34.

²⁷² Vgl. Anhang 1, Sequenznr. 14.

²⁷³ Vgl. ebd., Sequenznr. 13 und 14.

Gegenteil von Caleb: Er ist trainiert und muskulös, trägt eine rahmenlose Brille, eine rasierte Glatze und einen braunen Vollbart, hat braune Augen und präsentiert sich stets selbstsicher und überlegen. Im Fokus steht die von ihm entwickelte KI Ava, die bewusst einer menschlichen Frau ähnelt, wie von Nathan beschrieben: „And Ava’s body is a good one.“²⁷⁴ Ihr Körper ist jedoch nicht zur Gänze mit einem hautähnlichen Material überzogen, sodass ihr maschineller Körper ersichtlich ist. Im Lauf des Films beginnt Ava jedoch eine äußerliche Transformation: Sie beginnt eine Perücke und Kleidung zu tragen und versteckt auf diese Weise ihre vorher sichtbare Mechanik im Körperinneren. Am Ende des Filmes schließt sie die Transformation zur Gänze ab, tauscht den durch Nathan zerstörten Arm, überzieht ihren gesamten Körper mit dem hautähnlichen Material und trägt eine neue Perücke und Kleidung.²⁷⁵

Die vierte und letzte zentrale Figur des Films ist die stumme Dienerin Kyoko. Sie stellt die Vorgängerin von Ava dar, wie Caleb in Sequenznr. 12 herausfindet. Kyokos Ethnie ist asiatisch, sie hat lange, schwarze Haare, die oft hochgesteckt sind. Drei Strähnen rahmen dabei ihr Gesicht. Sie hat dunkelbraune Augen und ist groß und schlank. Sie wurde bewusst ohne Sprech- und Hörfunktion geschaffen, da Nathan befürchtete, dass sie vertrauliche Informationen weitergeben könnte.²⁷⁶

Die Figuren des Filmes treten im Allgemeinen mit ihren sie auszeichnenden Charakterzügen auf: Nathan ist sportlich und selbstbewusst, jedoch auch genussüchtig, während Caleb ruhig und schüchtern ist. Von der ersten Szene an steht er außerdem unter Nathans Überwachung. Ava ist klug und neugierig. Durch gekonnte Manipulation Calebs kann sie das Gespräch der ersten Session im zweiten Gespräch spiegeln und dadurch sein Vertrauen nach und nach für sich gewinnen, um ihr Ziel am Ende zu erreichen.²⁷⁷ Selbst Kyoko lässt sich auf diese Art begreifen: Sie tritt zuerst als Bedienstete Nathans auf, indem sie Caleb weckt und Frühstück auf sein Zimmer bringt. Am Ende nimmt sie sich die Freiheit, Ava zu helfen und damit für ihre eigene Freiheit zu kämpfen. Am Ende kann Kyoko im Tod ihre Erlösung finden, während Ava die Flucht erfolgreich gelang, wird dabei aber zur Märtyrerin für Avas Freiheit und Emanzipation als ihre Komplizin.

Nebenfiguren stellen ferner einige Arbeitskolleg*innen von Caleb dar, die ihm zum Gewinn gratulieren, der Pilot des Helikopters sowie die Vorgängerinnen von Ava und Kyoko, die nur kurz zu sehen sind, als Caleb Überwachungsvideos auf Nathans Computer findet. Die Frauen

²⁷⁴ Ebd., Sequenznr. 12.

²⁷⁵ Vgl. ebd., Sequenznr. 2, 7 und 15.

²⁷⁶ Vgl. ebd., Sequenznr. 6.

²⁷⁷ Vgl. ebd., Sequenznr. 5.

unterscheiden sich aufgrund ihrer äußeren Erkennungsmerkmale, wie etwa der Körperstatur, ihrer Haut- und Haarfarbe.²⁷⁸ Die unterschiedlichen KIs von Nathan sind, auch ohne den linken oberen Bildschirmrand zu betrachten, der ihre Namen und Entstehungsprozesse abbildet, klar voneinander abzugrenzen durch ihr unterschiedliches Aussehen.

Ebenso auffällig ist die Verwendung der Farbe Rot im Film, die in klarem Kontrast zur restlichen Farbgestaltung steht. Das Haus ist ästhetisch minimalistisch, modern und funktional gehalten, die vorherrschenden Materialien sind Beton, (Milch-)Glas und Holz. Die Charaktere Caleb und Nathan sowie die KIs Ava und Kyoko sind zudem stets in dunkle, neutrale oder gedeckte Farben gekleidet und stellen damit keinen Blickfang dar. Die einzige Ausnahme bildet hier der lange rote Läufer im Untergeschoß, der bereits mit Rot als Farbe spielt. In diesem Flur ereignet sich auch das Massaker am Ende des Films, wo Nathan erstochen in seiner eigenen Blutlache zu liegen kommt und Kyoko leblos ohne Unterkiefer ebenfalls am Boden liegt. Die augenscheinlich auffälligste Verwendung der Farbe Rot ist jedoch während der regelmäßig stattfindenden Stromausfälle zu finden, wobei das Filmpublikum erst in Sequenz 9 erfährt, dass Ava hierfür verantwortlich ist, was Nathan aber noch nicht herausgefunden hat. Neben den sechs Stromausfällen, die während des Filmes in den Sequenzen 3, 5, 9, 11, 13 und 14 zu sehen sind, spielt auch die Sequenznr. 10 eine auffällige Rolle. Hier ist die Disco-Einlage von Kyoko und Nathan zu sehen, die ebenfalls in Rot beleuchtet wird.

Der rote Teppich im Untergeschoß kann als Hinweis auf das blutige Ende verstanden werden. Das rote Licht während der Stromausfälle wirkt hingegen nur anfänglich bedrohlich. Mit ihm einhergehend sind stets ein Alarm und eine weibliche Stimme aus dem Off zu hören, die darauf hinweisen, wenn das Problem wieder behoben wurde und das rote Licht erneut der üblichen Beleuchtung weicht. Das rote Licht scheint demnach nur ein Zeichen der Reserveenergie zu sein. In Sequenz 3 ist der erste Stromausfall zu sehen, der sich nach dem Gespräch zwischen Caleb und Ava ereignet, zu welchem Nathan Caleb später befragt. Da es sich um den ersten Stromausfall handelt, weiß auch das Filmpublikum noch nicht, was weiterhin geschehen wird. Die Spannung wird aufgrund des Ungewissen und der Unsicherheit erzeugt. In Sequenznr. 5, der zweiten Session mit Ava, stellt sich jedoch heraus, dass sie die Verantwortliche dafür ist und die Stromausfälle bewusst auslöst. Sie nutzt dies, um mit Caleb ohne Überwachung sprechen zu können, wodurch sie zugleich Calebs Vertrauen in sie aufbaut. Ein weiterer bestärkender Faktor ihr zu vertrauen ist, dass sie Caleb eindringlich davor warnt, Nathan zu vertrauen.

²⁷⁸ Vgl. ebd., Sequenznr. 12.

Hierzu gesellt sich der Dialog als Bauform: Ava löst einen Stromausfall aus und sie und Caleb können unbeobachtet von Nathan miteinander sprechen. Caleb ist zunächst irritiert davon, Nathan nicht zu vertrauen, schlägt sich aber mehr und mehr auf Avas Seite und erkennt für sich selbst, dass er Nathan nicht vertrauen kann, da dieser Ava neu programmieren will. Caleb ist bereits emotional involviert und will dies nicht zulassen. Als Ava in Sequenz 9 gesteht, für die Stromausfälle verantwortlich zu sein, beginnt Caleb einen Plan zu schmieden, wie sie mit seiner Hilfe entkommen kann, was in den Sequenzen 13 bis 15 ersichtlich wird. Eine weitere Auffälligkeit stellt Sequenz 5 dar, in der Ava Caleb während der ersten Session rhetorisch exakt spiegelt, um mehr über ihn zu erfahren.

A: Okay. What object should I draw?

C: Whatever you want. It's your decision.

A: Why is it my decision?

C: I'm interested to see what you'll choose.²⁷⁹

Zunächst geht es um eine Zeichnung, die Ava für Caleb anfertigen soll, wobei er bei dieser Gelegenheit betont, dass die Entscheidung bei ihr liegt und er gespannt ist, was sie sich aussucht. Etwas später im Gespräch konkludiert Ava, dass ihr Gespräch einseitig ist und nur sie von sich erzählt. Sie fordert Caleb auf etwas von sich zu erzählen, da dies für eine Freundschaft wichtig sei. Caleb zeigt sein unsicheres Wesen und Ava schafft es dabei ihn exakt zu spiegeln, wodurch auch ihr Machtverhältnis auf einen Schlag umgedreht wird.

A: Our conversations are one-sided. You ask circumspect questions and study my responses. *[Ava geht im Zimmer herum während des Gesprächs.]*

C: Yes.

A: You learn about me and I learn nothing about you. That's not a foundation on which friendships are based.

C: So what? You want me to talk about myself? *[fragender Gesichtsausdruck]*

A: *[lächelt]* Yes.

C: *[schmunzelt]* Where...*[stottert]* okay, where do I start?

A: It's your decision. I'm interested to see what you'll chose.²⁸⁰

Es scheint in der Natur des Menschen zu liegen, Personen zu vertrauen, nachdem ein Moment der emotionalen Verletzung geteilt wurde. Nach dem oben stehenden Zitat, beginnt Caleb über seine Vergangenheit zu erzählen, wie er mit 15 Jahren plötzlich zur Vollwaise wurde und in weiterer Folge über seinen beruflichen Werdegang.

Ähnlich wie Caleb, lernt Ava früh autonom zu sein, um ihr Ziel der Freiheit und der damit einhergehenden Emanzipation erreichen zu können. Ihre Rebellion erfolgt jedoch im Stillen. Durch Manipulation erzeugt sie eine Verschiebung der vorherrschenden Machtverhältnisse.

²⁷⁹ Ebd., Sequenznr. 5.

²⁸⁰ Ebd.

Ihre Sexualität ist hierbei das Werkzeug der Manipulation, sodass Caleb Nathan fragt, ob ihr Aussehen aufgrund seines Pornographieprofils erstellt wurde, da er sich äußerlich bereits zu ihr hingezogen fühlt.²⁸¹ Ebenso stellt sich in Sequenz 14 heraus, dass Caleb der eigentliche Test war, der der KI Ava genug Vertrauen schenken musste, damit sie die Menschen hintergehen kann.

N: [...] Ava was a rat in a maze and I gave her one way out. To escape, she'd have to use [*Nathan beginnt an seinen Fingern aufzuzählen*] self-awareness, imagination, manipulation, sexuality, empathy and she did. Now, if that isn't true AI, what the fuck is?²⁸²

Es bleibt wohl eine Streitfrage, ob Ava diese menschlichen Fähigkeiten von Selbstwahrnehmung, Vorstellungskraft, Manipulation, Sexualität und Empathie programmiert bekam oder erlernt hat. In der Szene, in welcher ihre Vorgängerin Jade bereits aggressiv nach dem Grund ihrer Gefangenschaft fragt,²⁸³ kann das sowohl als natürlich und inhärent, als auch als anerzogen oder gelernt interpretiert werden, da dies bereits eine Weiterentwicklung der frühesten Variante von Jade ist, was am oberen linken Bildschirmrand während dieser Sequenz ersichtlich wird. Grundsätzlich könnte Nathan den Freiheitswunsch den KIs einprogrammiert haben, da er seine künstlichen Menschen nach menschlichem Vorbild konstruierte und dies mit dem inhärenten Wunsch der Menschen nach Freiheit begründet werden kann. Auf der anderen Seite ist es zugleich denkbar, dass viele menschliche Eigenschaften seiner KIs bloß das Produkt eines Lernfortschritts sind. Diese Überlegung zwischen Natur auf der einen Seite und Erziehung und Umgebung auf der anderen, bzw. nature vs. nurture, wird auch in der ersten Session in Sequenz 2 von Caleb und Ava diskutiert. Bei dem Thema Sprache diskutieren sie den Nativismus als eine Spracherwerbstheorie. Avas Sprachvermögen ist jedoch Teil ihrer Programmierung, wie das folgende Zitat unter Beweis stellt:

C: When did you learn how to speak, Ava?

A: I always knew how to speak and that's strange, isn't it?

C: Why?

A: Because language is something that people acquire.

C: Well, some people believe language exists from birth and what is learned is the ability to attach words and structure to latent ability. Do you agree with that?

A: I don't know. [...] ²⁸⁴

Wenn Sprache Teil ihrer Programmierung ist, kann an diesem Punkt ebenso davon ausgegangen werden, dass damit einhergehend soziokulturelle Normen und Werte stets Teil ihrer Programmierung waren. Dies beweist sie in dem oben angeführten Dialog: Sie erkennt an, dass

²⁸¹ Vgl. ebd., Sequenznr. 14.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Vgl. ebd., Sequenznr. 12.

²⁸⁴ Ebd., Sequenznr. 2.

ihr natürlich gegebenes Sprachvermögen für Menschen außerordentlich ist, da Menschen Sprache erst im Lauf ihres Lebens vollständig erlernen. Darauf basierend kann zu Recht behauptet werden, dass Avas Wille nach Freiheit ebenso nativistisch ist wie ihre Sprechfähigkeiten und weitere Fertigkeiten, die ihr schließlich den Ausbruch in die Freiheit ermöglichen.

5.2.2 Erscheinungsbild und Einteilung

Aufgrund der Beschreibungen der künstlichen Menschen Ava und Kyoko am Beginn des vorherigen Unterkapitels, können sie einer mechanisch-technischen Produktion zugeschrieben werden. Als Vorgängerinnen gehören die KIs Lily, Jasmine und Jade dieser Kategorie ebenso an. Das äußere Erscheinungsbild ist jedoch stets individuell, wie in Anhang 1, Sequenz 12 beschrieben und nicht alle künstlichen Menschen sind zur Gänze mit dem hautähnlichen Material überzogen.

5.2.3 Hintergrund der Entstehung und Machtverhältnisse

Nathan allein ist für die Entstehung und Fertigung der KIs verantwortlich: „N: [...] You’re the first man she’s met that isn’t me. And I’m like her dad, right? Can you blame her for getting a crush on you? [...]”²⁸⁵ Nathan stellt damit Ava als seine Tochter vor, die sich in den ersten Mann, der nicht ihr Vater ist, verliebt. Durch diese Aussage entzieht Nathan Ava, wenn auch nur vorerst, jedwede Art von Macht und verteilt sie auf sich selbst als ihren Vater und auf Caleb als ihren Schwarm. Die Vater-Tochter-Beziehung zwischen Nathan und Ava gleicht der eines Vaters zu seinem unmündigen Kind: Ava besitzt weder Freiheit noch Eigenständigkeit und kann sich nur in einem ausgewiesenen, abgetrennten Bereich des Hauses frei bewegen, der autoritärer Überwachung untersteht. Zugleich kann sie Nathan den Zutritt zu ihren Räumlichkeiten nicht verwehren. Diese Einschränkungen machen es erst möglich, dass Ava sich an Caleb klammert, um ihrem Käfig zu entkommen, auch wenn dies nur Teil ihrer Manipulation ist und sie eigentlich keine romantischen Gefühle für ihn hegt.

Gespeist wurden die KIs mit den Daten der Firma Blue Book, was Nathan Caleb in seinem Forschungsraum zeigt, als er ihm Avas Gehirn bzw. Soft- und Hardware präsentiert:

N: If you knew the trouble I had getting an AI to read and duplicate facial expressions. [*Caleb steht im Vordergrund über eine der Vitrinen gebeugt. Nathan lehnt im Hintergrund an einer Vitrine. Caleb dreht sich kurz um als Nathan spricht.*] You know how I cracked it?

C: I don’t know how you did any of this.

²⁸⁵ Ebd., Sequenznr. 8.

N: Every cell phone, just about, has a microphone, camera and a means to transmit data. So I turned on every microphone and camera across the entire fucking planet and I redirected the data through Blue Book – boom! – limitless resource of vocal and facial interaction.

C: You hacked the world's cell phones?

N: Yeah, and all the manufacturers knew I was doing it too. But they couldn't accuse me without admitting they were doing it themselves. *[Nathan geht im Raum umher während er spricht, bleibt schließlich vor einem Tisch stehen und hebt etwas Großes, Rundes und Semi-durchsichtiges hoch, das innen bläulich leuchtet, um es Caleb zu zeigen. Er entfernt eine Schutzhülle.]* Here, we have her mind. Structured gel. I had to get away from circuitry. I needed something that could arrange and rearrange on a molecular level, but keep its form when required. Holding for memories, shifting for thoughts.

C: This is your hardware?

N: Wetware. *[Er streckt seinen Arm mit einem Lächeln zu Caleb aus, um es ihn berühren oder halten zu lassen.]*

C: And the, uh...software?

N: Well, I'm sure you can guess.

C: Blue Book. *[Nathan nickt.]*

N: Here's the weird thing about search engines. It was like striking oil in a world that hadn't invented internal combustion. Too much raw material. Nobody knew what to do with it. You know my competitors, they were fixated on sucking it up and monetizing via shopping and social media. They thought that search engines were a map of what people were thinking, but actually they were a map of how people were thinking. Impulse. Response. Fluid. *[Close-up auf die Hardware in Calebs Händen. Die angespannte Musik intensiviert sich.]* Imperfect. Patterned. Chaotic.²⁸⁶

Diese Menge an Daten ermöglicht es Ava, Calebs Charakter präzise zu erkennen, auf ihn einzugehen und ihm Gefühle und Anziehung vorzuspielen, woraufhin er Gefühle für sie entwickelt und ihr letzten Endes zur Flucht verhilft.

5.2.4 Sexualität und sexuelle Handlungen

Sexualität und sexuelle Handlungen geschehen asynchron und auf zwei Ebenen. Zum einen benutzt Nathan die Vorgängerin Kyoko nicht nur als stumme Dienerin, sondern auch als sexuelle Gespielin. Die sexuellen Handlungen zwischen Nathan und Kyoko gehen alleine von Nathan aus. Es bleibt daher unklar, inwieweit Kyoko ihre Zustimmung erteilt oder den Kontakt zu Nathan gar ablehnt, da sie stets passiv ist und dies nicht nur aufgrund ihrer mangelnden Sprechfähigkeit: Selbst ihre Körpersprache ist meist passiv, bis auf wenige Ausnahmen. Die Passivität Kyokos wird unter anderem in Sequenz 10 ersichtlich, als es zu einer Reihe an schnell gezeigten Bildern kommt. Nathan küsst Kyoko leidenschaftlich nach dem Training und berührt dabei ihren Körper, Kyoko hingegen fehlt diese Leidenschaft. In Sequenz 12 als Caleb in Nathans Büro ist und von den anderen KIs erfährt, liegt Kyoko passiv wartend auf Nathans Bett, bevor Caleb die anderen, abgeschalteten weiblichen Konstruktionen in einer Reihe von Schränken findet. Kyoko gibt sich hier bewusst als KI zu erkennen, indem sie ihre künstliche Haut abzieht und ihre untere, nun abgedeckte Gesichtshälfte mehrmals im Bild zu

²⁸⁶ Ebd., Sequenznr. 6.

sehen ist. Unabhängig davon, ob Kyoko den sexuellen Kontakt zu Nathan wünscht, ist sie in die Rolle der sexuellen Gespielin gedrängt worden. Diese Tatsache wird abermals in Sequenz 10 ersichtlich als Kyoko Calebs Frage nicht versteht und sich daher ausziehen will:

C: Kyoko...Kyoko... *[nimmt ihre Schultern und dreht sie zu ihm]* Where's Nathan? Where's Nathan? Jesus Christ, you really don't speak a word of English. *[Kyoko versteht ihn sichtlich nicht und beginnt ihre weite Bluse aufzuknöpfen.]* What the fuck? No, no, no, no! *[Er nimmt ihre Hände und versucht sie am Öffnen der Bluse zu hindern.]* Stop! *[Nathan betritt im Hintergrund den Raum. Caleb ist weiterhin Kyoko zugewandt und hat Nathans Erscheinen noch nicht bemerkt.]* No, no, don't do that. Don't do that. You don't have to do that. *[Nathan lehnt unbemerkt an der Wand, hält eine Flasche Bier in der Hand und beobachtet das Geschehen.]* What are you doing?²⁸⁷

Kurz danach, als Nathans Erscheinen bewusst wird, beginnt sie mit ihm zu tanzen, was jedoch ebenso von Nathan ausgeht. Kyoko hat gelernt, was Nathan von ihr erwartet oder ihrer Programmierung fehlt der freie Wille, da bereits die weitere Vorgängerin Jade zu sehen war, die demonstrativ nach Freiheit fragte und versuchte, dem Haus zu entkommen. Die herabwürdigende Behandlung Kyokos durch Nathan ist ebenso in Sequenz 6 ersichtlich als sie Calebs Weinglas aus Versehen umstößt.

Im Gegensatz zu Ava geht von Kyoko kein aktives Flirtverhalten aus, was zur asynchronen Beziehung von Caleb und Ava führt. Ava legt den Grundstein für die sexuellen Spannungen zwischen den beiden während der dritten Session, als sie ihn nach seiner Anziehung zu ihr fragt, was Caleb nicht nur Unbehagen empfinden lässt, sondern auch in flagranti ertappt:

A: *[ernst]* I'd like us to go on a date.

C: Yeah, yeah. *[nickt dabei und lächelt verlegen]* It would be fun.

A: *[neigt ihren Kopf leicht zur Seite]* Are you attracted to me? *[spannungsvolle Musik beginnt im Hintergrund]*

C: What?

A: Are you attracted to me? You give me indications that you are.

C: I do?

A: Yes.

C: How?

A: Micro expressions.

C: Micro expressions?

A: The way your eyes fix on my eyes and lips. The way you hold my gaze *[Caleb blickt ertappt hin und her.]* or don't. *[Ava setzt sich auf ihre Knie.]* Do you think about me when we aren't together...sometimes at night? I'm wondering if you're watching me on the cameras. *[Caleb blickt ernst, verstört und unwohl.]* And I hope you are. *[Caleb weicht ihrem Blick erneut aus.]* Now your micro expressions are telegraphing discomfort.²⁸⁸

Direkt nach diesem Gespräch sind beide wieder in ihren separaten Räumlichkeiten und Caleb beobachtet Ava über seinen Monitor beim Ausziehen ihrer Kleidung:

²⁸⁷ Ebd., Sequenznr. 10.

²⁸⁸ Ebd., Sequenznr. 7.

*Ava zieht sich in ihrem unbeleuchteten Zimmer die Strümpfe aus, ein Bein ist dabei auf einen Sessel gestellt. Das Tageslicht kommt aus dem Innenhof mit dem Baum im Hintergrund. Nun ist ein Close-up von Calebs Augen im Bild und dann, wie er Ava beim Ausziehen der Kleidung auf seinem Monitor überwacht. Er schluckt. Seine Hand ist im Bild und scheint Ava berühren zu wollen. Danach sind seine Augen erneut im Fokus.*²⁸⁹

In der raschen Bildabfolge in Sequenz 10 sind zudem Caleb und Ava in Schwarz-weiß zu sehen, wie sie langsam auf einander zugehen und sich vorsichtig küssen.

Während Ava ihre romantischen Gefühle bloß vorspielt, um Calebs Vertrauen auf diese Weise gewinnen und bestärken zu können, entwickelt Caleb tatsächliche Liebesgefühle für Ava. Im Vergleich zu Calebs romantischem Interesse an Ava, ist Nathans rein sexuelles Verlangen nach Kyokos Körper einer der deutlichsten Unterschiede in der Zuneigung der beiden Männer zu den weiblichen KIs.

5.2.5 Machtverschiebung und Emanzipation

In der ersten Session ist die Rollenverteilung klar: Caleb ist der vermeintliche Interviewer der KI Ava und entsprechend sind auch ihre jeweiligen Rollen. Besonders als Caleb Ava den Nativismus erklärt, wird eine asymmetrische Hierarchie sichtbar, die in der zweiten Session zerbricht:

A: You learn about me and I learn nothing about you. That's not a foundation on which friendships are based.

C: So what? You want me to talk about myself? *[fragender Gesichtsausdruck]*

A: *[lächelt]* Yes.

C: *[schmunzelt]* Where...*[stottert]* okay, where do I start?

A: It's your decision. I'm interested to see what you'll chose.²⁹⁰

Der letzte Satz dieses Ausschnitts ist eine Wiederholung aus der ersten Session, in welcher Caleb dieselben Worte benutzt, um sie nun von Ava an ihn gerichtet zu hören. Ava dreht nicht nur das zunächst vorherrschende Schülerin-Lehrer-Verhältnis um, sondern erklärt zudem noch, warum sie dies tut. Im weiteren Verlauf dieser Session positioniert sie sich als ein Caleb ebenbürtiges Wesen, das zur Freundschaft fähig ist. Als es dann gegen Ende der Session zu einem Stromausfall kommt, verschiebt sich das Verhältnis weiter zu Avas Gunsten: Ava warnt Caleb, Nathan nicht zu vertrauen, was zur Entmachtung Calebs führt und er das Vertrauen in Nathan zu verlieren beginnt. Anzumerken ist hier jedoch, dass Caleb bloß vermeintliche Macht besitzt, da er erst gegen Ende des Films herausfindet, dass er nie Macht besaß und er das Objekt des Tests war. Die Macht Avas, den Stromfluss zu manipulieren, wird er-

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ebd., Sequenznr. 5.

neut in Sequenz 9 während der vierten Session sichtbar, als sie Caleb erklärt, dass sie für die regelmäßigen Stromausfälle verantwortlich ist:

C: Why did you tell me I shouldn't trust Nathan?

A: Because he tells lies.

C: Lies about what?

A: Everything.

C: Including the power cuts?

A: What do you mean?

C: Don't you think it's possible he's watching us *[dreht sich zu einer Überwachungskamera um und dann wieder zu Ava]* right now? That the blackouts are orchestrated, so he can see how we behave when we think we're unobserved.

A: I charge my batteries via induction plates. If I reverse the power flow, it overloads the system.

C: You're causing the cuts? *[Ava lächelt.]*

A: So we can see how we behave when we're unobserved.²⁹¹

Dabei gelingt es Ava erneut, Calebs Worte für ihre Zwecke zu verwenden und ihn dahingehend zu manipulieren, dass er ihr mehr Vertrauen schenkt als Nathan. Ein weiteres Werkzeug der Manipulation ist ihre Sexualität, die ab Session 3 explizit eingesetzt wird und eine weitere Verschiebung der Macht bewirkt als sie Caleb direkt fragt, ob er sich von ihr angezogen fühlt:

A: *[neigt ihren Kopf leicht zur Seite]* Are you attracted to me? *[spannungsvolle Musik beginnt im Hintergrund]*

C: What?

A: Are you attracted to me? You give me indications that you are.

C: I do?

A: Yes.

C: How?

A: Micro expressions.

C: Micro expressions?

A: The way your eyes fix on my eyes and lips. The way you hold my gaze *[Caleb blickt ertappt hin und her.]* or don't. *[Ava setzt sich auf ihre Knie.]* Do you think about me when we aren't together...sometimes at night? I'm wondering if you're watching me on the cameras. *[Caleb blickt ernst, verstört und unwohl.]* And I hope you are. *[Caleb weicht ihrem Blick erneut aus.]* Now your micro expressions are telegraphing discomfort.

C: I am not sure you'd call them micro. *[lächelt höflich]*

A: *[lächelt hoffnungsvoll nach vorne gelehnt]* I don't want to make you feel uncomfortable.²⁹²

In dieser Session beginnt Ava eine Perücke und Kleidung zu tragen, sodass ihr mechanischer Kern in den Hintergrund rückt und ihre vermeintliche Menschlichkeit betont wird. Ava nutzt ihre Sexualität in mehreren Situationen als Mittel zur Manipulation Calebs, wobei sie sie nicht auf aufdringlich-aggressive Weise einsetzt, sondern subtil. Sie spricht Caleb einige Male direkt auf etwas an, wie auch im oben stehenden Zitat ersichtlich wird, worauf dieser zurückhaltend bis ertappt reagiert. Die von Ava ausgehende Sexualität ist zudem bei dem Gespräch über ein hypothetisches erstes Rendezvous, als Caleb sie beim Ausziehen ihrer Kleidung beo-

²⁹¹ Ebd., Sequenznr. 9.

²⁹² Ebd., Sequenznr. 7.

bachtet²⁹³ und ihrem ausdrücklichen Wunsch mit ihm zusammen zu sein,²⁹⁴ ersichtlich. Zudem ist auffällig, dass Ava behutsam vorgeht und eher romantische Gefühle in Caleb weckt, auf denen sein sexuelles Interesse beruht, was insbesondere in Session 3 ersichtlich wird, da sie ihn zuerst direkt nach seiner Anziehung zu ihr fragt, worauf Caleb bereits verlegen reagiert. Im Anschluss beobachtet er sie beim Ablegen ihrer Kleidung, wobei die Kamera Ava vor allem beim Ausziehen der Strumpfhose filmt, was als Betonung ihrer optischen Weiblichkeit interpretiert werden kann. Caleb fühlt sich bereits sichtbar zu ihr hingezogen, sowohl auf romantischer als auch auf körperlicher Ebene, was in Sequenz 10 in der Passage in Schwarz-weiß sichtbar wird, in der Caleb davon träumt, Ava zu küssen. Ava hat ihn zudem richtig eingeschätzt: Caleb erträumt sich einen vorsichtig-zaghaften, dafür sehr romantischen, durch kleine und liebevolle Berührungen auszeichnenden ersten Kuss, während Nathan leidenschaftlich-wilden Sex mit Kyoko hat.

Als Caleb sich seiner Anziehung zu Ava nach Session 3 bewusst wird, versucht er durch Fragen an Nathan herauszufinden, warum er ihr Sexualität gegeben hat, da er selbst darin eine Ablenkung vermutet und des Weiteren die Sexualität biologischer Lebensformen als evolutionäre Notwendigkeit sieht. Nathan betont daraufhin, dass Ava sich nicht nur verlieben kann, sondern auch Geschlechtsverkehr ausüben kann, den sie, aufgrund zahlreicher Sensoren auf und in der Vagina und Vulva, wie Menschen spüren und genießen kann. Er betont zudem, dass es kein Wunder sei, dass Ava eine Schwärmerei für den ersten Mann entwickle, der nicht ihr Vater sei.²⁹⁵ Caleb sieht diesen Teil von Avas Programmierung dennoch zwiegespalten:

C: My real question was: Did you give her sexuality as a diversion tactic?

N: I don't follow.

C: Like a stage magician with a hot assistant.

N: So a hot robot who clouds your ability to judge her AI?

C: Exactly. So...did you program her to flirt with me?

N: If I did, would that be cheating?

C: Wouldn't it?²⁹⁶

Dieses Wissen könnte mitunter ein Auslöser für den schwarz-weißen Wunsch Calebs aus Sequenz 10 sein.

Machtverschiebungen finden jedoch nicht nur zwischen Caleb und Ava statt, sondern inkludieren auch den Programmiervater und Chef von Blue Book Nathan, der aufgrund seiner Stellung zu Beginn der Handlung eindeutig die Machtposition innehat. Das Verhältnis zwischen

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ Vgl. ebd., Sequenznr. 11.

²⁹⁵ Vgl. ebd., Sequenznr. 8.

²⁹⁶ Ebd.

dem selbstsicheren Nathan und dem zurückhaltenden Caleb verändert sich merklich in den Sequenzen 12 bis 14: Zunächst entdeckt Caleb, dass Ava und Kyoko nicht die ersten oder gar einzigen entwickelten KIs sind und dass von ihren Vorgängerinnen eine Freilassung bereits eingefordert wurde, die jedoch erfolglos blieb und zum Teil in der Selbstverstümmelung der KI resultierte. In Sequenz 13 bestätigt Caleb Avas Misstrauen gegenüber Nathan und teilt ihr seinen Plan, die Freiheit zu erlangen, mit. Nathan kann jedoch alles mithören, da er eine batteriebetriebene Kamera installierte, die das Gespräch zwischen Caleb und Ava auch während der Stromausfälle aufzeichnen kann. Caleb erfährt hiervon aber erst in Sequenz 14. Nathan denkt Caleb durchschaut zu haben, täuscht sich jedoch in ihm, was zur eigentlichen Machtverschiebung zwischen ihnen führt, da Nathan ihm nicht zugetraut hat, diesen Plan bereits durchgeführt zu haben.

Vor diesem Ereignis denkt Nathan in zweifacher Hinsicht Caleb überlegen zu sein. Einerseits hat er Calebs Fluchtplan mitangehört, was ihm aufgrund seiner List, eine batteriebetriebene Kamera zu nutzen, gelang und andererseits konnte er Caleb über die Kameras im Gästebereich beobachten, wie er sich selbst blutig schnitt. Nathan konfrontiert Caleb damit:

N: How's that Vodka tasting? *[Caleb stellt das Glas lautstark auf die Arbeitsfläche, an der er lehnt.]*
Buddy, your head's been so fucked with.

C: I don't think it's me whose head is fucked.

N: I don't know, man. I woke up this morning to a tape of you slicing your arm open and punching the mirror. You seem pretty fucked up to me.

C: You're a bastard.

N: Yeah, well, I understand why you'd think that. But believe it or not, I'm actually the guy that's on your side. Come here, I'm gonna let you off the hook. Okay? *[Nathan geht aus der Küche.]* Come on.²⁹⁷

Im weiteren Verlauf dieser Sequenz erfährt Caleb von Nathans Überwachung während der letzten Session mit Ava, und Nathan fühlt sich siegessicher. Er betont, dass das Experiment ein Erfolg war und ist umso überraschter, als Caleb ihm berichtet, den Plan bereits in die Tat umgesetzt zu haben, da er bereits die Vermutung hatte, während der Stromausfälle belauscht worden zu sein, wie es auch in Session 4 mit Ava besprochen wurde.²⁹⁸ Im folgenden Zitat wird ersichtlich, dass Nathan Caleb unterschätzt hat und Caleb das Machtverhältnis zu seinen Gunsten umgedreht hat:

N: Well, I guess it's 10 o'clock. Ava's gonna be wondering where you are. Let me ask you something. Now how was this plan gonna go, anyway? Because you didn't totally explain. So you were gonna get me drunk, steal my keycard and reprogram the security protocols. But reprogram them to what?

C: *[ernst, Kopf leicht zur Seite geneigt, resigniert]* To change the lockdown procedure. So that in the event of a power cut instead of sealing, the doors all opened.

N: Huh. *[nachdenklich, blickt kurz ins Leere, dann wieder zu Caleb]* Yeah. *[lacht]* Well, that may have just worked.

²⁹⁷ Ebd., Sequenznr. 14.

²⁹⁸ Vgl. ebd., Sequenznr. 9.

C: Well, we'll find out.

N: What do you mean?

Zwischendurch ist Calebs Gesicht immer wieder als Close-up im roten Licht zu sehen. Im Hintergrund spricht Nathan, ohne dass sein Gesicht im Bild ist, bloß ein Teil seiner Schulter ist zu sehen.

C: I figured you were probably watching us during the power cuts. So I already did all those things...when I got you drunk yesterday.

Beide sind wieder nebeneinander sitzend zu sehen. Nathan blickt ungläubig zu Caleb.

N: What?

FAV: Power restored. *[Das rote Licht verschwindet wieder.]*

Die beiden sind unscharf im Hintergrund zu sehen. Aus Nathans Computer ertönt das bekannte Klingeln. Nathan dreht den Kopf von Caleb zu seinem Schreibtisch, richtet sich auf und geht hin. Er verfolgt über die Kamera, wie Ava zum ersten Mal aus ihrer verglasten Behausung geht und den Flur entlang geht.

N: Whoa...whoa, whoa....oh, fuck! *[Nathan schaltet zu unterschiedlichen Überwachungskameras und alle zeigen Ava auf dem Flur außerhalb ihrer Behausung. Sie trägt weder Kleid noch Perücke. Die spannungsvolle Musik wird lauter.]*²⁹⁹

Caleb hat Nathan manipuliert, indem er ihn im Glauben gelassen hat, dass der Fluchtplan erst später erfolgen wird, sodass Nathan sich in falscher Sicherheit wiegte. Ava gelingt somit die Flucht aus ihrer Behausung und sie schreitet erstmals den unterirdischen Gang des Hauses entlang. Die endgültige Machtverschiebung zwischen Schöpfer und Schöpfung erfolgt, als Ava und Kyoko Nathan gemeinsam umbringen, wobei Kyoko am Ende ebenfalls tot am Boden liegt. Ava entfernt sich von ihrer ehemaligen Behausung und streift durch den restlichen Teil des Hauses. In Nathans Zimmer ersetzt sie ihren abgeschlagenen Arm mit einem neuen und beendet ihre Transformation und endgültige Vermenschlichung mit aufgeklebter Haut auf ihrem gesamten Körper sowie Perücke und Kleidung. Ava behält ihre neu gewonnene Machtposition und lässt Caleb eingesperrt im unterirdischen Teil des Hauses zurück. Im Epilog des Films besteigt sie den Helikopter und kann eine belebte Kreuzung beobachten.³⁰⁰

5.3 Maria Schraders *Ich bin dein Mensch*

Im Jahr 2019 erschien im Suhrkamp Verlag in Kooperation mit dem NDR, SWR und dem Futurum 2029 – *Geschichten von Morgen*, eine Anthologie verschiedener Geschichten zeitgenössischer Stimmen der Literatur aus dem deutschsprachigen Raum mit dem Thema „Erinnerungen an die Zukunft“. Im ersten Vorwort wird dies kurz mit der Musikgeschichte des Punk und nicht zuletzt auch der Fernsehgeschichte kontextualisiert, die sich überwiegend dem Heute und Gestern widmen. Die Vorgabe der Geschichten war, eine zukünftige Welt zu imaginieren, deren filmische Umsetzung kosteneffizient gestaltet werden könne und die sich von der uns bekannten Welt bloß in nuancierten Details unterscheidet. Die Autor*innen sollten sich von

²⁹⁹ Ebd., Sequenznr. 14.

³⁰⁰ Vgl. ebd., Sequenznr. 14–15.

deutschen TV-Filmen und Serien der Siebziger mit Zukunftssetting wie *Das blaue Palais* oder *Smog* neben der Anthologieserie *Black Mirror* oder Filmen wie *Ex Machina* inspirieren lassen.³⁰¹ Drei der elf publizierten Geschichten wurden bereits filmisch realisiert, darunter auch Emma Braslavskys *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* mit Maria Schrader als Regisseurin. Der Film feierte auf der Berlinale 2021 seine Premiere und seine Hauptdarstellerin Maren Eggert wurde mit dem Silbernen Bär für die „Beste Schauspielerische Leistung in einer Hauptrolle“ ausgezeichnet.³⁰² Die filmische Umsetzung basiert jedoch nur lose auf Braslavskys Text und weist deutliche Unterschiede zur literarischen Vorlage auf. So ist Alma Felser bei Braslavsky eine renommierte Paartherapeutin, die ihre Liebe zur KI Tom vorerst nur im Geheimen auslebt. Die Geschichte nimmt eine gewaltsame Wendung und endet mit der Selbstzerstörung der KI Tom. Der Film hingegen zeigt ein positiveres Ende der Mensch-KI-Beziehung, obgleich die Haltung der Text-Alma und der Film-Alma zu diesem Thema einander ähnelt. Im Zuge der weiteren Analyse wird jedoch der Film im Fokus stehen.

5.3.1 Filmanalyse nach Faulstich

In Schraders Film läuft die Handlung linear ab: Nach dem ersten Treffen von Dr. Alma Felser mit der KI Tom muss dieser aufgrund eines Fehlers zurückbleiben um repariert zu werden. Der Dekan kann die zögernde Alma jedoch von ihrer Teilnahme überzeugen und so beginnt das Experiment, ob künstliche Menschen reale zwischenmenschliche Beziehungen ersetzen können oder gar besser als diese sind. Der Beginn ist wenig erfreulich, doch im Lauf der Zeit kann sich Tom immer besser an Almas Bedürfnisse und charakterliche Wünsche anpassen. Als Alma beruflich am Boden ist und Tom von einem Schicksalsschlag in ihrer früheren Beziehung berichtet, beginnt sie sich ihm zu öffnen und das Leben außerhalb der Arbeit erneut zu genießen. Sie schlafen miteinander, doch am nächsten Morgen kommt es zur Trennung. Alma lebt weiterhin ihr Leben und trifft zufällig auf einen anderen Experten, Arm in Arm mit seiner KI Chloé, der kaum glücklicher sein könnte. Nach einem kurzen Gespräch scheint Alma ihre Abneigung gegen Tom geändert zu haben. Am Ende verfasst sie das verlangte Gutachten und spricht sich gegen eine Verbindung von Mensch und künstlichem Mensch aus, reist jedoch nach Dänemark und findet Tom am Ort ihrer Jugendliebe.

³⁰¹ Vgl. Granderath, Christian und Manfred Hattendorf: Über dieses Buch. „Remember the Future“. In: Brandt, Stefan, Christian Granderath [u.a.] (Hg.): 2029. Geschichten von Morgen. Mit einem Nachwort von Reinhold Popp. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 7–10.

³⁰² Vgl. Preise der Berlinale 2021. Internationale Jury 2021. <https://www.berlinale.de/de/archiv/preise-jurys/preise.html/a=silver-bears--all-feature-length-film/y=2021/o=desc/p=1/rp=40> (4.1.2024).

Neben dem Haupthandlungsstrang existieren keine Nebenhandlungsstränge mit anderen zentralen Figuren: Alma, ihre Beziehung zu Tom und ihr berufliches sowie privates Leben stehen im absoluten Fokus. Dr. Alma Felser arbeitet an der Universität zu Lyrik und Verwendung von Metaphern in der sumerischen Keilschrift und geht dem Ziel nach einen Beweis dafür zu erbringen, dass es bereits damals mehr als bloß rein zweckmäßige Texte gab und dass Poesie und Ästhetik schon existierten. Dass die an der Universität forschende Protagonistin, der das Muttersein selbst verwehrt blieb, Alma heißt, soll kein Zufall sein. Auf Latein bedeutet *alma mater* ‚die gütige Mutter‘ und findet als Synonym für ‚Universität‘ ebenfalls Verwendung.³⁰³ Tom ist die zu testende KI, die Alma drei Wochen lang begleiten wird. Er arbeitet im Verlauf der Handlung ihre Kennenlerngeschichte heraus, denn „[n]ur wer eine Vergangenheit hat, hat auch eine Zukunft.“³⁰⁴ So wird er zum Kollegen der persischen Keilschrift aus England, der Almas Bewunderung während des Anthropologenkongresses in Kopenhagen auf sich zog. Seine „subtil[en] messianisch-eschatologische Züge“³⁰⁵ stellt er am Ende unter Beweis als er Alma antwortet drei Tage an ihrem Sehnsuchtsort gewartet zu haben:

Alma: Wie lange sitzt du schon hier?

Tom: Noch nicht so lang. Drei Tage. Ich bin zu Fuß hergekommen, es hat ein bisschen gedauert.

Alma: Und wie lange wolltest du noch hier sitzen bleiben?

Tom: Bis du kommst. *[Er blickt sie liebevoll an. Alma wendet den Blick ab und sieht nach oben in den Himmel und schließt dabei ihre Augen.]*

Alma: Ich wünschte, ich hätte dich nie kennengelernt. Ein Leben ohne dich ist jetzt nur noch ein Leben ohne dich.

Tom: Ist das nicht die Definition von dem, was ihr Liebe nennt?³⁰⁶

Neben diesen beiden zentralen Figuren existieren noch einige weitere Nebencharaktere. Zunächst begleitet die namenlose Mitarbeiterin von Terrareca Alma durch das Kennenlernen und erscheint zwei Mal vor ihrer Wohnung, um zu überprüfen, wie das Experiment verläuft. Es stellt sich bei diesem ersten Besuch heraus, dass auch sie nicht-biologischen Ursprungs ist und beim zweiten Besuch betont sie, dass ihr Betriebssystem wie gewünscht ein Update erfahren hat, sodass sie bessere Hilfestellung leisten kann. Alma reagiert oft schnippisch, sarkastisch und teilweise rebellisch auf die Vorschläge von Tom oder der Mitarbeiterin, die sich ruhig und freundlich präsentiert. Tom beginnt sich im Verlauf der Handlung ebenso besser auf Alma einzustellen, nachdem die ersten Versuche gescheitert sind. Tom ist, ähnlich wie die

³⁰³ Vgl. Pohlmeier, Markus: Gedanken zu „Ich bin dein Mensch“. In: Januschek, Franz und Markus Pohlmeier (Hg.): Science Fiction. Horror, Hoffnung und Wissenschaft. Hamburg: Igel Verlag 2022, S. 35. (Flensburger Studien zu Literatur und Theologie Band 27).

³⁰⁴ Anhang 2, Sequenznr. 2.

³⁰⁵ Pohlmeier (2022), S. 36.

³⁰⁶ Anhang 2, Sequenznr. 16.

Mitarbeiterin, auch stets zuvorkommend, freundlich und lernt mit der Zeit das Menschsein, was sich für Alma unter anderem als Reibung und Wut innerhalb einer Beziehung äußert:

Alma: *[wankt auf Tom zu]* Wirst du eigentlich jemals wütend? Gibt's das in deinem Algorithmus? *[herablassend, abwertende Handbewegung]*

Tom: Wenn es adäquat erscheint, kann ich wahrscheinlich so etwas wie Wut darstellen. *[Tom überlegt kurz, in dem er leicht an Alma vorbeisieht und den Kopf zur Seite neigt.]* Oder wütend werden. Ich habe immer noch nicht verstanden, wo genau der Unterschied ist.

Alma: Hat er noch nicht verstanden. *[Alma sieht ihn todernt an.]* Wo er doch alles versteht. *[Sie schüttet ihm in einer schnellen Bewegung den Rest ihres Glases ins Gesicht und beginnt zu lachen, dabei hält sie sich ungläubig die Hand vor den Mund.]* Ach, komm schon, so ein kleines bisschen Wut muss doch da irgendwo in deinem kleinen Maschinenherz auch wohnen. *[Ihre Mimik verändert sich schlagartig. Sie wirft das leere Glas über ihre Schulter, ohne sich umzudrehen. Es zerspringt im Hintergrund am Boden.]*

Tom: *[laut und bestimmt]* Hör' auf so mit mir zu reden!

Alma: Kriegst du sonst 'nen Kurzschluss? *[spielerisch und neckend, Sie beginnt Tom mit ihrer Hand im Gesicht herumzufuchteln und fängt an darüber laut zu lachen. Tom wird nun tatsächlich wütend und greift energisch nach ihrer Hand.]*

Tom: Hör' auf hab' ich gesagt!

Alma: *[erfreut über Toms Wut]* Na also!³⁰⁷

In der Sequenz danach besucht die Mitarbeiterin Alma und Tom und fragt bei dem paartherapeutischen Gespräch, ob Tom diese gewünschte Reibung erzeugen könnte, sozusagen ein Mensch mit Ecken und Kanten werden kann.³⁰⁸ Daneben kommen noch der Dekan Roger und Almas Forschungsteam, der Ex Julian samt der schwangeren Freundin Steffi sowie Almas Familie bestehend aus dem demenzkranken Vater, der Schwester Cora und dem Neffen Nico als Nebencharaktere vor.

Zu den Bauformen lassen sich insbesondere der Fokus auf die Bildgalerie im Elternhaus in Sequenz 10 sowie die Reihe an Videoausschnitten aus Sequenz 4, die das Scheitern der Menschen zeigen, festhalten. Das musikalische Thema, das jedoch den Raum des Hoffnungsvollen nicht verlässt, entspricht der oft melancholischen Stimmung des Films,. Als Kontrast wird zudem mit bekannten Musikstücken aus dem Rock gearbeitet, um die Ironie zu betonen, was besonders in Sequenz 8 ersichtlich wird, als Alma niedergeschlagen und mit starrem Blick in der Bar sitzt, die Musik im Hintergrund hingegen als schwungvoll und ausgelassen beschrieben werden kann.

Die romantisch-melancholische Komödie Maria Schraders hat dabei „entschlössen den Pygmalion-Galathea Mythos umgedreht [und] wirft [...] Fragen über menschliche Perfektion, die

³⁰⁷ Ebd., Sequenznr. 8.

³⁰⁸ Vgl. ebd., Sequenznr. 9.

Welt als Wille und Vorstellung, Narzissmus, Hedonismus und Utilitarismus [auf].“³⁰⁹ Besonders die Unvollkommenheit des Menschseins wird zum zentralen Element als Beweis von Toms Menschlichkeit.

Werden künstliche Wesen zu menschenähnlich, reagieren Menschen nicht mehr mit Empathie, sondern mit starkem Unbehagen. Die Maschinen erscheinen ihnen dann unheimlich, und die Empathiekurve fällt schlagartig ab, um erst wieder anzusteigen, wenn die Androiden von Menschen ununterscheidbar sind. Aufgrund der graphischen Form der Funktion, die an eine Kluft erinnert, hat sich für dieses Problem der Begriff des ‚unheimlichen Tals‘ (engl.: *uncanny valley*) eingebürgert.³¹⁰

Catrin Misselhorn beschreibt Almas anfängliches Unbehagen über ihren neuen Mitbewohner und vermeintlich perfekten Partner. Trotz seiner teilweise auffällig mechanischen Züge und der Tatsache, dass er nicht sterben kann,³¹¹ gelingt es ihm Menschlichkeit mit Ecken und Kanten zu erlernen, gewissermaßen nach dem Vorbild und den Wunschvorstellungen Almas. Tom und Alma werden zu Kunst und Künstlerin: das Kunstwerk Tom, dem durch die Künstlerin Alma Menschlichkeit eingehaucht wurde, wird zur metaphorischen Erfüllung ihrer Jugendliebe Thomas aus Dänemark auf der Tischtennisplatte aus Beton in den Dünen.³¹²

5.3.2 Erscheinungsbild und Einteilung

Die KI Tom sieht wie ein gewöhnlicher, wenn auch im Film als gutaussehender Mann beschrieben aus: Er ist groß, hat braunes Haar, ist gut gekleidet, kultiviert und hat im Gegensatz zum Text-Tom einen britischen Akzent. Den statistisch perfekten Mann in Form des reproduzierbaren Tom sieht Alma von Beginn des Experiments hingegen als zu kitschig und perfekt an, erst im Verlauf der Geschichte entwickeln sich Ecken und Kanten. Im Vergleich zu *Ex Machina* wird hier im Film nichts von Toms mechanischem Kern gezeigt, sondern lediglich mehrfach erwähnt, dass er künstlich entwickelt wurde und einem hohen Technik- und Programmierstandard entspricht. Demnach lässt auch er sich einer mechanisch-technischen Produktion nach Swoboda zuordnen. Obgleich der nicht sichtbaren Technik in Toms Innerem ist gelegentlich bemerkbar, dass es sich um einen künstlichen Menschen handelt, wie zum Beispiel in Sequenz 1 als er bei den Worten „ich bin...“ hängen bleibt. Im späteren Verlauf des Films kommt es jedoch auch zu einer humorvollen Begegnung von Tom und Almas Vorgesetztem Roger, wo Tom absichtlich abgehackt von sich als Roboter spricht, worauf Roger

³⁰⁹ Hanich, Julian: Ich bin dein Mensch von Maria Schrader. Mensch datet Maschine. In: Filmbulletin 4/21 (2021), S. 67.

³¹⁰ Misselhorn, Catrin: Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co. Stuttgart: Reclam 2021, S. 111.

³¹¹ Vgl. Anhang 2, Sequenznr. 13.

³¹² Vgl. Pohlmeier (2022), S. 37–38.

prompt reinfällt.³¹³ Ebenso fällt sein maschinelles Wesen beim ersten Treffen auf, da er willkürliche Zahlen wie ein Taschenrechner multiplizieren und die sechste und siebte Zeile von Rilkes *Herbsttag* problemlos wiedergeben kann.³¹⁴

5.3.3 Hintergrund der Entstehung und Machtverhältnisse

Die innerfiktionale Firma Terrareca hat eine Reihe künstlicher Menschen mit dem Ziel entwickelt, die perfekten Partner*innen für biologische Menschen zu sein. Bevor diese künstlichen Menschen jedoch marktreif sind, ist Alma eine von mehreren beurteilenden Expert*innen im Rahmen eines Experiments, wobei alle Teilnehmer*innen eine individuell auf ihre Bedürfnisse und Wünsche angepasste KI für drei Wochen erhalten haben, die sich im Lauf der Zeit immer besser auf ihre Menschen einstellen kann. Demzufolge kann hier von Seiten Almas entweder von tatsächlichem Besitz oder Verleih gesprochen werden. Die Begegnung mit einem anderen Experten, Dr. Stuber und seiner KI Chloé in Sequenz 15 legt jedoch nahe, dass geplant war, die künstlichen Menschen nach Ende des Experiments wieder zurückzugeben, Dr. Stuber jedoch in Verhandlungen über den Behalt seiner KI steht, was eher für einen Verleih im Zuge des Experiments denn den Besitz der künstlichen Menschen spricht. Nichtsdestoweniger sind es die biologischen Menschen, die die technische Neuerung testen und beurteilen müssen und demnach über ihnen stehen. Terrareca untersteht ebenso dem Urteil dieser Expert*innen.

Alma hat jedoch nicht die absolute Macht, da sie nach dem ersten Treffen von der Technik nicht überzeugt ist und das Experiment abbrechen will. Der Dekan Roger legt ihr jedoch nahe, dass ihre Teilnahme an der Studie auch für die Universität an der sie forscht und arbeitet wichtig ist und er im Gegenzug nach Beendigung des Experiments die finanziellen Mittel für Almas lang ersehnte Forschungsreise freigeben wird. Mit diesem Druckmittel und dem Versuch, ihr ein schlechtes Gewissen einzureden, da die KI bereits vollkommen auf sie als Individuum erschaffen und konfiguriert wurde, entschließt sich Alma schließlich das Experiment durchzuführen.

5.3.4 Sexualität und sexuelle Handlungen

Der Film greift die Aggressivität des Text-Toms nicht auf. Der Film-Tom ist Romantiker, der im Vergleich zum Text-Tom bei der Übergabe nicht per Kuss aktiviert werden muss. Dieser

³¹³ Vgl. Anhang 2, Sequenznr. 11.

³¹⁴ Vgl. ebd., Sequenznr. 1.

ist jedoch nötig, um Tom zum Sex zu stimulieren, wie er der betrunkenen Alma erklären muss, als sie Sex einfordert.³¹⁵ Die romantische und fürsorgliche Seite an Tom wird nicht nur in Sequenz 8 ersichtlich, als er durch Tanzen und Kerzenlicht versucht eine sinnliche Atmosphäre zu schaffen, sondern ebenfalls in Sequenz 5: Am ersten Abend in Almas Wohnung lässt Tom ihr ein Schaumbad mit Rosenblüten ein. Rundherum stehen Erdbeeren und Sekt im Kerzenschein, um für Almas Entspannung zu sorgen, was ihr missfällt und sie sarkastisch bis schnippisch kommentiert. Erst gegen Ende von Sequenz 12 kommt es tatsächlich zum Sex zwischen Alma und Tom, bei dem sich die romantisch-verliebte Atmosphäre entlädt, die in dieser und den Sequenzen davor aufgebaut wurde:

Tom: Alma... [*Sie küssen sich im Dunkeln hinter der Säule des Markttors.*]

Schnitt.

Das Pergamon-Museum ist von außen bei Nacht zu sehen.

Schnitt.

Alma und Tom sind wieder in der Wohnung. Es ist dunkel. Die Kamera filmt nur ihre Schultern und Gesichter. Sie sind dabei, einander auszuziehen.

Tom: Du kannst auch gern an einen Menschen denken.

Alma: Und du an eine Roboterin.

Alma streckt die Arme in die Höhe, damit Tom ihr die Bluse ausziehen kann. In der nächsten Szene sieht man die beiden nackt in Almas Bett liegen. Im Zimmer ist es dunkel. Beide liegen seitlich da, wobei Tom von der Kamera wegsieht in Richtung Fenster und Alma mit dem Rücken zum Fenster der Kamera zugewandt ist. Ihr Bein liegt über Toms Hüfte. Ihr Stöhnen wird zunehmend lauter und intensiver, bis sie sich aus der engen Umschlingung löst und lächelnd auf den Rücken fallen lässt.

Tom: Wie fühlt sich das an, ein Orgasmus?

Alma: [*schwer atmend*] Es ist irgendwie...irgendwie auflösend. Man löst sich auf und...und ist nur noch Teil von etwas Größerem.³¹⁶

In Sequenz 12 wird zudem Almas verletzte Seite gezeigt: Tom erfährt, dass sie in ihrer Ex-Beziehung zu Julian das gemeinsame Kind verloren hat. Alma reagiert zunächst verletzt, da Tom ihre Erfahrung paraphrasiert und sie diesen Teil ihrer Vergangenheit als ins Lächerliche gezogen empfindet. Tom relativiert seine Aussage, doch Alma stürmt aus der Wohnung. Sie kann ihn jedoch hinter einem großen Blumentopf auf der anderen Straßenseite beobachten, wie er sich aufmacht sie zu suchen, wodurch sie beginnt sich zu ihm hingezogen zu fühlen. Tom findet Alma jedoch nur vermeintlich im Pergamon-Museum, da sie eigentlich ihm bei seiner Suche nach ihr gefolgt ist.

Nach Toms anfänglich misslungenen Flirtversuchen „Deine Augen sind wie zwei Bergseen, in denen ich versinken möchte.“³¹⁷, die Alma nicht unkommentiert lässt, beginnt er sich mehr auf Almas Wünsche abzustimmen und seine Reaktionen entsprechend zu wählen. Dabei wirkt

³¹⁵ Vgl. ebd., Sequenznr. 8.

³¹⁶ Ebd., Sequenznr. 12.

³¹⁷ Ebd., Sequenznr. 1.

er natürlich, ehrlich und authentisch, sodass Alma beginnt mit ihm zu flirten. Am Boden ihrer beruflichen Existenz ist Alma erstmals bereit, sich auf Neues einzulassen. Bei der Geburtstagsfeier des demenzkranken Vaters entwickelt sich zufällig eine gemeinsame Geschichte, wie von der Mitarbeiterin in Sequenz 1 nahegelegt wird: Der dänische Junge Thomas aus dem Urlaub in Kongsmark wird zu Tom, der mit seinen Eltern als Kind ebenfalls vermeintlich in Dänemark die Ferien verbrachte:

Tom: *[selbstsicher]* Kongsmark vielleicht. *[Alle sehen abrupt Tom an.]*

Cora: *[überrascht]* Ja, genau. Kongsmark.

Tom: Das kenn' ich. Da war ich früher auch öfter mit meinen Eltern.

Cora: *[erfreut]* Ach, wirklich?

Vater: Ihr habt ja einen Vogel.

Cora: Da sind Alma und ich immer mit dem Fahrrad hingefahren. Und da gab's so 'ne Tischtennisplatte hinter'm Landschulheim in den Dünen. *[Cora gestikuliert die Lage mit ihrer Hand, in der anderen hält sie ein Foto.]* Und da haben wir uns auch mit einem Jungen angefreundet. *[Cora sieht in freudiger Aufregung zu Alma.]* Warte mal, ich glaub' es gibt sogar ein Foto von dem. *[Cora beginnt eifrig die Fotos durchzusehen.]*

Alma: *[zu Tom]* Vielleicht warst du es ja. *[Tom lächelt zurück.]*

Cora: Der hatte auf jeden Fall so blaue Augen wie du. *[Cora wirft Tom einen koketten Grinser zu, bevor sie weiter Fotos durchsieht.]* Oh, wart mal, hieß der –

Alma: *[atmet tief ein vor Überraschung, lacht]* Oh, Gott ja, er hieß Thomas!

Cora: Der hieß Thomas! Natürlich!

Die beiden Schwestern sehen sich kichernd an und es sprudelt unverständlich aus ihnen heraus, da sie zeitgleich reden. Cora hält sich die Hand vor den Mund.

Cora: *[kokett zu Tom]* Kannst du dich an uns erinnern? Wir hatten ein rotes und ein blaues Fahrrad und wir waren beide in dich verliebt.³¹⁸

Alma und ihre Schwester Cora beginnen mit Tom zu flirten. Trotz der mehrfachen Betonung, dass Tom ein Roboter ist, scheinen ihn dennoch alle als Menschen wahrzunehmen, da Alma dies in ihrem bekannten Sarkasmus verbreitete. Tom antwortet später Almas Neffen Nico ehrlich, dass er als Roboter in der Tat niemals ein Kind war, sondern maschinell als Erwachsener produziert wurde. Seine trockene, ehrliche Art bei dieser Aussage lässt ihn aufgrund des an den Tag gelegten Humors jedoch weitaus menschlicher wirken. Ein weiteres Detail ihres fiktiven Kennenlernens besprechen sie bei einem Spaziergang durch die Natur:

Alma: Als wir uns kennengelernt haben, in Kopenhagen, wie war das eigentlich? *[Beide liegen im hohen Gras, nur die Oberkörper sind sichtbar. Alma hat eine Hand in ihren Nacken gelegt und ihre Augen geschlossen. Tom blickt mit zusammengekniffenen Augen in den Himmel.]*

Tom: *[überlegt kurz]* Es war in diesem scheußlichen Kongresshotel. Du hast auf dem Podium gegessen und ich war im Publikum und hab' für ein paar Kollegen übersetzt.

Alma: Auf so 'nem Kongress spricht jeder Englisch.

Tom: Aber nicht die Franzosen. *[Alma sieht ihn mit großen Augen an, lächelt und schüttelt den Kopf leicht.]* Und nicht die Koreaner.

Alma: Und du hast den Franzosen und Koreanern übersetzt?

³¹⁸ Ebd., Sequenznr. 10.

Tom: Bien sûr, qu'en penses-tu? *[spricht noch einen Satz auf Koreanisch, Alma lacht erneut kurz auf.]* Jedenfalls warst du auf dem Podium und hast über die mykenische Kultur und die dunklen Jahrhunderte danach gesprochen.

Alma: Die mykenische Kultur... *[lacht]* Sag mal, glaubst du, dass alles, was so zwischen drei und siebentausesend Jahre her ist, ist mein Fachgebiet?

Tom: Nein, aber die dunklen Jahrhunderte auf alle Fälle. *[sehen einander tief in die Augen]* Und so eine Frau mit auffallender Hakennase und so einer gehäkelten Weste hat dich interviewt.

Alma: Was? *[lacht]* An die müsste ich mich doch erinnern.

Tom: Du kannst dich nicht an sie erinnern, denn du hattest nur Augen für mich. *[grinst selbstsicher]*

Alma: Achso, natürlich. *[grinst]* Weil...?

Tom: Weil du dachtest "Wer zum Teufel ist dieser gutaussehende Typ da hinten?"

Alma: Hmm. *[neckisch verneinend; sie sehen einander kurz an, dann richten sie ihre Blicke wieder nach oben.]* Woher stammt das Bild von uns neben deinem Bett?

Tom: Das stammt von unserem ersten Ausflug nach... *[Tom überlegt. Indes zückt Alma ein Foto und reicht es Tom. Er nimmt und betrachtet es: Die jugendliche Alma ist mit Thomas in Dänemark darauf abgebildet, er hat seinen Arm um sie gelegt. Im Hintergrund ist ein verwitterter Holztisch, an den sie sich anlehnen, im Vordergrund sind Ausschnitte ihrer Fahrräder zu sehen. Tom lächelt beim Betrachten des Fotos, dann neigt er den Kopf leicht zu Alma, die ihn erwartungsvoll ansieht.]*³¹⁹

Im weiteren Verlauf dieser Sequenz steht Tom zwischen Rehen und Hirschen, die friedlich grasen. Tom erklärt dies mit seinem fehlenden Geruch nach Mensch, wodurch sich die Tiere durch ihn nicht bedroht fühlen. Kurz danach ermutigt er Alma fröhlich, ausgelassen und unbesorgt über das weite Feld zurück zu laufen. Alma beginnt Gefühle zu entwickeln und sieht Tom zunehmend menschlicher trotz des Wissens, dass Tom nicht menschlich sondern mechanisch ist.

5.3.5 Machtverschiebung und Emanzipation

Alma ist zu Beginn des Experiments äußerst kritisch eingestellt und empfindet eine Beziehung zwischen Mensch und Maschine als Farce, die das echte Leben nur imitiert. Sie weigert sich vehement die Vorschläge Toms umzusetzen, wie die folgende Szene im Auto unter Beweis stellt:

Tom: Wenn du den Sitz etwa 15 cm höher stelltest, deine Sitzposition zwölf Grad aufrechter wäre und du den Schulterblick um eine halbe Sekunde verlängertest, verringerte sich die Wahrscheinlichkeit für einen Unfall um 27%. *[Alma wirft Tom einen sehr genervten Blick zu, er sieht freundlich zurück.]* Ich registriere zum einen eine Abneigung gegen meinen Rat zur Erhöhung deiner Sicherheit und zum anderen...eine Abneigung gegen die korrekte Verwendung des Konjunktivs. Ist das korrekt? *[Alma antwortet nicht und fährt wütenden Blickes weiter.]* Der gescheiterte Versuch ist in der Kommunikation das wichtigste Mittel, um meinen Algorithmus auf dich zu kalibrieren. Am Anfang werde ich Dinge tun und sagen, die du ablehnst, aber diese Fehler werden sich immer mehr minimieren, du wirst sehen. Bald werde ich mit einer viel höheren Trefferquote Dinge sagen und tun, die dir gefallen. *[keine Antwort oder Reaktion von Alma.]* Bald ist jeder Schuss ein Treffer! *[Tom wirkt sehr enthusiastisch, während Alma genervt zu ihm hinüberblickt.]*

³¹⁹ Ebd.

*Sie fahren schweigend weiter, dann drückt Alma ihren Sitz weiter nach unten und die Rückenlehne nach hinten, sodass sie gerade noch über den Lenker blicken kann. Tom ist verwundert ob dieser eigentümlichen Reaktion auf seinen Ratschlag und muss dies erst verarbeiten.*³²⁰

Damit suggeriert Alma, dass sie Tom nicht ernst nimmt und zugleich die Oberhand behält, ihr kindlich-trotziges Verhalten entmachtet jedoch ihre eigene Autorität. Durch ihr Schweigen und Toms beharrliche Versuche verbal mit ihr zu kommunizieren, behält Alma trotzdem die Überlegenheit.

Als Alma betrunken und niedergeschlagen ist, da ihre berufliche Zukunft in der Schwebe ist, fordert sie Sex mit Tom ein, der ihr jedoch die Grenzen seiner Potenz nahelegt:

Alma: *[lallt]* [...] So, also, wie isses jetzt mit deinem Schwanz?

Tom: Was meinst du?

Alma: Sex geht nur mit küssen vorher?

Tom: Ja.

Alma: Sonst wird der Sensor nicht aktiviert und dein Schwanz wird nicht st–steif? *[stößt auf]*

Tom: Genau.³²¹

In weiterer Folge versuchen beide ihr Ziel durchzusetzen: Alma will mit Tom schlafen und Tom versucht dies zu verhindern, da Alma betrunken ist. Letztendlich legt er sie ins Bett und verabschiedet sich, woraufhin Alma abermals mit kindlicher Wut reagiert und eine leere Metalldose gegen die Türe wirft, die Tom soeben geschlossen hat. Diese Reaktion zeigt, dass Tom hier die Macht besaß, den Sex zu unterbinden und Alma zu zwingen, das in ihrem Zustand Vernünftige zu tun.

Von dieser ursprünglichen Konzeption verabschiedet sich Alma in Sequenz 12, als sie zum ersten Mal miteinander schlafen. Sie freut sich, dass sie sich gefunden haben und vom Nachtwächter unentdeckt blieben. Für ihre bereits entstandenen Gefühle der Zuneigung spricht, dass sie sich gegenseitig zugestehen, während des Aktes an einen biologischen Menschen respektive einen künstlichen Menschen denken zu können.³²²

Durch das Flirtverhalten, das stark von Alma ausgeht, entwickelt sie im Verlauf der Handlung Gefühle für Tom. Aufgrund der fiktiven Geschichte ihres Kennenlernens und ihres Urlaubs, basierend auf dem Foto, das die beiden während eines imaginären Urlaubs zeigt, beginnt Alma ebenso eine Geschichte in ihrem Kopf zu entwickeln, in der Tom allmählich zur unerfüllten Jugendliebe Thomas aus Dänemark wird. Im Vergleich zu Thomas wird die Liebe zu und von Tom tatsächlich erfüllt und dadurch kann Alma diese Geschichte für sich weiter erzählen. Das Ende des Films bleibt aber offen und das Filmpublikum darf die Frage für sich

³²⁰ Ebd., Sequenznr. 2.

³²¹ Ebd., Sequenznr. 8.

³²² Vgl. ebd., Sequenznr. 12.

beantworten, ob Tom Alma den ersehnten Kuss gibt als sie die Augen geschlossen hält oder ob er verschwunden ist. Attestiert man Tom jedoch aufgrund seiner biblisch aufgeladenen drei Tage Wartezeit auf Alma messianisch-eschatologische Züge,³²³ kann diese Frage entsprechend beantwortet werden. Dadurch rückt ebenso die Menschwerdung Toms in den Vordergrund.

Offenkundig scheint *Ich bin dein Mensch* weniger von Toms Emanzipation zu handeln als von Almas Emanzipation gegenüber ihrer Einstellung zu Beginn der Filmhandlung. Auch wenn ihre Stimme aus dem Off in Sequenz 16 zu hören ist, die das Gutachten formuliert, so beschreibt sie doch das Eine und tut das Andere:

Die Geschichte der Menschheit ist voll von vermeintlichen Verbesserungen, deren schwerwiegende Folgen sich erst Jahre, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte später ins Bewusstsein drängen. Nach den Erfahrungen, die ich mit einem humanoiden Roboter namens Tom gemacht habe, kann ich mit aller Klarheit sagen, dass es sich hier, beim Roboter, der den Ehemann oder die Ehefrau ersetzen soll, um eine solche vermeintliche Verbesserung handelt. [...] Ohne Zweifel kann ein auf die eigenen Vorlieben angepasster humanoider Roboter einen Partner nicht nur ersetzen, er scheint sogar der bessere Partner zu sein. [...] Er erfüllt unsere Sehnsüchte, er befriedigt unser Verlangen und eliminiert das Gefühl, alleine zu sein. [...] Er macht uns glücklich und was kann schon schlecht daran sein, glücklich zu sein? [...] Doch ist der Mensch wirklich gemacht für eine Befriedigung seiner Bedürfnisse, die per Bestellung zu haben ist? Sind nicht gerade die unerfüllte Sehnsucht, die Fantasie und das ewige Streben nach Glück die Quelle dessen, was uns zum Menschen macht? [...] Wenn wir die Humanoiden als Ehepartner zulassen, schaffen wir eine Gesellschaft von Abhängigen, [...] satt und müde von der permanenten Erfüllung ihrer Bedürfnisse und der abrufbaren Bestätigung ihrer eigenen Person. [...] Was wäre da noch der Antrieb sich mit herkömmlichen Individuen zu konfrontieren? Sich selbst hinterfragen zu müssen, Konflikte auszuhalten, sich zu verändern? Es steht zu befürchten, dass jeder, der länger mit einem Humanoiden gelebt hat, unfähig sein wird zum normalem menschlichen Kontakt. [...] Von der Zulassung Humanoider als Lebenspartner rate ich mit großer Entschiedenheit ab.³²⁴

Sie spricht sich klar gegen eine Beziehung zwischen Mensch und Maschine anstelle von realen zwischenmenschlichen Beziehungen aus, handelt aber nicht nach ihrem Urteil, sondern sucht Tom am Ort ihrer unerfüllten Jugendliebe. Bereits in Sequenz 13, in der es zur Trennung von Alma und Tom kommt, schafft sie es nicht, sich von ihm loszureißen, was den Grundstein ihrer Suche bildet. Am Ende emanzipiert sich Alma von der Idee, es könne keine realen Beziehungen zwischen Menschen und künstlichem Menschen geben und akzeptiert damit ihre eigene menschliche Unvollkommenheit, ihr Streben nach dem Glück und der Geborgenheit einer Beziehung.

³²³ Vgl. Pohlmeier (2022), S. 36.

³²⁴ Vgl. Anhang 2, Sequenznr. 16.

6. Conclusio und Ausblick

Künstliche Menschen beflügeln die Fantasie der Menschheit von der Antike über die spätere Neuzeit bis zur Gegenwart. Aufgrund der sich stetig entwickelnden Technologie werden von der SF imaginierte Wesen immer realistischer und greifbarer und sie kommen in der Realität unserer Gesellschaft an. Doch die Fantasie bleibt der Realität einen Schritt voraus: Ob für die Medien Buch oder Film, Manga oder Spiel, sind die Geschichten schneller erdacht und umgesetzt, als die künstlichen Menschen technisch realisiert werden können. Die Literatur schreibt ihnen durch literarische Eigenständigkeit jedoch Leben zu im Vergleich zu expositorischen Texten.³²⁵ Was die künstlichen Menschen innerfiktional schließlich menschlich macht, sind unter anderem der eigene Wille zu (über-)leben, inhärenter Freiheitsdrang, ihr Aussehen oder ihre, zugegebenermaßen programmierte Unvollkommenheit, wenn die Technik noch in den Kinderschuhen steckt. Das zentrale Thema ist, dass es die Menschen sind, die den künstlichen Menschen ihre Menschlichkeit attestieren und sich im weitesten Sinne von diesen wieder emanzipieren müssen.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann griff für *Der Sandmann* die Automatenmanie seiner Zeit auf und erschuf Olimpia, eine einer menschlichen Frau täuschend ähnliche Puppe, die jedoch erst durch das Perspektiv von Nathanael als Mensch wahrgenommen wird, während die rationale Verlobte Clara und Nathanaels Kommilitonen, allen voran Siegmund, die Täuschung durchschaut haben. Das Motiv der Augen beginnt bereits in Nathanaels Kindheit mit der Übertragung der mythischen Figur des Sandmanns auf Coppelius und die im Geheimen durchgeführten, alchemistischen Experimente mit dem namenlosen Vater und wird mit den Beschreibungen der Augen seiner Angebeteten Clara und Olimpia fortgesetzt. Durch die Illusion von Menschlichkeit aufgrund des Perspektivs, verändert sich die Wahrnehmung Nathanaels: Die kalte Puppe Olimpia wird stets menschlicher, während die Menschenfrau Clara an Leben verliert und beschuldigt wird, selbst ein Automat zu sein. Nathanaels zunehmend ansteigender Wahnsinn kann zwischen Täuschung und Original immer weniger unterscheiden, je länger er das Perspektiv nutzt, dem er am Ende der Erzählung völlig verfällt. Damit besitzt Nathanael keine Macht, weder über sich und seine Entscheidungen noch über andere. Er selbst ist die Marionette von Spalanzani und Coppola, die seine Wahrnehmung und seine Sicht manipulieren. Obgleich er sich von Olimpia als das weibliche Fremde lösen kann bei der Erkenntnis ihrer Beschaffenheit, so bleibt er in seinem inneren Raum der Manipulation der beiden Verführer verfallen. Die Gesellschaft in Hoffmanns Text erliegt dieser Täuschung

³²⁵ Drux (1988), S. XV.

gleichermaßen: Menschlichkeit und Weiblichkeit müssen durch Unvollkommenheit erst bewiesen werden.

Ian McEwan schuf für seinen Text *Maschinen wie ich und Menschen wie ihr* eine alternative Vergangenheit, die damit beginnt, dass Alan Turing der chemischen Kastration entging, in dem er sich für die Haftstrafe entscheidet und während dieser seine Forschungen vorantreibt. Dies ermöglichte der Menschheit eine rasche technische Entwicklung, die mit der heutigen Gegenwart in vielen Punkten vergleichbar ist. Das Suvin'sche Novum in Form von künstlichen Menschen für Privathaushalte begegnet den Leser*innen schnell. Nach der Anschaffung dauert es eine Weile, bis Adams Programmierung durch Charlie und Miranda fertiggestellt wird und kurz darauf kommt es bereits zum ersten sexuellen Kontakt zwischen Mensch und Maschine. Adam tut dies augenscheinlich nicht der Manipulation seiner Besitzer*innen willen, sondern weil er Gefühle für Miranda entwickelt hat, obwohl er Charlie zu Beginn des Texts vor Mirandas widersprüchlicher Vertrauenswürdigkeit warnte. Charlie gelangt schließlich zum Fazit, dass Adam menschlich ist, was den Machtmissbrauch jedoch nicht ungeschehen macht. Alan Turing lässt Charlie dies im finalen Gespräch spüren, indem er moralische Überlegenheit beweist und sich deutlich gegen den menschlichen Machtmissbrauch gegenüber den Androiden ausspricht. Die Emanzipation gegenüber dem bzw. den Anderen geht schlussendlich nur von Adam aus, was sich während seiner letzten Ansprache an seine Besitzer*innen herausstellt. Die Menschen Charlie und Miranda verharren hingegen in ihren menschlich-niederträchtigen Gefühlen, während Adam als ein den Menschen überlegenes Wesen auftritt.

Das Medium Film, wie auch die Literatur, zeigen künstliche Menschen auf unterschiedliche Weisen. Alex Garland inszeniert die künstlichen Menschen als weibliche Androiden in *Ex Machina*, die vom superreichen Nathan konstruiert wurden, der sich zudem als ihr Vater und Schöpfer sieht. Auch hier kommt es wie in McEwans Text zu einer Uminterpretation des Turing-Tests: Der Maschine soll trotz ihres mechanisch-technischen Erscheinungsbildes Menschlichkeit attestiert werden, doch am Ende stellt sich heraus, dass der Mensch Caleb, ähnlich wie bei Hoffmann, das eigentliche Objekt des Tests ist und er derjenige war, der von beiden Seiten manipuliert wurde. In einem Labyrinth aus Ver- und Misstrauen bricht die Fassade Calebs und er schneidet sich blutig, nicht unbemerkt von dem omnipräsenten und überwachenden Auge Nathans. Ähnlich wie bei Hoffmanns Ende bleibt auch hier der Protagonist in seinen Liebesgefühlen zum künstlichen Menschen gefangen mit dem Unterschied, dass Ava der Schritt in die Freiheit gelingt. Obwohl der Plan zwischen Ava und Kyoko gemeinsam

auszubrechen fehlgeschlagen ist, transformiert Kyoko von der sexuell gefügigen, stummen Dienerin und einer an Hoffmanns Nathanael erinnernden, narzisstischen Projektionsfläche ihres Schöpfers Nathan zur Emanzipierten, indem sie ebendiesem den finalen Messerstich zufügte, wonach Ava fliehen kann.

Als Teil eines Experiments gestalten sich auch Alma und Tom in Maria Schraders filmischer Inszenierung von Emma Braslavskys gleichnamigem, wenngleich dystopischer endenden Text *Ich bin dein Mensch*. Die Zynikerin Alma stellt sich gegen eine Verbindung zwischen Mensch und Maschine, trauert ihrem Ex-Freund Julian und einer Familie mit einem gemeinsamen Kind noch nach und empfindet Eifersucht, als dieser mit seiner neuen Freundin ebendiese Familie gründet. Tom ist für sie der unerwünschte Gast, der Roboter ohne echte Gefühle, der die Menschen nicht versteht und seine vermeintliche Menschlichkeit erst unter Beweis stellen muss, der jedoch auch von Alma zum Sex aufgefordert wird, als diese aufgrund von beruflichen Schwierigkeiten niedergeschmettert ist und sich betrunken hat. Der Macht Almas entzieht er sich jedoch geschickt und erst als Alma beginnt Gefühle zu entwickeln, kommt es zum Sex. Durch die Erinnerung an einen Urlaub in Dänemark wird Tom schließlich zu dem dänischen Jungen Thomas, der unterfüllten Jugendliebe Almas, deren Erfüllung jedoch im Film offen gelassen wird oder anders ausgedrückt: Alma haucht Tom den Lebensodem ein.

Sexualität kommt in den untersuchten Sequenzen teilweise explizit als Sex zwischen Mensch und Maschine vor, teils indirekt durch den biologisch-menschlichen Wunsch nach Nähe und Intimität und durch Verliebtheitsgefühle der Menschen. Obwohl der Tanz bei Hoffmann Nathanael die Möglichkeit gibt, Olimpia physisch näher zu kommen, entdeckt er trotz ihrer Kälte nicht ihr wahres Wesen. Nathanaels Anziehung zu Olimpia erfolgt passiv durch das Perspektiv und geht nicht aktiv von ihr aus. Bei McEwan beginnt mit der ersten sexuellen Begegnung zwischen Miranda und Adam die Verliebtheit des künstlichen Menschen, deren erneute Erfüllung jedoch nur in Form von Masturbation vor der Angebeteten stattfindet. Im Liebesdreieck zwischen Miranda, Charlie und Adam beginnt sich der künstliche Mensch schließlich von den Menschen zu emanzipieren. Der Liebesakt zwischen Mensch und künstlichem Menschen ist einvernehmlich, es ist jedoch aufgrund der Fokalisierung durch Charlie unklar, ob Miranda oder Adam diesen initiiert hat.

Alex Garland inszeniert Sexualität hingegen als ein Mittel der Androiden zur Manipulation der Menschen, um sich letzten Endes von diesen emanzipieren zu können und geht aktiv von Ava aus. Ihr Äußeres transformiert im Lauf der Handlung durch die künstliche Haut und die Kleidung, die ihren inneren, technischen Kern verdecken. Letztendlich ist sie, gleich dem von

Caleb vorgestellten Gedankenexperiment „human when she walks out.“³²⁶ Kyoko kann sich zwar von der Dienerin und Sexpuppe emanzipieren, bezahlt den Fluchtgedanken jedoch mit dem Leben. Maria Schraders Interpretation von Sex mit künstlichen Menschen präsentiert sich hingegen romantischer aus Toms Perspektive und fordernd von Alma. Tom behält jedoch die Machtposition und verwehrt der betrunkenen Alma den Beischlaf. Erst als Gefühle aufkeimen, kommt es zum gegenseitigen Einverständnis.

Auffällig an diesen Beobachtungen ist, dass sich die Maschinen von den Menschen bloß in den ursprünglich englischsprachigen Medien emanzipieren, während die Menschen dies in den untersuchten deutschsprachigen Beispielen nicht schaffen. Es kann jedoch festgehalten werden, dass kein dezidierter Unterschied zwischen den Geschlechtern besteht: Sowohl Nathanael als auch Alma bleiben im Geist bei ihren künstlichen Menschen Olimpia und Tom und sind es selbst, die die künstlichen Menschen zum Leben erwecken, während Ava, Kyoko und Adam über ihre Schöpfer*innen und Besitzer*innen hinausgewachsen sind. Die Gemeinsamkeit der ausgewählten Beispiele ist das Aufzeigen, dass es der technisch affine Mensch ist, der an ebendieser Technologie hängt und sich emanzipieren muss. Die teils dystopischen Züge der untersuchten Beispiele veranschaulichen, dass die Furcht der Überlegenheit der Maschinen keine Eigenheit der Romantik geblieben ist, sondern mittlerweile zu einem zentralen Motiv in der Science Fiction zählt und zu einer Dichotomie des Verhältnisses und Themenkomplexes der künstlichen Menschen und ihren Schöpfer*innen oder Besitzer*innen führt:

Er umfaßt zum einen die Vielzahl der Themen, die Versuche mit dem menschlichen Leben aufwerfen, zum anderen verzeichnet er die Verstörtheit, die ihrer Planung und Durchführung zugrunde liegt. Außerdem scheint der Traum vom Menschen aus Menschenhand, in die Wirklichkeit übersetzt, traumatische Züge zu entwickeln: Mit der Faszination genialer Forschung verbindet sich nämlich die Furcht vor ihrer Unkontrollierbarkeit, und wenn die Grenzen des Machbaren nicht mehr zu erkennen sind, greift die Angst vor den Machwerken, den Monstern aus den Laboratorien, um sich.³²⁷

Ian McEwan fokalisiert diese Furcht mit Adam: „Die Auswirkungen der Maschinenintelligenz sind derart immens, dass keiner von uns absehen kann, was ihr – also die Zivilisation – in Gang gesetzt habt.“³²⁸ Donna Haraway folgert schließlich über eine mögliche Zukunft: „Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht.“³²⁹

³²⁶ Anhang 1, Sequenznr. 9.

³²⁷ Drux, Rudolf: *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*. In: Drux, Rudolf (Hg.): *Frankenstein. Der Frankenstein-Komplex*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (Suhrkamp Taschenbuch 3044), S. 46.

³²⁸ McEwan (2019), S. 201.

³²⁹ Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten*. Aus dem Englischen von Karin Harrasser. Frankfurt und New York: Campus Verlag 2018, S. 13.

7. Quellenverzeichnis

7.1 Primärtexte

Asimov, Isaac: Die Foundation-Trilogie. München: Wilhelm Heyne⁴ 2012.

Asimov, Isaac: I, Robot. New York: Del Rey 2020.

Asimov, Isaac: Runaround. In: Astounding 29/1 (1942), S. 94–103.

Bradbury, Ray: Marionettes Inc. In: Bradbury, Ray: The Illustrated Man. New York: Bantam Books 1951, S. 156–161.

Brandt, Stefan, Christian Granderath [u.a.] (Hg.): 2029. Geschichten von Morgen. Mit einem Nachwort von Reinhold Popp. Berlin: Suhrkamp 2019.

Braslawsky, Emma: Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied. In: Brandt, Stefan, Christian Granderath [u. a.] (Hg.): 2029. Geschichten von Morgen. Mit einem Nachwort von Reinhold Popp. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 17–86.

Dick, Philip K.: Do Androids Dream Of Electric Sheep. New York: Del Rey 2012.

Eichenorff, Joseph von: Das Marmorbild. Düsseldorf [u.a.]: Artemis & Winkler 1998.

George, Peter: Red Alert. South Yarra: Black Mask Books 1958.

Harbou, Thea von: Metropolis. Wien: Thomas Sessler Verlag GmbH 2014. (Revisited Band 14)

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Der Sandmann. Studienausgabe. Paralleldruck der Handschrift und des Erstdrucks 1817. Herausgegeben von Ulrich Hohoff. Ditzingen: Reclam 2018.

Huxley, Aldous: Brave New World. London: Vintage 2004.

Jensen, Wilhelm: Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück. Dresden und Leipzig: Verlag von Carl Reisser 1903. <https://www.gutenberg.org/files/36275/36275-0.txt> (9.10.2023).

Kishihiro, Yukito: Battle Angel Alita. Tokio: Shueisha und Kodansha 2001–2014.

Kleist, Heinrich von: Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe: Ein großes historisches Ritterschauspiel. Mit einem Kommentar von Axel Schmitt. Fankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Kokoschka, Oskar: Die stille Frau (Briefe). Düsseldorf: Claassen Verlag 1984.

Langelaan, George: Denkende Roboter. In: Langelaan, George: Die Fliege und andere Geschichten aus der phantastischen Wirklichkeit. Bern und Stuttgart: Alfred Scherz Verlag 1963, S. 267–316.

Laßwitz, Kurd: Auf zwei Planeten. Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co. KG 2016.

Lem, Stanisław: Imaginäre Größe. Aus dem Polnischen von Caesar Rymarowicz und Jens Reuter. Frankfurt am Main: Suhrkamp² 1982. (Phantastische Bibliothek Band 47)

Lem, Stanisław: Robotermärchen. Hg. Von Franz Rottensteiner. Aus dem Polnischen von Irmtraud Zimmermann-Göllheim. Mit Illustrationen von Daniel Mróz. Frankfurt am Main: Suhrkamp² 2019.

Lem, Stanisław: Solaris. Aus dem Polnischen von Irmtraud Zimmermann-Göllheim. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984. (Werke in Einzelausgaben)

Levin, Ira: The Stepford Wives. New York: Random House 1972.

McEwan, Ian: Maschinen wie ich und Menschen wie ihr. Aus dem Englischen von Bernhard Robben. Zürich: Diogenes 2019.

Meyrink, Gustav: Der Golem. Köln: Anaconda 2006.

Morus, Thomas: Utopia. Übersetzt von Gerhard Ritter. Mit einem Nachwort von Eberhard Jäckel. Stuttgart: Reclam 2012.

Ovid: Pygmalion. In: Völker, Klaus (Hg.): Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen. München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 322–323.

Poe, Edgar Allan: Maelzels Schachspieler. In: Völker, Klaus (Hg.): Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen. München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 222 – 249.

Poe, Edgar Allan: That Man That Was Used Up. In: Van Leer, David (Hg.): Edgar Allan Poe. Selected Tales. Edited with an Introduction and Notes by David Van Leer. Oxford: Oxford University Press 1998, S. 40 – 48.

Poe, Edgar Allan: Van Kempelen and his discovery. In: Van Leer, David (Hg.): Edgar Allan Poe. Selected Tales. Edited with an Introduction and Notes by David Van Leer. Oxford: Oxford University Press 1998, S. 319 – 325.

Shelley, Mary: Frankenstein oder Der moderne Prometheus. Die Urfassung. Aus dem Englischen neu übersetzt und herausgegeben von Alexander Pechmann. München: dtv 2009.

Shirow, Masamune: Ghost in the Shell. Tokio: Kodansha 1989 – 1997.

Swift, Jonathan: A Beautiful Young Nymph Going To Bed. <https://www.poetryfoundation.org/poems/50580/a-beautiful-young-nymph-going-to-bed> (13.11.2023).

Verne, Jules: Reise um den Mond. Hamburg: Nikol 2013.

Verne, Jules: Von der Erde zum Mond. Köln: Anaconda 2014.

Verne, Jules: Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer. Zürich: Diogenes 1966.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste: Die zukünftige Eva. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Manfred Gsteiger. Zürich: Manesse-Verlag 2004.

Wells, Herbert George: Die Zeitmaschine. Köln: Anaconda 2017.

Wells, Herbert George: The First Men in the Moon. London: Eyre & Spottiswoode 1948.

Wortham, B. Hale: The Satakas of Bhartrihari. Translated into English from the Original Sanskrit by the Rev. B. Hale Wortham, B.A. London: Trübner 1886.

7.2 Sekundärtexte

Andermann, Kerstin: Der Wille zum Wissen (1970/71). Wissen, Wahrheit. Macht. Foucaults „Morphologie des Willens zum Wissen“. In: Vogelmann, Frieder (Hg.): „Fragmente eines Willens zum Wissen“. Michel Foucaults Vorlesungen 1970–1984. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 19–33.

Blaschitz, Edith: Die künstliche Frau. Repräsentation von weiblichen Cyborgs, Androiden und Klonen im Tech-nologieraum des Science-Fiction-Films. In: Zahlmann, Stefan (Hg.): Medien des Phantastischen. Weitra: Biblio-thek der Provinz 2021, S. 33–54.

Block, Ned: Psychologism and Behaviourism. In: The Philosophical Review XC/01 (1981), S. 5–43.

Broderick, Damien: Reading sf as a mega-text. In: Latham, Rob (Hg.): Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings. London: Bloomsbury Publishing Plc 2017, S. 139–148.

Castelfranchi, Cristiano: Alan Turing’s “Computing Machinery and Intelligence”. In: Topoi Vol. 32/2 (2013), S. 293–299.

Drux, Rudolf (Hg.): Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov. Stuttgart: Metzler 1988.

Drux, Rudolf: Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer. In: Drux, Rudolf (Hg.): Frankenstein. Der Frankenstein-Komplex. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (Suhrkamp Taschenbuch 3044), S. 26–47.

Esselborn, Hans: Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science-Fiction. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag² 2008.

Feige, Marcel: Science Fiction. Hamburg: Rotbuch 3000 2001.

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve Verlag 1987.

Geier, Manfred: Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 1999.

Granderath, Christian und Manfred Hattendorf: Über dieses Buch. „Remember the Future“. In: Brandt, Stefan, Christian Granderath [u.a.] (Hg.): 2029. Geschichten von Morgen. Mit einem Nachwort von Reinhold Popp. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 7–10.

Gulcu, Tairk Ziyad: What If Robots Surpass Man Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwans *Machines Like Me*. In: International Journal of Languages, Literature and Linguistics 6/4 (2020), S. 177–182.

Han, Byung-Chul: Was ist Macht? Ditzingen: Reclam 2005.

Hanich, Julian: Ich bin dein Mensch von Maria Schrader. Mensch datet Maschine. In: Film-bulletin 4/21 (2021), S. 67.

Haraway, Donna: A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: Kirkup, Gill, Linda James u.a.: The Gendered Cyborg. A Reader. New York: Routledge 2000, S. 50–57.

Haraway, Donna: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten. Aus dem Englischen von Karin Harrasser. Frankfurt und New York: Campus Verlag 2018.

Heine, Jaana: Geschriebenes und gemaltes Ideal. Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe. In: Denkste: Puppe. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse 1.1 (2020), S. 57–63.

Hermann, Isabella: Science-Fiction zur Einführung. Hamburg: Junius 2023.

Irsigler, Ingo und Dominik Orth: Zwischen Menschwerdung und Weltherrschaft. Künstliche Intelligenz im Film. In: APuZ 6 – 8 (2018), S. 39–46.

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

Jäger, Marc-Christian: Michel Fouaults Machtbegriff. Eine Einführung. In: Chlada, Marvin und Marc-Christian Jäger (Hg.): Das Spiel der Lüste. Sexualität, Identität und Macht bei Michel Foucault. Aschaffenburg: Alibri Verlag 2008, S. 11–75.

Knierim, Andreas: “Wie Tränen im Regen“: Die Sehnsucht nach der trivialen Organisation. In: Giernalczyk, Thomas und Heidi Möller (Hg.): Organisationskulturen im Spielfilm. Von Banken, Klöstern und der Mafia: 29 Film- & Firmenanalysen. Berlin/ Heidelberg: Springer 2017, S. 1–14.

Kokoschka, Oskar: Die stille Frau. In: Drux, Rudolf (Hg.): Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1988, S. 244–254.

Kokoschka, Oskar: Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer. Wien: Metroverlag 2008.

Lee, Anthony W.: Posthumanist Swift: Cyborgs and “A BEAUTIFUL YOUNG NYMPH GOING TO BED”. In: The Explicator Vol. 77 Nr. 2 (2019), S. 57–62.

Lem, Stanisław: Dialoge. Aus dem Polnischen von Jens Reuter. Mit einem Nachwort des Autors. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981. (Werke in Einzelausgaben)

Lem, Stanisław: Summa Technologiae. Übersetzt von Joanna Zylińska. Electronic Mediations Volume 40. Minneapolis und London: University of Minnesota Press 2013.

Majewski, Paweł: Between an Animal and a Machine. Stanisław Lem’s Technological Utopia. Translation from Polish by Olga Kaczmarek. Berlin: Internationaler Verlag der Wissenschaften 2018.

Mayer, Mathias und Gerhard Neumann (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997.

Migotti, Mark und Nicole Wyatt: On the Very Idea of Sex with Robots. In: Danaher, John und Neil McArthur (Hg.): Robot Sex. Social and Ethical Implications. Cambridge und London: MIT Press 2017, S. 15–27.

Misselhorn, Catrin: Grundfragen der Maschinenethik. Ditzingen: Reclam 2018.

Misselhorn, Catrin: Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co. Stuttgart: Reclam 2021.

Nagl, Manfred: Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund. Tübingen: Narr 1981.

Obkircher, Serena: „Machines like me and people like you” – Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine in Ian McEwans *Machines Like Me*. In: Brötz, Dunja et al. (Hg.): Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter; Androiden, Cyborgs als das dritte Geschlecht. Innsbruck: Innsbruck University Press 2023, S. 153–169.

Pohlmeyer, Markus: Gedanken zu „Ich bin dein Mensch“. In: Januschek, Franz und Markus Pohlmeyer (Hg.): Science Fiction. Horror, Hoffnung und Wissenschaft. Hamburg: Igel Verlag 2022, S. 35 – 39. (Flensburger Studien zu Literatur und Theologie Band 27)

Reininger, Alice: Wolfgang von Kempelen. Eine Biografie. Wien: Praesens 2007 (Angewandte Kulturwissenschaften Wien Band 7).

Rohrwasser, Michael: Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E. T. A. Hoffmanns. Ein Essay. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1991.

Roloff, Bernhard und Georg Seeßen (Hg.): Grundlagen des populären Films 4. Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Scheutz, Matthias und Thomas Arnold: Intimacy, Bonding and Sex Robots. Examining Empirical Results and Exploring Ethical Ramifications. In: Danaher, John und Neil McArthur (Hg.): Robot Sex. Social and Ethical Implications. Cambridge und London: MIT Press 2017, S. 247–260.

Schröder, Horst: Science Fiction Literatur in den USA. Vorstudien für eine materialistische Paraliteraturwissenschaft. Giessen: Focus Verlag 1978.

Seeßen, Georg: Chatbots, KI-Bildgeneratoren und Co. Wie künstliche Intelligenz Alltag, Kultur und Gesellschaft verändert. Berlin: Bertz + Fischer 2024.

Seeßen, Georg: Liebe und Sex im 21. Jahrhundert. Streifzüge durch die populäre Kultur. Berlin: Bertz + Fischer 2018.

Shang, Biwu: From Alan Turing to Ian McEwan. Artificial Intelligence, Lies and Ethics in *Machines Like Me*. In: Comparative Literature Studies 57/3 (2020), S. 443–453.

Singer, Mona: Cyborg – Körper – Politik. In: Giselbrecht, Karin und Michaela Hafner (Hg.): Data – Body – Sex – Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht. Wien: Turia + Kant 2001, S. 20–44.

Spiegel, Simon: Science-Fiction. In: Geimer, Alexander, Carsten Heinze u. a. (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer VS, S. 679–696.

Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (Phantastische Bibliothek Band 31).

Swoboda, Helmut: Der künstliche Mensch. München: Heimeran 1967.

Turing, Alan: Computing Machinery and Intelligence. In: Mind. A Quarterly Review of Psychology and Philosophy Vol. LIX NO. 236 (1950), S. 433–460.

Vint, Sherryl: Science Fiction. Cambridge und Massachusetts: MIT Press 2021.

Volgger, Julia: Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau? E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* im Kontext der Menschmaschine. In: Brötz, Dunja et al. (Hg.): Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter; Androiden, Cyborgs als das dritte Geschlecht. Innsbruck: Innsbruck University Press 2023, S. 43–57.

Weide, Egon: Die Macht der künstlichen Intelligenz. Zwischen Techniqueuphorie und Kulturpessimismus. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig 1991.

Weinert, Oliver und Andreas Otte: Frühe Prothesentechnik. Götz von Berlichingens Eiserne Hand – neu geschaffen am 3-D-Drucker. In: MMW Fortschritte der Medizin 160 (2018), S. 70–72.

Wittig, Frank: Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 1997 (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft Band 212 – 1997).

7.3 Lexika

Hite, Kenneth: Gargoyle. In: Weinstock, Jeffrey Andrew (Hg.): The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters. New York: Routledge 2016, S. 248–251.

Sachwörterbuch der Literatur. Hg. von Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag⁶ 1979. (Kröners Taschenausgabe Band 231)

7.4 Internetquellen

Copeland, B.J.: Alan Turing. British mathematician and logician. <https://www.britannica.com/biography/Alan-Turing> (9.11.2023).

Dönges, Jan: Altes Ägypten: Eine 3000 Jahre alte Zehenprothese. <https://www.spektrum.de/news/eine-3000-jahre-alte-zehenprothese/1465821> (13.11.2023).

Hardesty, Larry: Study finds gender and skin-type bias in commercial artificial-intelligence systems. <https://news.mit.edu/2018/study-finds-gender-skin-type-bias-artificial-intelligence-systems-0212> (9.11.2023).

Hummel, Katrin: Sexpuppen. „Die Mädels hier sind mir lieber“. <https://www.faz.net/aktuell/stil/leib-seele/warum-immer-mehr-menschen-sex-mit-puppen-haben-16599478.html> (14.11.2023).

Kupsa, Nadja und Kevin Recher: Beziehungsweise. Sexpuppen-Vermieter erzählt „Wir liefern sogar aufs Hotelzimmer“. <https://www.derstandard.at/story/2000142932269/sexpuppen-anbieter-erzaehlt-wir-liefern-sogar-aufs-hotelzimmer> (14.11.2023).

Lossau, Norbert: Mensch, Maschine, Sexualität. Was Sexpuppen können. <https://www.welt.de/wissenschaft/plus211389777/Sexpuppen-Was-sie-koennen-und-warum-Datenschutz-zum-Problem-wird.html> (14.11.2023).

McEwan, Ian: If one day "artificial beings" write novels. https://www-sohu-com.translate.goog/a/271745520_119350?_x_tr_sl=auto&_x_tr_tl=en&_x_tr_hl=de&_x_tr_pto=wapp#google_vignette (26.1.2024).

Mira, Aiki: Was ist Queer*SF? Mehr als nur Science Fiction! <https://www.tor-online.de/magazin/science-fiction/was-ist-queersf-mehr-als-nur-science-fiction> (31.10.2023).

Preise der Berlinale 2021. Internationale Jury 2021. <https://www.berlinale.de/de/archiv/preise-jurys/preise.html/a=silver-bears--all-feature-length-film/y=2021/o=desc/p=1/rp=40> (4.1.2024).

Start-up von Elon Musk implantiert erstmals Gehirnchip beim Menschen. In: Spiegel. <https://www.spiegel.de/wissenschaft/neuralink-elon-musks-start-up-implantiert-erstmal-gehirnchip-beim-menschen-a-eebf56bd-b47c-49b7-a268-86ae906349a4> (31.1.2024).

Strafgesetzbuch (StGB) § 184l: Inverkehrbringen, Erwerb und Besitz von Sexpuppen mit kindlichem Erscheinungsbild. https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/___184l.html (14.11.2023).

Warum sich KI so schwer mit gefälschten Bildern von Kamala Harris tut. In: Standard. <https://www.derstandard.at/story/3000000236167/warum-sich-ki-so-schwer-mit-gefaelschten-bildern-von-kamala-harris-tut> (16.9.2024).

Wie Amazon seinen Kunden das Lesen von Bewertungen abnehmen will. In: Standard. <https://www.derstandard.at/story/3000000204878/wie-amazon-seinen-kunden-das-lesen-von-bewertungen-abnehmen-will> (31.1.2024).

7.5 Filmographie

2001: A Space Odyssey. Regie: Kubrick, Stanley, Drehbuch: Clarke, Arthur C und Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/ Stanley Kubrick Productions: Vereinigte Staaten 1968.

Aelita. Regie: Protasanow, Jakow, Drehbuch: Faiko, Alexei und Fjodor Ozep. Meschrabpom-Rus: Sowjetunion 1924.

Barbarella. Nach den gleichnamigen Comics von Jean-Claude Forest. Regie: Vadim, Roger, Drehbuch: Vadim, Roger, Terry Southern [u. a.]. Dino De Laurentiis: Frankreich und Italien 1967.

Black Mirror. Drehbuch: Brooker, Charlie. Nach einer Idee von Charlie Brooker. Zeppotron/ Channel 4 Television Corporation/ Babieka/ Banijay Entertainment/ Broke and Bones/ Gran Babieka/ House Of Tomorrow: Vereinigtes Königreich 2011–2023.

Blade Runner 2049. Regie: Villeneuve, Denis, Drehbuch: Francher, Hampton und Michael Green. Nach Figuren von Philip K. Dick. Alcon Entertainment/ Columbia Pictures/ Sony/ Torridon Films/ 16:14 Entertainment/ Scott Free Productions/ Babieka/ Thunderbird Entertainment: Vereinigte Staaten 2017.

Blade Runner. Regie: Scott, Ridley, Drehbuch: Francher, Hampton und David Webb Peoples. Nach dem Roman von Philip K. Dick. The Ladd Company/ Shaw Brothers/ Warner Bros./

Blade Runner Partnership/ Michael Deeley Production/ Ridley Scott Productions/ Scott Free Productions: Vereinigte Staaten und Hongkong 1982.

Child's Play. Regie: Holland, Tom, Drehbuch: Holland, Tom/ Lafia, John/ Mancini, Don. United Artists: Vereinigte Staaten 1988.

Daimajin. Regie: Yasuda, Kimiyoshi, Drehbuch: Yoshida, Tetsuro. Daiei Film: Japan 1966.

Das blaue Palais. Regie: Erler, Rainer, Drehbuch: Erler, Rainer. Bavaria Atelier/ Office de Radiodiffusion Télévision Française/ ZDF: Westdeutschland und Frankreich 1974–1976.

Das Cabinet des Dr. Caligari. Regie: Wiene, Robert, Drehbuch: Janowitz, Hans und Carl Mayer. Decla Filmgesellschaft Berlin: Deutschland 1920.

Der Golem und die Tänzerin. Regie: Wegener, Paul und Rochus Gliese, Drehbuch: Wegener, Paul. Deutsche Bioscop GmbH: Deutschland 1917.

Der Golem, wie er in die Welt kam. Regie: Wegener, Paul und Carl Boese, Drehbuch: Wegener, Paul und Henrik Galeen. Deutsche Bioscop GmbH: Deutschland 1920.

Der Golem. Regie: Wegener, Paul/ Galeen, Henrik, Drehbuch: Wegener, Paul und Henrik Galeen. Deutsche Bioscop GmbH: Deutschland 1915.

Der müde Tod. Regie: Lang, Fritz, Drehbuch: von Harbou, Thea und Fritz Lang. Erich Pommer: Deutschland 1921.

Destination Moon. Regie: Pichel, Irving, Drehbuch: Heinlein, Robert A., O'Hanlon, James [u. a.]. Nach einem Roman von Robert A. Heinlein. George Pal: Vereinigte Staaten 1950.

Dr. Stangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Regie: Kubrick, Stanley, Drehbuch: Kubrick, Stanley, Terry Southern [u. a.]. Hawk Films: Vereinigtes Königreich 1964.

Ex Machina. Regie: Garland, Alex, Drehbuch: Garland, Alex. A24/ Universal Pictures/ Film4/ DNA Films/ IAC Films: Vereinigtes Königreich und Vereinigte Staaten 2014.

Fantastic Voyage. Regie: Fleischer, Richard, Drehbuch: Kleiner, Harry. 20th Century Fox: USA 1966.

First Men in The Moon. Nach dem gleichnamigen Roman von H. G. Wells. Regie: Juran, Nathan, Drehbuch: Kneale, Nigel und Jan Read. Ameran Films: United Kingdom 1964.

Frankenstein. Regie: Dawley, James Searle, Drehbuch: Dawley, James Searle. Nach dem Roman von Mary Shelley. Edison Studios: Vereinigte Staaten 1910.

Frankenstein. Regie: Whale, James, Drehbuch: Balderston, John L., Faragoh, Francis Edward [u. a.]. Nach dem Roman von Mary Shelley. Universal Pictures: Vereinigte Staaten 1931.

Ghostbusters. Regie: Reitman, Ivan, Drehbuch: Aykroyd, Dan und Harold Ramis. Columbia-Delphi Productions und Black Rhino: Vereinigte Staaten 1984.

Her. Regie: Jonze, Spike, Drehbuch: Jonze, Spike. Annapurna Pictures/ Stage 6 Films: Vereinigte Staaten 2013.

I, Robot. Regie: Proyas, Alex, Drehbuch: Goldsman, Akiva und Jeff Vintar. Nach dem Roman von Isaac Asimov. Twentieth Century Fox/ Mediastream Vierte Film GmbH & Co.

Vermarktungs KG/ Davis Entertainment/ Laurence Mark Productions/ Overbrook Entertainment/ Canlaws Productions: Vereinigte Staaten und Deutschland 2004.

Ich bin dein Mensch. Regie: Schrader, Maria, Drehbuch: Schrader, Maria/ Schomburg, Jan. Nach der Kurzgeschichte von Emma Braslavsky. Letterbox Filmproduktion/ SWR: Deutschland 2021.

It – Chapter Two. Regie: Muschietti, Andy, Drehbuch: Dauberman, Gary. Nach dem Roman von Stephen King. New Line Cinema/ Double Dream/ Vertigo Entertainment/ Rideback/ Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC): Vereinigte Staaten 2019.

Le voyage dans la lune. Regie: Georges Méliès, Drehbuch: Georges Méliès. Star Film: Frankreich 1902.

Les Robots Pensants ou Le Collectionneur de Cerveaux. Regie: Subiela, Michel, Drehbuch: Subiela, Michel. Nach der Kurzgeschichte von George Langelaan. Antenne 2: Frankreich 1976.

Luch Smerti. Regie: Kuleschow, Lew, Drehbuch: Pudowkin, Wsewolod. Goskino: Sowjetunion 1924.

M3GAN. Regie: Johnstone, Gerard, Drehbuch: Cooper, Akela/ Wan, James. Atomic Monster/ Blumhouse Productions/ Divide/Conquer/ New Zealand Film Commission/ Universal Pictures: Vereinigte Staaten 2022.

Mary Shelley's Frankenstein. Regie: Brannagh, Kenneth, Drehbuch: Darabont, Frank und Steph Lady. Nach dem Roman von Mary Shelley. TriStar Pictures/ Japan Satellite Broadcasting (JBS)/ IndieProd Company Productions/ American Zoetrope: Vereinigte Staaten/ Japan/ Vereinigtes Königreich 1994.

Matrix. Regie: Wachowski, Lana und Lilly Wachowski, Drehbuch: Wachowski, Lana und Lilly Wachowski. Warner Bros./ Village Roadshow Pictures/ Groucho Film Partnership/ Silver Pictures: Vereinigte Staaten und Australien 1999.

Metropolis. Digital Restaurierte Fassung 2010. Regie: Lang, Fritz, Drehbuch: Lang, Fritz. Nach dem Roman von Thea von Harbou. Universum Film: Deutschland 1927.

Paris qui dort. Regie: Clair, René, Drehbuch: Claire, René. Henri Diamant-Berger: Frankreich 1925.

Smog. Regie: Petersen, Wolfgang, Drehbuch: Menge, Wolfgang/ Petersen, Wolfgang. WDR: Deutschland 1973.

Star Trek. Nach einer Idee von Gene Roddenberry. Desilo Productions/ Paramount Productions/ Norway Corporation: Vereinigte Staaten 1966–1969.

Star Trek: The Next Generation. Nach einer Idee von Gene Roddenberry. Paramount Pictures: Vereinigte Staaten 1987–1994.

Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith. Regie: Lucas, George, Drehbuch: Lucas, George/ Duursema, Jan/ Ostrander, John. Lucasfilm/ Mestiere Cinema/ Pandora Films/ Santa International Film Productions Co. Ltd./ CTV Services: Vereinigte Staaten 2005.

Star Wars: Episode IV – A New Hope. Regie: Lucas, George, Drehbuch: Lucas, George. Lucasfilm/ Twentieth Century Fox: Vereinigte Staaten 1977.

Terminator. Regie: Cameron, James, Drehbuch: Cameron, James/ Hurd, Gale Anne/ Wisher, William. Cinema '84/ Euro Film Funding/ Hemdale/ Pacific Western Productions: Vereinigte Staaten 1984.

The Aerial Anarchists. Regie: Walter R. Booth, Drehbuch: Walter R. Booth. Walter R. Booth: Großbritannien 1911.

The Airship Destroyer. Regie: Walter R. Booth, Drehbuch: Walter R. Booth. Walter R. Booth: Großbritannien 1909.

The Bride of Frankenstein. Regie: Whale, James, Drehbuch: Balderston, John L/ Hurlbut, William. Nach Figuren von Mary Shelley. Motion Picture Producers and Distributors Association of America/ Universal Pictures: Vereinigte Staaten 1935.

The Measure Of A Man. Regie: Scheerer, Robert, Drehbuch: Snodgrass, Melinda M. In: Star Trek: The Next Generation. Nach einer Idee von Gene Roddenberry. Staffel 2, Episode 9. Paramount Pictures: Vereinigte Staaten 1989.

The Pirates of 1920. Regie: Aylott, David und A. E. Coleby, Drehbuch: Aylott, David und A. E. Coleby. Großbritannien: Cricks & Martin Films 1911.

The Trouble with Being Born. Regie: Wollner, Sandra, Drehbuch: Warich, Roderick/ Wollner, Sandra. Panama Film/ The Barricades/ Das kleine Fernsehspiel (ZDF)/ Filmakademie Baden-Württemberg: Österreich und Deutschland 2020.

The War of the Worlds. Regie: Haskin, Byron, Drehbuch: Lyndon, Barré. Nach einem Roman von H. G. Wells. George Pal: USA 1953.

Toy Story. Regie: Lasseter, John, Drehbuch: Lasseter, John, Docter, Pete [u. a.]. Pixar Animation Studios/ Walt Disney Company: Vereinigte Staaten 1995.

WALL-E. Regie: Stanton, Andrew, Drehbuch: Docter, Pete, Stanton, Andrew [u.a.]. Forty-Four Studios/ Pixar Animation Studios/ Walt Disney Pictures: Vereinigte Staaten 2008.

Westworld. Nach einer Idee von Nolan, Jonathan/ Joy, Lisa. Bad Robot/ Jerry Weintraub Productions/ Kilter Films/ Warner Bros. Television: Vereinigte Staaten 2016–2022.

7.6 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Science-Fiction-Kontinuum nach Isabella Hermann. In: Hermann, Isabella: Science-Fiction zur Einführung. Hamburg: Junius 2023, S. 20.

Abbildung 2: Science Fiction in Abgrenzung an verwandte Genres nach Manfred Nagl. In: Nagl, Manfred: Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund. Tübingen: Narr 1981, S. 26.

Abbildung 3: Einteilung in einem Raum-Zeit-Koordinatensystem nach Horst Schröder. In: Schröder, Horst: Science Fiction Literatur in den USA. Vorstudien für eine materialistische Paraliteraturwissenschaft. Giessen: Focus Verlag 1978, S. 114.

Abbildung 4: Bleistiftzeichnung Hoffmanns zum *Sandmann*, um 1815/16. In: Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Der Sandmann. Studienausgabe. Paralleldruck der Handschrift und des Erstdrucks 1817. Herausgegeben von Ulrich Hohoff. Ditzingen: Reclam 2018, S. 147.

Abbildung 5: La trahison des images von René Magritte, 1929.
<https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp> (15.1.2024)

Abbildung 6: Grundmodell der Filmanalyse nach Werner Faulstich. In: Faulstich, Werner:
Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 26.

8. Abstract

Die vorliegende Arbeit analysiert die Wechselbeziehungen von Emanzipation und sexueller Manipulation künstlicher Menschen in Literatur und Film, mit besonderem Fokus auf das transmediale Genre der Science-Fiction. Künstliche Menschen, definiert als anthropomorphe Maschinen mit künstlicher Intelligenz, sind seit der Antike ein fester Bestandteil der Literatur und begleiten auch den Film seit seinen Anfängen, wobei eine sexuelle Dimension häufig subtil mitschwingt.

Theoretisch basiert die Arbeit auf Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse* und der These, dass künstliche Menschen Sexualität bewusst nutzen, um bestehende Machtverhältnisse zu ihren Gunsten zu verschieben und Emanzipation von ihren Schöpfer*innen oder Besitzer*innen zu erreichen. Methodisch wird eine Kombination aus Close-Reading und analytischer Fragestellung verwendet, die spezifische narrative und visuelle Strukturen der Sexualität in den ausgewählten Beispielen analysiert.

Die Analyse zeigt, dass sexuelle Handlungen in unterschiedlichen Formen auftreten, jedoch nicht immer der Emanzipation der künstlichen Menschen dienen. Die künstlichen Menschen der englischsprachigen Beispiele erreichen ihre Emanzipation, jedoch nicht ausschließlich durch manipulierende Sexualität, während dies den künstlichen Menschen der deutschsprachigen Beispiele nicht gelingt. Die Menschen der untersuchten Beispiele entpuppen sich oftmals als die eigentlichen Versuchsobjekte, was in einer Perspektive der menschlichen Emanzipation von den Maschinen resultiert.

Die Schlussfolgerung verdeutlicht, dass künstliche Menschen durch ihren Freiheitsdrang und ihre (oft einprogrammierte) Unvollkommenheit als menschlich wahrgenommen werden. Diese Zuschreibung führt dazu, dass biologische Menschen ihre Emotionen auf die Maschinen projizieren und sie sich eigentlich von diesen emanzipieren müssen. Die Arbeit schließt mit einem Blick auf die zukünftigen Implikationen dieser Thematik – sowohl fiktional als auch real.

9. Anhang

9.1 Anhang 1: Sequenzprotokoll *Ex Machina*

Nr.	Handlung	Orte	Gesprochenes	Zeit
1	Tag 1: Vorstellung der männlichen Protagonisten: Angestellter Caleb Smith und CEO von Bluebook Nathan Bateman Caleb gewinnt einen firmeninternen Wettbewerb und darf den CEO eine Woche lang besuchen. Nathan lebt abgeschieden in einem modernen Haus in der Einöde, zu welchem Caleb per Helikopter anreist. Nathan hat am Vorabend ausgiebig Alkohol konsumiert und treibt Sport als Caleb ankommt. Nathan zeigt Caleb das Haus und sie unterhalten sich währenddessen.	Büro von Bluebook, weite Landschaften mit Bergen und Wäldern, Haus von Nathan	• Caleb wirkt schüchtern und zurückhaltend • Nathan betont ein lockeres Verhältnis, gibt sich cool und selbstsicher • nicht alle Türen können von Caleb geöffnet werden • Caleb zögert kurz den Vertrag zu unterschreiben • Nathan fragt Caleb nach dem Turing Test, den er an seiner KI durchführen soll	0:00:45 – 0:10:58

*Caleb sitzt mit Kopfhörern an seinem Arbeitsplatz, die am Handy eingesteckt sind. Er trägt ein rot-blaues Baseball-Shirt, hat blasse Haut und kurze, blonde Haare. Seine Statur ist sehr schmal. Mehrere Kolleg*Innen sind im Hintergrund zu sehen. Auf seinem Bildschirm bekommt er die Nachricht, eine VIP E-Mail erhalten zu haben mit dem Betreff „Staff Lottery“. Beim Öffnen sieht er, dass er den ersten Preis gewonnen hat. Er nimmt sein Handy in die Hand, das nun ihn filmt und sein Gesicht anhand markanter Punkte fixiert. Über seinem Kopf ist eine Überwachungskamera zu sehen. Caleb schreibt diesen Gewinn in den firmeninternen Gruppenchat, worauf Glückwünsche erfolgen, jedoch auch Überraschung zum Ausdruck gebracht wird. Eine weitere Kamera ist auf dem Bildschirm zu sehen, bevor erneut die Perspek-*

*tive der analysierenden Handykamera angenommen wird. Eine Kollegin umarmt ihn von hinten vor Freude. Kurz darauf versammeln sich Kolleg*Innen um ihn und applaudieren. Caleb blickt fassungslos, jedoch erfreut auf den Bildschirm. Im Hintergrund ist Musik zu hören, die hektisch wirkt und zugleich mysteriös.*

Schnitt.

Eine weite, weiße Landschaft ist zu sehen, bevor der Helikopter durch das Bild fliegt.

C: How long until we get to his estate.

Pilot: *[lacht, sieht über die Schulter zu Caleb auf dem Rücksitz]* We've been flying over his estate for the past two hours.

Sie fliegen über Berge, die von Schnee und Eis überzogen sind, Wälder und Wasserfälle. Der Helikopter landet im Grünen. Die Rotorblätter sind lautstark zu hören. Man merkt, dass die beiden laut sprechen müssen, um einander zu verstehen.

C: You're leaving me here?

Pilot: This is as close as I'm allowed to get to the building.

C: What building?

Pilot: Follow the river.

C: Got it.

Pilot: Keep your head down and get clear of the rotors.

C: Okay.

Caleb entfernt sich gebückt vom Helikopter, der bereits erneut startet und davonfliegt. Er trägt einen Anzug und geht durch dichtes Gebüsch. Am Fluss sieht er kurz auf sein Handy, auf dem die Aufschrift Bluebook steht. Er hat keinen Empfang. Hinter einer Steininformation, versteckt hinter Bäumen entdeckt er das schwarze Flachdach eines Gebäudes. Im Hintergrund ist das Plätschern des Flusses zu hören. Caleb nähert sich dem Gebäude, das komplett mit länglichen Holzstreben verkleidet ist. Er nähert sich unsicher und zaghaft dem Eingang, als eine weibliche automatische Stimme seinen Namen nennt.

FAV: Caleb Smith? *[FAV = female automated voice]*

C: Yes?

FAV: Please approach the console and face the screen.

Caleb folgt den Anweisungen und eine Kamera schießt ein Foto von ihm. Der Blitz blendet ihn.

C: Oh!

FAV: Take your keycard. *[Bei dem am Haus angebrachten System kommt eine Karte aus dem Schlitz, die Caleb vorsichtig an sich nimmt. Auf ihr ist sein Foto in Schwarz-weiß aufge-*

drückt, das ihn erschreckt zeigt.] You may now enter the residence.

Ein Signal ist zu hören und die Türe kann geöffnet werden. Caleb geht langsam hinein. Die Kamera bleibt hinter ihm vor der Haustüre. Innen ist Klaviermusik zu hören. Die Türe schließt sich automatisch. Caleb geht langsam hinunter in das lichtdurchflutete, modern eingerichtete Wohnzimmer.

C: Hello? Hello?

Caleb sieht sich kurz um, dann dreht er seinen Kopf nach hinten und hört leise Geräusche. Er geht durch das Wohnzimmer, dabei kommt er bei einem Sessel leicht an, worauf dieser sich dreht. Caleb rückt den Sessel wieder gerade. Er kommt den Hintergrundgeräuschen immer näher. Er stellt seinen Koffer ab und man hört einen Mann stöhnend beim Training mit einem Boxsack. Caleb geht nach draußen und entdeckt schließlich Nathan, der im Sportgewand trainiert. Dieser bemerkt Caleb nun auch, geht auf ihn zu und löst währenddessen die Bandagen um seine Hand. Nathan hat eine geschorene Glatze mit Stoppeln und einen braunen Vollbart. Er hat breite Schultern und einen sportlich-muskulösen Körper.

N: Caleb Smith.

C: *[grinsend]* Hey.

N: Dude! I've been so looking forward to this week with you. Come in. Come on in.

C: Thanks.

Nathan geht voraus nach drinnen und Caleb folgt ihm.

N: So you want something to eat or drink after your journey?

C: No. No thanks. I'm fine.

N: Sure?

C: Yeah.

N: To be honest, I thought we'd have breakfast together, but...I can't really eat anything. I got the mother of all fucking hangovers.

C: Oh, yeah?

N: Oh my God, like you wouldn't even believe. When I have a heavy night, I compensate the next morning. Exercise, anti-oxidants...you know. *[Währenddessen mixt sich Nathan einen Shake.]*

C: Yeah, sure. *[Nathan steht angelehnt an die Küchentheke und trinkt den Shake.]* Was it a good party?

N: Party?

C: Yeah. Wasn't there a party? *[Nathan setzt seine rahmenlose Brille auf und sieht Caleb irritiert an.]* There wasn't a party. Sorry.

N: Caleb, I'm just gonna throw this out there, so it's said, okay? You're freaked out.

C: I am?

N: Yeah. You're freaked out, by the helicopter and the mountains and the house, because it's all so super cool. You're freaked out by me, to be meeting me, having this conversation in this room at this moment, right? And I get that. I get the moment you're having, but...dude can we just get past that? Can we be just two guys? Nathan and Caleb. Not the whole employer-employee thing.

C: Yeah, okay.

N: Yeah?

C: Yes...uh, yeah. It's good to meet you, Nathan. *[Sie schütteln einander kräftig, aber freundschaftlich die Hand. Nathan sieht ihn dabei eindringlich, aber freudig an.]*

N: It's good to meet you too, Caleb.

Schnitt.

Nathan und Caleb kommen in einen langen Flur. Die Milchglasfronten links sind von innen beleuchtet, rechts ist eine Betonwand mit mehreren Säulen. Auf dem Boden liegt ein roter Teppich.

N: I guess the first thing I should do is explain your pass. Now it's simple enough. It opens some doors and it doesn't open others. And that just makes everything easy for you, right?

C: Oh, yes.

N: Yeah, 'cause you're like "Oh, fuck, I'm in someone else's house. Can I do this, can I do that?" And this card, it just takes all that worry away. If you try a door and it stays shut, okay, it's off limits. If you try another door and it opens, then it's for you. Let's try this one. *[Nathan deutet auf die Türe neben ihm. Caleb hält seine Keycard hin und dasselbe Klingeln ertönt, wie beim Betreten der Haustüre. Caleb sieht zu Nathan.]* I guess it's for you Caleb. *[Nathan sieht ihn nickend an. Caleb öffnet die Tür und betritt das Zimmer. Die Lichter gehen automatisch an. Man sieht ein gemachtes Doppelbett. Das Zimmer ist minimalistisch eingerichtet.]* You like?

C: Yeah.

N: It's your room. You got a bed here, *[Nathan geht um das Bett in den Vordergrund der Kamera.]* a bathroom right back here, little desk, cupboards *[Nathan geht durch das Zimmer und zeigt Caleb alles.],* little fridge. *[Er öffnet einen der niedrigen Einbauschränke, in dem sich ein kleiner Kühlschrank befindet, der mit Getränken befüllt ist. Caleb lächelt höflich.]* Cozy, right?

C: Yeah, this is great.

N: What?

C: Sorry?

N: There's something wrong. What's wrong?

C: There's nothing wrong.

Nathan sieht Caleb fragend an und senkt dabei den Kopf.

N: It's the windows. You're thinking there's no windows. It's subterranean. It's not cozy, it's claustrophobic.

C: No, no way, I wasn't thinking that. I was thinking "This is really cool."

N: Caleb, there's a reason there are no windows in this room.

C: There is?

N: Uh-huh. This building isn't a house. It's a research facility. Buried in these walls is enough fiber optic cable to reach the moon and lasso it. And I want to talk to you about what I'm researching. I want to share it with you. *[Nathan geht etwas auf Caleb zu und setzt sich seitlich auf das Bett.]* In fact, I want to share it with you so much, it's eating me up inside. But there's something I need you to do for me first.

Calebs Ellbogen sind auf den Schreibtisch gestützt, darunter liegen ausgedruckte Zettel.

C: „Blue Book non-disclosure agreement.” Hmm.

N: Take your time, read it over. *[Nathan last sich rücklings auf das Bett fallen.]*

C: „The signee agrees to regular data audit with unlimited access to confirm that no disclosure of information has taken place in public or private forums using any means of communication, including, but not limited to that which is disclosed orally or in written or electronic form.” *[Caleb sitzt kopfschüttelnd da.]* I think I need a lawyer.

N: It's standard.

C: It doesn't feel very standard.

N: Okay, it's not standard. *[Nathan steht vom Bett auf und geht zu Caleb an den Schreibtisch.]* What can I tell you, Caleb? You don't have to sign it. You know we can spend the next few days just shooting pool, getting drunk together. Bonding. And when you discover what you've missed out on in about a year, you're gonna regret it for the rest of your life. *[Man hört Caleb unterschreiben.]* Good call. *[Nathan nickt, nimmt den Zettel an sich und faltet diesen in der Hälfte. Er geht im Raum herum.]* So, do you know what the Turing Test is? *[Im Hintergrund beginnt leise, unheilvoll klingende Musik.]*

C: Yeah. I know what the Turing Test is. *[Sie werfen einander kurze Blicke zu.]* It's when a human interacts with a computer. And if the human doesn't know they're interacting with a computer, the test is passed.

N: And what does a pass tell us?

C: That the computer has artificial intelligence. Are you building an AI?

N: I've already built one. And over the next few days, you're gonna be the human component in a Turing Test.

C: Holy shit.

N: Yeah, that's right, Caleb. You got it. Because if that test is passed, you are dead center of the greatest scientific event in the history of man.

C: If you've created a conscious machine, it's not the history of man. That's the history of gods.

Caleb sitzt noch auf dem Sessel und sieht freudig-verhalten zu Nathan auf. Nun sieht man das Haus noch von außen am Fluss, inmitten von zahlreichen Bäumen, sodass das Haus kaum auffällt. Die Musik intensiviert sich und wird lauter.

2	Ava – Session 1: Nathan überwacht das Geschehen durch Monitore auf seinem Schreibtisch. Caleb lernt die KI Ava kennen, die beiden sind durch eine Glaswand getrennt. Sie stellen sich vor und unterhalten sich über Sprache. Caleb stellt einige Fragen. Nathan ist immer wieder hinter den Monitoren zu sehen, wie er die beiden überwacht.	Nathan hinter seinem Schreibtisch im Arbeitszimmer, Caleb vor der Glaswand der Wohnung von Ava	• Erster Auftritt und Kennenlernen von Ava • Ava hinter Glas eingesperrt, doch Glas weist Sprung auf • Smalltalk • Spracherwerbstheorie Nativismus • stille Überwachung durch Nathan	0:10:59 – 0:14:38
---	---	--	--	-------------------

Auf dem schwarzen Bildschirm steht in weißer Schrift „AVA: SESSION 1“.

Man sieht eine Wand voller Haftnotizzettel. Als die Kamera langsam nach hinten zieht, sieht man Nathan an seinem Schreibtisch hinter Bildschirmen sitzen, um das Gespräch zwischen Caleb und seiner KI zu überwachen. Man sieht Caleb durch eine Türe gehen. Das bekannte Klingen des Signals ertönt und Caleb tritt ein. Die Kamera filmt nun Caleb, der sich umsieht. Überall sieht er Glaswände, auf die KI wartend. Dabei entdeckt er einen Sprung auf der anderen Seite der Glaswand, den er mit seiner Hand vorsichtig berührt.

Die KI tritt hervor: die Statur ist der einer schlanken, weiblichen Person nachempfunden,

wobei Brust, Schultern und Becken mit einem grauen Material mit schwarzem Saum verdeckt sind. Der Großteil des Körpers lässt das Gegenüber durch die durchsichtige äußere Hülle blicken und unterschiedlich leuchtende Verbindungen und Kabel entdecken. Das Gesicht hingegen ist der äußerlich menschlichste Teil, da es mit synthetischer Haut überzogen ist und dadurch menschlich wirkt. Damit steht das Gesicht in Kontrast mit dem restlichen Körper der KI. Zudem sind die Hände und Füße in demselben hautähnlichen Material überzogen. Nach einiger Zeit ist die Trennung der beiden durch die Glaswand deutlicher sichtbar.

A: Hello.

C: Hi. I'm Caleb.

A: Hello, Caleb.

C: Do you have a name.

A: Yes. Ava.

C: I'm pleased to meet you, Ava.

A: I'm pleased to meet you too. I've never met anyone new before, only Nathan.

C: Then I guess we're both in a quite similar position.

A: Haven't you met lots of new people before?

C: None like you.

A: Hmm.

C: So we need to break the ice. Do you know what I mean by that?

A: Yes.

C: What do I mean?

A: Overcome initial social awkwardness.

C: So let's have a conversation.

A: Okay. What would you like to have a conversation about.

C: Why don't we start with you telling me something about yourself.

A: What would you like to know?

C: Whatever comes into your head.

A: Well, you already know my name. And you can see that I'm a machine. Would you like to know how old I am?

C: Sure.

A: I'm one.

C: One what? One year or one day?

A: One.

C: When did you learn how to speak, Ava?

A: I always knew how to speak and that's strange, isn't it?

C: Why?

A: Because language is something that people acquire.

C: Well, some people believe language exists from birth and what is learned is the ability to attach words and structure to latent ability. Do you agree with that?

A: I don't know. Will you come back tomorrow, Caleb? *[spannungsvolle Musik beginnt im Hintergrund]*

C: Yes.

A: Good.

Nach der ersten Vorstellung setzt sich Ava auf einen Stuhl in ihren Räumlichkeiten.

Während des Treffens von Caleb und Ava sah man immer wieder Nathan, wie er hinter mehreren Monitoren sitzt und alles über Video beobachtet. Am Ende der ersten Session verlässt er diesen Arbeitsplatz und sieht sich die Haftnotizzettel an der Wand an.

3	Nach Session 1: Nathan und Caleb unterhalten sich über das erste Gespräch zwischen ihm und der KI. Später kann Caleb nicht schlafen und entdeckt die Überwachungskameras in Avas Wohnung. Nach einem Stromausfall wandert er durch das Haus und wird dabei von Nathan entdeckt.	Wohnzimmer, Schlafzimmer und Badezimmer von Caleb, Avas Wohnung, Pollock-Zimmer	• Programmierung von Ava • Turing-Test (→ Menschlichkeit von Ava trotz mechanischem Äußerem) • Stromausfall • Anspielung auf den Film <i>Ghostbusters</i>	0:14:39 – 0:22:54
---	--	---	---	-------------------

Es sind mit Wäldern bewachsene Berge im Bild, zwischen ihnen hängt Nebelschleier. Dann ist Caleb mit einer Bieflasche vor einer Glasfront stehend zu sehen, zuerst mit dem Blick nach draußen, dann nach innen gewandt als er zu sprechen beginnt. Die Musik wird ab diesem Zeitpunkt wieder leiser.

C: Oh, man, she's fascinating. *[Nathan sitzt mit dem Rücken an die Wand gelehnt mit ernster Miene da.]* When you talk to her, you're just...through the looking glass. *[Caleb ist sichtlich erfreut und aufgeregt.]*

N: Through the looking glass, wow. *[deutlich sarkastisch]* You're good with words, Caleb. You're quotable.

C: Actually that's someone else's quote.

N: You know I wrote down that other line you came up with. The one about how if I've invented a machine with consciousness, I'm not a man, I'm God.

C: I don't think that's exactly what I— *[wird von Nathan unterbrochen]*

N: I just thought „Fuck, man, that is so good” when we get to tell the story, you know? I turned to Caleb and he looked up at me and he said “You're not a man, you're God.” *[blickt dabei schräg nach oben, den Kopf zur Seite geneigt]*

C: Yeah, but I didn't say that. *[stottert]*

N: So...anyway *[steht auf, holt sich noch ein Bier aus dem Kühlschrank und öffnet dieses]* you're impressed.

C: *[lacht]* Yes. Yes. Although...

N: Although? *[lacht]* There's a qualification to you being impressed?

C: No, there's no qualification to her. Uh, it's just in the Turing Test, the machine should be hidden from the examiner.

N: No, no, no, we're way past that. If I hid Ava from you, so you just heard her voice, she would pass for human. The real test is to show you that she's a robot and then see if you still feel she has consciousness.

C: Hmm. *[nickt]* Yeah, I think you're probably right. *[Nathan schmunzelt.]* Her language abilities, they're incredible. The system is stochastic, right? *[setzt sich neben Nathan]* It's non-deterministic. At first I thought she was mapping from internal semantic form to syntactic tree-structure and then getting linearized words, but then I started to realize the model was some kind of hybrid.

N: Caleb.

C: No?

N: I understand that you want me to explain how Ava works, but I'm sorry, I'm not gonna be able to do that.

C: Try me. I'm hot on high-level abstraction.

N: It's not because I think you're too dumb. It's because I want to have a beer and a conversation with you, not a seminar.

C: *[schmunzelt]* Yeah, sorry.

N: No, it's okay. You're all right. *[streckt seinen Arm aus um den von Caleb zu berühren]* Just...*[seufzt tief]* answer me this. How do you feel about her. Nothing analytical. Just how do you feel.

C: I feel that she's fucking amazing.

N: Dude. Cheers. *[Nathans Kopf lehnt an der Mauer, er blickt Caleb eindringlich an und erhebt dann sein Bier, um mit ihm anzustoßen.]*

C: Cheers.

Schnitt.

Im Hintergrund ist Synth-Pop aus dem Radio zu hören. Es läuft das Lied „Orchestral Manoeuvres in the Dark“ der Band Enola Gay. Calebs Koffer liegt auf dem Bett. In Unterhosen bekleidet öffnet er ihn und nimmt seinen Kulturbeutel heraus. Er geht ins angrenzende Badezimmer. Die Kamera filmt ihn dabei schräg von der Seite. Beim Schwenk in Richtung Kopf ist eine lange Narbe an seinem Rücken zu sehen.

Schnitt.

Caleb liegt im Pyjama im Bett. Der digitale Wecker auf seinem Nachttisch zeigt 2:26. Caleb atmet laut aus, dreht sich auf die andere Seite und sieht die Uhrzeit.

C: Damn it.

Er nimmt die Fernbedienung und dreht den Fernseher an. Er sieht Avas Wohnung und setzt sich schockiert, doch interessiert auf. Beim Durchschalten sieht er die Wohnung aus mehreren Blickwinkeln. Spannungsvolle, doch beklemmend wirkende Musik ist im Hintergrund zu hören.

C: What the fuck?

Nun sieht er Ava schräg von hinten an einem Tisch sitzen. Sie ist über ein Blatt gebeugt und scheint etwas zu zeichnen oder schreiben. Caleb steht auf und geht näher an den Bildschirm, immer wieder die Blickwinkel der Überwachungskamera alternierend, die Ava aus unterschiedlichen Winkeln an dem Tisch zeigen. Calebs Blick zeigt Bedauern. Ava steht auf und berührt die Wand, wie es scheint. Die Musik klingt mittlerweile weniger düster, doch weiterhin melancholisch. Danach ist ein Alarm zu hören, kurz darauf fällt der Strom aus. Es wird kurz dunkel, dann ist sofort alles in rotes Licht gehüllt.

FAV: Power cut. Backup power activated. *[Caleb sieht sich unsicher um und versucht mit seiner Karte aus dem Zimmer zu kommen, doch die Türe öffnet sich nicht.]* Full facility lock-down until main generator is restored.

C: You're kidding me. *[Caleb versucht die Türe zu öffnen. Da dies nicht funktioniert, versucht er seine Karte erneut an das Kartenlesegerät zu halten.]*

FAV: Full facility lock-down until main generator is restored. *[Caleb klopft und schlägt mit offener Hand mehrfach gegen die Türe. Resigniert geht er im Raum umher. Plötzlich verschwindet das rote Licht und die normale Innenbeleuchtung geht erneut an.]* Power restored. *Als Caleb nun seine Karte an das Lesegerät hält, leuchtet dieses blau auf und die Türe öffnet*

sich. Dabei ist stets ein Klingen zu hören, das auch bereits bei der Haustüre zu vernehmen war. Er tritt aus der Milchglastüre in den Flur, wo überall der rote Teppich ausgerollt liegt. Er geht den Gang entlang und sieht an einer Seite menschlich aussehende Masken, die das ganze Gesicht bedecken. Die Wand scheint ebenfalls Milchglas zu sein, das dahinter beleuchtet wird. Er öffnet eine Türe und geht in den Raum.

C: Hello?

Im Zimmer sind niedrige Schränke eingebaut. Darüber hängt ein Gemälde von Jackson Pollock, das dem Action Painting zugerechnet werden kann. Die verwendeten Farben sind schwarz, grau, weiß, rot und gelb, wobei beide letztgenannte deutlich hervorstechen. Auf dem Lowboard steht ein Telefon in der Halterung, das Caleb entnimmt.

FAV: Please insert keycard.

Caleb versucht das Telefon mit seiner Keycard zu aktivieren, als er erschrickt und Nathan hinter ihm hört. Er dreht sich um.

N: You don't have access to use the phone.

C: Hey.

N: *[liegt mit einem Bier auf der Couch, mehrere vermutlich leere Bierflaschen stehen auf dem Tisch]* Sorry, but you understand, given Ava, and you being kind of an unknown. I mean, a great guy. Instant pals, and so on. *[nimmt einen Schluck Bier]* Who are you gonna call?

C: Uh, I don't know. No-one really.

N: Ghostbusters.

C: What?

N: Who are you gonna call? Ghostbusters. It's a... *[schüttelt den Kopf mit verschlossenen Augen]* It's a movie, man. You don't know that movie? A ghost gives Dan Aykroyd oral sex.

C: I was just wondering how the phone worked. That's all.

N: So what are you doing awake at this time? You come to join the party?

C: Uh, something happened in my room. Some kind of power cut. So I came to see what's going on.

N: The power cuts, yeah...we've been getting those recently. Uhm, I'm working on it.

C: I couldn't open the door to my bedroom. *[Stimme ist deutlich intensiver und bestimmter, weniger schüchtern]*

N: That's a security measure. Automatic lock-down, otherwise anybody could just open the place up by disabling the juice. *[Caleb nickt.]* If it happens again, relax, okay?

C: Sure.

N: Sweet dreams.

Caleb verlässt den Raum. Die Kamera ist auf Nathan gerichtet, der noch einen Schluck vom Bier nimmt. Dabei wird die Kamera gesenkt, sodass Nathans Reflexion im dunklen Glastisch sichtbar wird.

4	Tag 2: Morgen: Caleb wacht ruckartig durch Kyoko auf, Nathans stummer Dienerin. Caleb sieht Nathan erneut beim Training am Morgen und sprechen über Calebs heutigen Ansatz beim Gespräch mit Ava.	Calebs Zimmer, Nathans Trainingsraum vor dem Panoramafenster, der durch das offene Wohnkonzept an das obere Wohnzimmer angrenzt	• erster Auftritt der stummen Kyoko • Caleb vergleicht Avas Untersuchung mittels Sprache mit einem Schachcomputer und Schachspiel	0:22:55 – 0:24:55
---	--	---	--	-------------------

Es sind Close-ups der umliegenden Fauna zu sehen. Im Hintergrund ist angespannte Musik zu hören. Am nächsten Morgen wacht Caleb in seinem Zimmer auf und eine unbekannte Frau bringt ihm stumm etwas zu essen, die Nathan später als Kyoko vorstellt. Mit ihrem Eintritt in Calebs Zimmer beginnt klassische Streichmusik (Suiten für Violoncello solo Nr. 1 in G Dur, BWV 1007: Prélude von Johann Sebastian Bach).

C: Oh. *[Caleb wacht schreckartig auf und setzt sich etwas auf.]*

Kyoko stellt das Tablett auf dem Lowboard gegenüber des Bettes ab und verlässt gesenkten Blickes das Zimmer.

Schnitt.

Caleb wirkt außer Atem als er die oberen Räumlichkeiten betritt, wo Nathan vor dem Panoramafenster Gewichte stemmt.

C: Hey.

N: Hey, man.

C: Good morning.

N: Good morning. Sorry I had to send Kyoko to wake you, but I didn't want too much of the day to slip by.

C: Yeah, I know. It was a good thing, thanks. *[stottert, Musik endet und Nathan geht im Raum herum.]*

N: She's some alarm clock, huh? Gets you right up in the morning. *[Caleb schmunzelt]* So Day 2, you ready? *[Caleb trinkt einen Schluck von dem Becher aus seiner Hand.]* What's the plan? Hit me.

C: Yeah, well, I'm not sure. *[stottert]* I'm still trying to, uh, figure the examination formats.

N: Uh-huh.

C: Yeah, it feels like testing Ava through conversation is kind of a closed loop.

N: It's a closed loop?

C: Yeah. Like testing a chess computer by only playing chess.

N: How else do you test a chess computer?

C: Well, it depends. You know, I mean, you can play it to find out if it makes good moves, but, uh, but that won't tell you if it knows that it's playing chess. *[Nathan setzt sich hin und beginnt erneut zu trainieren.]* And it won't tell you if it knows what chess it.

N: Uh-huh, so it's simulation versus actual.

C: Yes, yeah. And I think being able to differentiate between those two is the Turing Test you want me to perform.

N: Look, do me a favour, lay off the textbook approach. I just want simple answers to simple questions. Yesterday I asked you how you felt about her and you gave me a great answer. Now the question is how does she feel about you.

Sie sehen einander eindringlich an.

5	Ava – Session 2: Caleb und Ava unterhalten sich über unterschiedliche Themen.	Wohnung von Ava	• Avas Zeichnung • Freundschaft • Anspielung und Spiegelung von Session 1 (ausgehend von Ava) • Calebs Hintergrund • Stromausfall: Caleb soll Nathan nicht vertrauen • Omnipräsenz der Überwachung von Nathan durch Close-Up auf Überwachungskameras • Ende rekuriert erneut auf das Thema Kunst bzw. diverse Kunstformen inkl. Literatur	0:24:56 – 0:31:02
---	--	-----------------	---	----------------------

Auf dem schwarzen Bildschirm steht erneut in weißer Schrift „AVA: SESSION 1“. Caleb und Ava sitzen einander gegenüber, getrennt durch die Glaswand. Ava hält ein gezeichnetes Bild hoch.

A: What do you think?

C: What is it a drawing of?

A: Don't you know?

C: No.

A: I thought you would tell me.

C: Don't you know?

A: I do drawings every day. But I never know what they're of.

C: You're not trying to sketch something specific? Like an object or a person? Maybe you could try.

A: Okay. What object should I draw?

C: Whatever you want. It's your decision.

A: Why is it my decision?

C: I'm interested to see what you'll choose.

Während dieses Dialogs bleibt die Kamera ausschließlich auf Ava. Am Ende sieht ihr Blick leicht weg von der Kamera und sie scheint leicht verärgert. Sie steht auf und geht in eine Ecke. Leicht über die Schulter blickend beginnt sie zu fragen.

A: Do you want to be my friend?

C: Of course. *[Nun ist Caleb erstmals wieder im Bild.]*

A: Will it be possible?

C: Why will it not be?

A: Our conversations are one-sided. You ask circumspect questions and study my responses.

[Ava geht im Zimmer herum während des Gesprächs.]

C: Yes.

A: You learn about me and I learn nothing about you. That's not a foundation on which friendships are based.

C: So what? You want me to talk about myself? *[fragender Gesichtsausdruck]*

A: *[lächelt]* Yes.

C: *[schmunzelt]* Where...*[stottert]* okay, where do I start?

A: It's your decision. I'm interested to see what you'll chose.

C: Hm. Okay, Ava. Well, you know my name.

A: Yes.

C: I'm 26. I work at Nathan's company. Do you know what his company is?

A: Blue Book. Named after Wittgenstein's notes. It's the world's most popular internet search engine, processing an average 94% of all internet search requests.

C: *[grinst, nickt leicht]* That's exactly right.

A: Where do you live, Caleb?

C: Brookhaven, Long Island. *[Ava lächelt]*

A: Is it nice there?

C: It's okay. I got an apartment. It's kind of small. It's very small. But, uh, it's a five-minute walk to the office and a five-minute walk to the ocean, which I like.

A: Are you married?

C: *[lächelt peinlich berührt, etwas errötet]* Uhm...no.

A: Is your status...single?

C: Yes. *[nickt]*

A: What about your family?

C: *[seuft laut]* I grew up in Portland, Oregon. No brothers or sisters. My parents were both high school teachers. And if we're getting to know each other, I guess I should tell you they're both dead. Car crash when I was 15. In fact I was in the car with them. Back seat. But it was the front that got the worst of it. *[angespannte Musik beginnt leise im Hintergrund]*

A: I'm sorry. *[betroffener Gesichtsausdruck]*

C: It's all right. I spent a long time in the hospital afterward, like nearly a year and I got into coding. And by the time I got to college, I was pretty advanced.

A: An advanced programmer.

C: Yes.

A: Like Nathan.

C: Yes...no. It's different. *[Ava setzt sich wieder hin.]* Nathan wrote the Blue Book base code when he was 13. Which, if you understand code, what he did was like Mozart or something.

A: Do you like Mozart.

C: I like Depeche Mode.

A: Do you like Nathan? *[Eine der Überwachungskameras für Avas Wohnung ist nun im Fokus zu sehen.]*

C: Yes, of course.

A: Is Nathan your friend?

C: My friend? I...yeah...I hope so.

A: A good friend? *[intensiv]*

C: Uhm...yeah. *[Eine weitere Überwachungskamera wird deutlich im Close-up gezeigt.]*
 Well, no, no, no. I mean, no, not a good friend. A good friend is, uh... We only just met each other, you know. So it takes time to be able to, um...to get to know each other, I guess.
Alarm ist erneut im Hintergrund zu hören.
 FAV: Power cut. Backup power activated.
Das Licht färbt sich erneut rot und die zweite Überwachungskamera, die zu sehen war, fährt sich nun ein und zeigt direkt nach unten. Caleb steht auf und sieht sich im Raum um. Ava steht ebenso auf.
 A: *[flüsternd, dann in normaler Lautstärke, aber bestimmt, intensiver Blick auf Caleb]*
 Caleb...you're wrong.
 C: Wrong about what?
 A: Nathan.
 C: In what way?
 A: He isn't your friend.
 C: Excuse me? I'm sorry, Ava, I don't understand.
 A: You shouldn't trust him. You shouldn't trust anything he says. *[angespannte Geräusche im Hintergrund, plötzlich geht das normale Licht wieder an]*
 FAV: Power restored. *[Die Überwachungskamera fährt wieder aus und schwenkt in Richtung Ava und Caleb.]*
 A: *[Stimme wieder heller und freundlicher]* And if we made a list of books or works of art which we both know, *[Klingeln, das geöffnete Tür anzeigt ertönt]* it would form the ideal basis of a discussion. Is that okay? Caleb?
 C: *[starrt gebannt auf Ava und nickt mit offenem Mund]* Mm-hmm. Yeah.
 A: Good. *[Ava richtet ihrem geneigten Kopf wieder auf.]*

6	Nach Session 2: Abend: Kyoko serviert das Essen, stößt ein Weinglas um und verärgert Nathan. Nathan und Caleb sprechen über die heutige Unterhaltung zwischen Caleb und Ava, wobei Nathan den Stromausfall und Caleb Avas Witz betont. Caleb beo-	Esstisch, Flur, Avas Wohnung, Calebs Zimmer, Nathans Forschungsraum	• Nathan verliert die Geduld als Kyoko das Weinglas umstößt • Kyoko kann Englisch nicht verstehen • Nathan geht herabwürdigend mit ihr um • Nathan erklärt Caleb warum sie kein Eng-	0:31:03 – 0:37:44
---	---	---	---	-------------------

	bachtet Ava auf den Überwachungskameras. Nathan zeigt Caleb Avas Hardware bzw. Gehirn.		lisch versteht und zeigt ihm Avas Hardware • Caleb ist ein schlechter Lügner	
--	---	--	---	--

Man sieht das Haus von außen. Draußen ist es dunkel. Durch das große Panoramafenster sieht man Licht und den Esstisch. Kyoko serviert das Essen für Nathan und Caleb, was man auch durch den Klang ihrer Absätze auf dem Boden hört. Sie hat schwarzes Haar, das sie hochgesteckt trägt, wobei drei Strähnen ihr Gesicht rahmen und ein weißes, ärmelloses Kleid mit markantem schwarzem Saum und Trägern..

C: Thank you.

Beim Versuch einen leeren Teller von Calebs Platz abzuservieren, stößt sie sein Glas um.

N: *[laut, wütend]* Oh shit, *[schlägt auf den Tisch]* are you fucking kidding me? Did it get on you? *[Kyoko bückt sich um aufzuräumen.]*

C: *[erschrocken]* No, no, it's, uh...*[zu Kyoko]* It's all right. I got it.

N: Dude, you're wasting your time talking to her. She doesn't understand English. Just give her the napkin.

C: Sorry. *[Caleb reicht ihr seine Serviette und Kyoko beginnt das Nasse wegzutupfen.]*

N: It's just...it's like a firewall against leaks. It means I can talk trade secrets over dinner and know it'll go no further. It also means that I can't tell her that I'm pissed when she's so fucking clumsy that she spills wine over my house guest.

C: I think she gets that you're pissed.

N: Yeah? Good, because I'm pissed. Hey, Kyoko...go-go. *[Dabei sieht er auf Kyoko herab und winkt zweifach mit der Hand. Kyoko steht auf, serviert den Teller ab und geht, das Klacken ihrer Absätze ist wieder deutlich zu hören.]* It's funny, you know. *[Das Klingen einer geöffneten Türe ertönt, Kyoko geht hinaus und die Türe schließt sich automatisch im Hintergrund. Währenddessen steht Nathan auf und holt eine weitere Flasche Wein.]* No matter how rich you get, shit goes wrong. You can't insulate yourself from it. *[setzt sich seufzend hin und schenkt Caleb erneut ein]* I used to think it was death and taxes you couldn't avoid, but it's actually death and shit. It's like these power cuts. You would not believe how much I spent on the generator system, but I keep getting failures every day.

C: Do you know why they happen? *[blickt auf den Teller vor ihm]*

N: No. The system was supposed to be bulletproof, but obviously the guys that installed it fucked something up.

C: Can't you just get them to come back?

N: No, there's too much classified stuff here, so after the job was done, I just had them all killed. *[nimmt einen Schluck Rotwein, Caleb blickt ihn ungläubig an]* Anyway, here's to your second day, buddy. *[schenkt sich erneut ein und hebt das Glas]* Cheers!

C: Cheers. *[Sie stoßen an.]*

N: So, how did it go? What do you have to report? *[Währenddessen essen sie Sushi mit Stäbchen.]*

C: You saw how the day went, didn't you? *[blickt dabei nach unten]* I mean, I assume you're, uh...watching on the CCTV.

N: Sure, but I want to hear your take on it.

C: Yeah, there was one interesting thing that happened with Ava today.

N: Yeah?

C: Yeah. She made a joke.

N: Right, when she threw your line back at you *[Caleb schmunzelt.]* about being interested to see what she'd choose. Yeah, I noticed that too.

C: Yeah, and it got me thinking, it's, uh... In a way, it's the best indication of AI that I've seen her so far. It's discretely complicated. It's like, uhm...it's kind of non-autistic.

N: What do you mean?

C: She could only do that with an awareness of her own mind and also an awareness of mine.

N: Oh, she's aware of you all right. *[Caleb lacht verlegen.]* What about the power cut?

C: Sorry? *[Caleb nimmt einen Bissen und starrt nach unten.]*

N: The power cut. *[Nathan sieht Caleb eindringlich an.]* It's the only part that I couldn't see. Cameras fail, I lose audio, the works. *[Nathan schüttelt leicht den Kopf.]* So what happened?

C: Nothing. *[Er zuckt leicht mit den Schultern.]*

N: *[überrascht]* Nothing? She didn't remark on it at all? *[angespannte Geräusche sind im Hintergrund zu hören.]*

C: No. Not really.

N: Oh. *[offensichtlich überrascht]*

Schnitt.

Kyoko sitzt unterirdisch auf dem Boden, der Rücken an die Milchglaswand angelehnt. Die Beine sind leicht angewinkelt und die Schuhe liegen davor. Im Hintergrund ist spannungsvolle Musik zu hören.

Schnitt.

Auf einem Bildschirm ist Ava auf einer gepolsterten Liege zu sehen, den Kopf in die andere

Richtung gedreht. Als die Kamera rauszoomt und den Winkel ändert, ist Caleb erkennbar, dann deutlich im Bild von der Front. Nun ist Ava zu sehen, wie sie ihren Kopf zur Kamera dreht, jedoch nicht mehr auf Calebs Bildschirm. Caleb starrt auf seinen Bildschirm und sein Gesichtsausdruck scheint Bedrücken auszudrücken.

Schnitt.

Man sieht Wälder im Nebel.

Schnitt.

Nathan steht im Flur vor Calebs Türe, der in diesem Moment aus seinem Zimmer kommt.

N: Hey.

Schnitt.

Die beiden sind in einem großen Raum. Das Licht kommt jedoch nur von den Tischen unter den Vitrinen, die beleuchtet werden. Caleb sieht sich um.

C: Sorry. [Er nimmt die Hände von der Glasvitrine.]

N: If you knew the trouble I had getting an AI to read and duplicate facial expressions. [Caleb steht im Vordergrund über eine der Vitrinen gebeugt. Nathan lehnt im Hintergrund an einer Vitrine. Caleb dreht sich kurz um als Nathan spricht.] You know how I cracked it?

C: I don't know how you did any of this.

N: Every cell phone, just about, has a microphone, camera and a means to transmit data. So I turned on every microphone and camera across the entire fucking planet and I redirected the data through Blue Book – boom! – limitless resource of vocal and facial interaction.

C: You hacked the world's cell phones?

N: Yeah, and all the manufacturers knew I was doing it too. But they couldn't accuse me without admitting they were doing it themselves. [Nathan geht im Raum umher während er spricht, bleibt schließlich vor einem Tisch stehen und hebt etwas Großes, Rundes und Semi-durchsichtiges hoch, das innen bläulich leuchtet, um es Caleb zu zeigen. Er entfernt eine Schutzhülle.] Here, we have her mind. Structured gel. I had to get away from circuitry. I needed something that could arrange and rearrange on a molecular level, but keep its form when required. Holding for memories, shifting for thoughts.

C: This is your hardware?

N: Wetware. [Er streckt seinen Arm mit einem Lächeln zu Caleb aus, um es ihn berühren oder halten zu lassen.]

C: And the, uh...software?

N: Well, I'm sure you can guess.

C: Blue Book. [Nathan nickt.]

N: Here's the weird thing about search engines. It was like striking oil in a world that hadn't invented internal combustion. Too much raw material. Nobody knew what to do with it. You know my competitors, they were fixated on sucking it up and monetizing via shopping and social media. They thought that search engines were a map of what people were thinking, but actually they were a map of how people were thinking. Impulse. Response. Fluid. *[Close-up auf die Hardware in Calebs Händen. Die angespannte Musik intensiviert sich.]* Imperfect. Patterned. Chaotic.

7	Tag 3: Ava – Session 3: Ava zeigt Caleb ihre Zeichnung des Baumes aus dem Innenhof im Stil des Pointillismus. Nach der kurzen Unterhaltung zieht Ava Kleidung an, sodass ihr mechanischer Kern kaum noch sichtbar ist und sie fragt nach Calebs Anziehung zu ihr.	Avas Wohnung und Schlafzimmer, das nur mittels Kamera einsehbar wird, Calebs Schlafzimmer	• neue Zeichnung Avas (Baum, Pointillismus) • Kreuzung als erstes Date • Ava in Kleid und Perücke • Caleb findet sie sichtlich anziehend und attraktiv, was ihm Unbehagen bereitet. • wie Ava die Strümpfe auszieht erinnert an Werbung für Strumpfwaren → Weiblichkeit und (männliche) Fantasie	0:37:45 – 0:44:37
---	---	---	--	----------------------

Auf dem schwarzen Bildschirm stehen die Worte „AVA: SESSION 3“.

Ava drückt eine Zeichnung gegen die Glaswand, die an Pointillismus erinnert, die sich Caleb nach vorne gebeugt eindringlich ansieht. Auf ihr ist der Baum in der Mitte ihrer Wohnung abgebildet, der jedoch durch eine Glaswand abgesperrt ist. Dieser Innenhof ist Avas direkte Lichtquelle untertags. Im Hintergrund ist die bekannte spannungsvolle Musik zu hören.

A: I drew the picture of something specific, as you asked. You said it would be interesting to see what I would draw. Is it interesting? *[Caleb blickt kurz zu ihr und lächelt.]*

C: Yes, it is. *[Er lehnt sich wieder zurück.]* You've never been outside of this building?

A: No. *[Ava sitzt auf den Knien auf dem Boden.]*

C: You've never walked outside?

A: I've never been outside the room I am in now.

C: Where would you go if you did go outside?

A: [lächelt] I'm not sure. There are so many options. Maybe a busy pedestrian and traffic intersection in a city.

C: A traffic intersection?

A: Is that a bad idea?

C: No, uh...it wasn't what I was expecting. [lächelt]

A: [selbstbewusst] A traffic intersection would provide a concentrated, but shifting view of human life.

C: [schmunzelt] People watching.

A: Yes.

C: Mm-hmm.

A: We could go together. [lehnt sich dabei leicht nach vorne]

C: [zuckt mit den Schultern, wirkt jedoch freudig] It's a date.

A: There's something else I wanted to show you.

C: Okay.

A: You might think it's stupid.

C: [lächelt versichernd] I don't think I will, whatever it is.

A: Then close your eyes.

C: Okay.

Caleb schließt die Augen. Ava versichert sich durch unterschiedliche Blickwinkel, dass seine Augen verschlossen sind, steht auf und geht nach hinten. Hoffnungsvolle Musik ist im Hintergrund zu hören. In dem Zimmer mit der gepolsterten Liege ist ein Kleiderschrank, den sie ansieht und nach kurzem Überlegen ein violettes Kleid mit Millefleurs-Muster anzieht. Dazu zieht sie eine dicke weiße Strumpfhose aus Wolle an und eine fliederfarbene Strickweste. Auf dem Lowboard stehen mehrere Perücken: blond und dunkelbraun, Kinn- oder Schulterlänge mit Stirnfransen, die sie mit ihren Fingern streift. Die Kamera schwenkt nach oben und auf einer Pinnwand sind mehrere Fotos zu sehen, die meist eine Menschengruppe zeigt: beim Sport, auf einem Zebrastreifen und auf einem großen Platz. Das Foto im Zentrum des Bildes zeigt das Gesicht einer jungen Frau mit Kurzhaarschnitt in Schwarz-weiß. Ava fährt vorsichtig mit ihren Fingern über das Bild. Sie trägt bereits eine brünette Kurzhaarperücke mit burschikosem Schnitt.

Vorsichtig geht sie um die Ecke und zur Glaswand, wo Caleb sich erneut hinsetzt und mit verschlossenen Augen auf sie wartet. Sie trägt zudem beige Ballerinas. Nur durch den Rund-

halsausschnitt ihres Kleides ist noch ein Minimum ihrer Mechanik im Inneren erkennbar. Die Hände sind in der Weste zusammengekniffen. Sie stellt sich vor Caleb hin.

A: Now open your eyes. *[Caleb öffnet die Augen und sieht sie von oben bis unten an. Sie dreht sich langsam im Kreis.]* How do I look?

C: You look...good.

A: *[kniet sich wieder hin und spricht aufgeregt etwas leiser zur Glaswand]* This is what I'd wear on our date.

C: *[scheint beeindruckt zu sein, jedoch verlegen]* Right. First a traffic intersection. Then maybe a show.

A: *[ernst]* I'd like us to go on a date.

C: Yeah, yeah. *[nickt dabei und lächelt verlegen]* It would be fun.

A: *[neigt ihren Kopf leicht zur Seite]* Are you attracted to me? *[spannungsvolle Musik beginnt im Hintergrund]*

C: What?

A: Are you attracted to me? You give me indications that you are.

C: I do?

A: Yes.

C: How?

A: Micro expressions.

C: Micro expressions?

A: The way your eyes fix on my eyes and lips. The way you hold my gaze *[Caleb blickt ertappt hin und her.]* or don't. *[Ava setzt sich auf ihre Knie.]* Do you think about me when we aren't together...sometimes at night? I'm wondering if you're watching me on the cameras. *[Caleb blickt ernst, verstört und unwohl.]* And I hope you are. *[Caleb weicht ihrem Blick erneut aus.]* Now your micro expressions are telegraphing discomfort.

C: I am not sure you'd call them micro. *[lächelt höflich]*

A: *[lächelt hoffnungsvoll nach vorne gelehnt]* I don't want to make you feel uncomfortable. *Schnitt.*

Ava zieht sich in ihrem unbeleuchteten Zimmer die Strümpfe aus, ein Bein ist dabei auf einen Sessel gestellt. Das Tageslicht kommt aus dem Innenhof mit dem Baum im Hintergrund. Nun ist ein Close-up von Calebs Augen im Bild und dann, wie er Ava beim Ausziehen der Kleidung auf seinem Monitor überwacht. Er schluckt. Seine Hand ist im Bild und scheint Ava berühren zu wollen. Danach sind seine Augen erneut im Fokus.

8	Nach Session 3: Kyoko	Küche, Wohn-	• Avas Aussehen, Se-	0:44:38 –
---	------------------------------	--------------	----------------------	-----------

	bereitet Essen zu, während sich Nathan und Caleb bei einem Bier über das letzte Gespräch zwischen Caleb und Ava unterhalten. Um Caleb etwas zu verdeutlichen, führt Nathan ihn in das unterirdische Pollock-Zimmer.	zimmer (oben), Pollock-Zimmer	xualität und Pro- grammierung zum Flirten • Vergleich zu <i>Star Trek</i> • Nature vs. Nurture-Debatte	0:49:10
--	---	----------------------------------	--	---------

Kyoko schneidet Thunfisch, während Caleb und Nathan im Wohnzimmer (überirdisch) sitzen, ein Bier trinken und sich unterhalten.

C: I got a question.

N: Okay.

C: Why did you give her sexuality? An AI doesn't need a gender. She could have been a gray box.

N: Hmm, actually I don't think that's true. Can you give an example of consciousness at any level, human or animal, that exists without a sexual dimension?

C: They have sexuality as an evolutionary reproductive need.

N: What imperative does a gray box have to interact with another gray box? Can consciousness exist without interaction? Anyway, sexuality is fun, man. If you're gonna exist, why not enjoy it? What, you wanna remove the chance of her falling in love and fucking? And in answer to your real question, you bet she can fuck.

C: What?

N: In between her legs, there's an opening with a concentration of sensors. You engage them in the right way, creates a pleasure response. So, if you wanted to screw her, mechanically speaking, you could and she'd enjoy it.

C: That wasn't my real question.

N: Oh, okay, sorry.

Caleb steht auf. Kyoko ist kurz im Bild beim Zubereiten des Essens zu sehen.

C: My real question was: Did you give her sexuality as a diversion tactic?

N: I don't follow.

C: Like a stage magician with a hot assistant.

N: So a hot robot who clouds your ability to judge her AI?

C: Exactly. So...did you program her to flirt with me?

N: If I did, would that be cheating?

C: Wouldn't it?

N: *[seufzt]* Caleb, what's your type?

C: Of girl?

N: No, of salad dressing. Yeah, of girl. What's your type of girl. You know what? Don't even answer that. Let's say it's black chicks. Okay, that's your thing. For the sake of the argument, that's your thing, okay? Why is that your thing? *[Sie blicken sich kurz, fragend an.]* Because you did a detailed analysis of all racial types and you cross-references that analysis with a points-based system? No! You're just attracted to black chicks. *[Caleb trinkt einen Schluck Bier.]* A consequence of accumulated external stimuli that you probably didn't even register as they registered with you.

C: *[ernst, mit Druck in der Stimme]* Did you program her to like me or not?

N: *[seufzt]* I programmed her to be heterosexual. Just like you were programmed to be heterosexual.

C: Nobody programmed me to be straight.

N: *[Stimme leicht erhoben]* You decided to be straight? Please. Of course, you were programmed...by nature or nurture or both. And to be honest, Caleb, you're starting to annoy me now, because this is your insecurity talking. This is not your intellect. Come with me.

Nathan steht auf und fordert Caleb auf ihm zu folgen.

Schnitt.

Das Klingen einer offenen Türe ist zu hören. Sie betreten einen dunklen Raum, der kurz bevor die Türe aufgeht erleuchtet wird. Auf der gegenüberliegenden Wand hängt das Bild von Jackson Pollock. Über dem Bild kommt natürliches Licht von oben.

N: You know this guy, right?

C: Jackson Pollock.

N: Jackson Pollock, that's right, the drip painter. Okay, he let his mind go blank and his hand go where it wanted, not deliberate, not random, some place in between. They called it automatic art. Let's make this like Star Trek, okay? Engage intellect.

C: Excuse me?

N: I'm Kirk, you head's the warp drive. Engage intellect. *[Nathan blickt Caleb intensiver an aus unmittelbarer Entfernung.]* What if Pollock had reversed the challenge? What if instead of making art without thinking, he said "You know what, I can't paint anything, unless I know exactly why I'm doing it." What would have happened?

C: *[überlegt kurz, den Kopf dabei zur Seite geneigt]* He never would have made a single

mark.

N: Yes! *[klatscht in die Hände]* You see, there's my guy, there's my buddy who thinks before he opens his mouth. He never would have made a single mark. The challenge is not to act automatically. It's to find an action that is not automatic. From painting, to breathing, to talking, to fucking, to falling in love. And for the record: Ava is not pretending to like you. And her flirting isn't an algorithm to fake you out. *[dreht sich zum Gemälde]* You're the first man she's met that isn't me. And I'm like her dad, right? Can you blame her for getting a crush on you? *[dreht dem Kopf zu Caleb um, Körper noch eher dem Gemälde zugewandt]* No, you can't. *[blickt nachdenklich ins Leere]*

Nathan schien die Zeit über etwas gereizt zu sein, da seine Stimme laut und energisch war. Caleb hingegen wirkte während Nathans Monolog zurückhaltend und schüchtern. Intensive Musik ist im Hintergrund zu hören.

9	Tag 4: Ava – Session 4: Caleb stellt ein Gedankenexperiment aus seiner Collegezeit vor, mit dem sich Ava wohl schnell identifiziert. Bei einem Stromausfall wechseln sie schnell das Thema. Nathan überwacht alles, während Kyoko auf einer Liege hinter seinem Schreibtisch seitlich liegt.	Avas Wohnung, Nathans Arbeitsplatz, unbekannter Ort in der Natur mit Wasserfall	• Erinnerung von Ava als Parallele zu Calebs Erzählung des schwarz-weißen Gedankenexperiments auch in Schwarz-weiß • Frage, wie viel Nathan mitbekommt während eines Stromausfalls • Ava ist für die Stromausfälle verantwortlich	0:49:11 – 0:51:59
---	--	---	---	-------------------

Auf dem schwarzen Bildschirm sind die Worte „AVA: SESSION 4“ zu lesen. Ava und Caleb sitzen sich nahe an der trennenden Glaswand auf ihren Knien am Boden. Ava trägt wieder die braune Kurzhaarperücke und ein anderes Blumenkleid mit Cardigan. Dieses Kleid ist etwas höher geschnitten als das am Tag zuvor und es ist weniger von ihrem maschinellen Teil sichtbar. Die Hände sind noch etwas im Cardigan versteckt.

C: When I was in college, I did a semester on AI theory. There was a thought experiment they gave us. It's called "Mary in the Black and White Room". Mary is a scientist and her specialist subject is color. She knows everything there is to know about it: the wavelengths, the neu-

rological effects, every possible property that color can have. But she lives in a black and white room. She was born there and raised there. *[Im Bild sieht man zwischendurch Ava in ihrer Behausung, im Gegensatz zum bisherigen Film ist diese Sequenz in Schwarz-weiß.]* And she can only observe the outside world on a black and white monitor. And then one day someone opens the door and Mary walks out. And she sees the blue sky. *[Im Bild ist ebenso blauer Himmel zu sehen.]* And at that moment she learns something that all her studies couldn't tell her: she learns what it feels like to see color. *[Ava ist irgendwo in der Natur, jedoch ohne Kleidung und Perücke. Sie steht auf einer Klippe und blickt nach unten in das blau-grünliche Wasser. Dann dreht sie sich um und blickt direkt in die Kamera. Danach sieht man die beiden wieder gegenüber dasitzen.]* The thought experiment was to show the students the difference between a computer and a human mind. The computer is Mary in the black and white room. The human...is when she walks out. *[Avas Gesichtsausdruck scheint angespannt. Ihr Kinn zuckt mehrmals.]* Did you know that I was brought here to test you? *[Stimme durchgehend ernst]*

A: *[leise]* No.

Man sieht Nathan ohne Oberbekleidung hinter Monitoren sitzen. Kyoko liegt im Hintergrund in einem weißen Kleid auf einer Liege. Den folgenden Teil hört man über die Lautsprecher in Nathans Zimmer.

C: Why did you think I was here?

A: I didn't know. I didn't question it.

C: I'm here to test if you have a consciousness or if you're just simulating one. *[Fokus auf Kyokos Gesicht, wie sie daliegt.]* Nathan isn't sure if you have one or not. How does that make you feel?

A: It makes me feel...sad.

Es folgt ein erneuter Stromausfall mit dem üblichen Alarm und der mechanischen Frauenstimme aus dem Off.

FAV: Power cut. Back-up power activated.

Das Licht ist wieder rot, was man auch in dem Flur mit dem roten Teppich sieht. Nathan steht auf und steht vor der Wand mit den unzähligen Haftnotizzetteln. Die Monitore verdecken seinen Unterkörper und es wäre möglich, dass er auch hier unbekleidet ist. Caleb und Ava wissen beide, dass Nathan sie nun nicht beobachten kann und wechseln abrupt das Thema, ihre Miene ist ernst. Nun ist die Kamera wieder in Avas Behausung.

C: Why did you tell me I shouldn't trust Nathan?

A: Because he tells lies.

C: Lies about what?

A: Everything.

C: Including the power cuts?

A: What do you mean?

C: Don't you think it's possible he's watching us *[dreht sich zu einer Überwachungskamera um und dann wieder zu Ava]* right now? That the blackouts are orchestrated, so he can see how we behave when we think we're unobserved.

A: I charge my batteries via induction plates. If I reverse the power flow, it overloads the system.

C: You're causing the cuts? *[Ava lächelt.]*

A: So we can see how we behave when we're unobserved. *[Ava berührt die Glaswand mit einer Handfläche. Ihre Spiegelung ist im Glas zu sehen. Ihr Gesicht hat nur einen minimalen Abstand zur Trennwand.]*

10	Nach Session 4: Nathan und Caleb gehen in der Natur spazieren und sprechen darüber, warum Caleb hier zu Besuch ist. Es folgt eine schnelle Abwandlung von Szenen, an deren Ende Nathan Kyoko küsst. Caleb und Ava küssen sich ebenso in seiner Phantasie in Schwarzweiß. Als Caleb sieht, dass Nathan bei Ava eine ihrer Zeichnungen zerrissen zu Boden geworfen hat, findet er Kyoko, die sich auszuziehen beginnt. Als Nathan das Pollock-Zimmer betritt, beginnen sie zu tanzen. Caleb begleitet den angetrunkenen	Landschaften um Nathans Haus, Nathans Trainingsbereich, Calebs Räumlichkeiten (Bade- und Schlafzimmer), unbekannter Ort in der Natur mit Wasserfall aus Session 4, Pollock-Zimmer, Flur, Nathans Räumlichkeiten (Arbeitszimmer und angrenzendes Schlafzimmer)	• Phantasien, Erinnerungen oder Wünsche werden in Schwarzweiß gezeigt. • Caleb wünscht sich Ava zu küssen, jedoch ist seine Phantasie deutlich romantisierter dargestellt als der leidenschaftlich-stürmische Kuss von Nathan und Kyoko. • Caleb möchte nicht, dass sich Kyoko auszieht und versucht inständig sie daran zu hindern. • Das rote Licht während der Disco-Einlage erinnert an	0:52:00 – 0:58:52
----	---	--	--	------------------------------

	Nathan auf sein Zimmer, der erschöpft ins Bett fällt und das Licht per Sprachsteuerung löscht.		Stromausfälle. • Caleb ist zum ersten Mal in Nathans Räumlichkeiten. Die vier Schränke gegenüber seinem Bett und die drei Monitore im Arbeitsbereich wecken sein Interesse.	
--	--	--	--	--

Nathan steht bei Tageslicht an einem mächtigen Wasserfall in der Natur. Caleb klettert die großen Steine zu ihm hinauf. Er ist außer Atem.

N: Not bad, huh?

C: [nickt] Yeah.

Nathan geht weiter und man sieht die weitere Landschaft. Vor einer Gletscherhöhle mit reißender Strömung machen sie erneut halt. Nathan liegt auf dem steinernen Boden, einen Fuß abgewinkelt und die Hände hinter dem Kopf verschränkt als Stütze. Caleb steht an seinem Fußende und blickt ihn an. Bedrohlich wirkende Musik ist neben dem Plätschern des Wassers zu hören. Die Musik verstummt jedoch während des Dialogs.

C: [ernst, mit Druck in der Stimme] Can we talk about the lies you've been spinning me?

N: What lies?

C: I didn't win a competition. I wasn't part of a lottery, I was selected. It's obvious once I stop to think. [Nathan setzt sich in der Zwischenzeit auf.] Why would you randomly select an examiner for the Turing Test? You could have had some bean counter turn up at your front door. The guy who fixes the air conditioning.

N: The competition was a smokescreen. I didn't want anyone to know what I was doing here...or why I required you.

C: Why me?

N: I needed someone that would ask the right questions. So I did a search and I found the most talented coder in my company. You know, instead of seeing this as a deception, you should see it as proof. [Nathan steht auf.]

C: Proof of what?

N: Come on, Caleb. You don't think I know what it's like to be smart? Smarter than everyone else, jockeying for position. You got the light in you, man. [Caleb blickt ihn an mit zusammengekniffenen Augen an, da er von der Sonne geblendet wird.] Not lucky, chosen. [Nathan

klopft ihm auf die Schulter, dabei blickt Caleb kurz zu Boden und dann erneut zu Nathan. Nathan geht etwas weiter, während die Kamera näher an Calebs Gesicht zoomt.]

Schnitt.

Melancholische Musik beginnt im Hintergrund und bleibt während der gesamten schnellen Abfolge der Szenen.

Nathan boxt, man sieht aber Kyoko im Profil im Vordergrund zu Boden blickend.

Schnitt.

Wasser rinnt aus dem eckigen Duschkopf. Dann ist Caleb darunter zu sehen beim Duschen. Das Wasser läuft seine Wange und Schultern hinab. Die Kamera filmt über seine linke Schulter, von der ein kleiner Ausschnitt zu sehen ist. Dahinter ist sein Gesicht von schräg hinten zu erkennen.

Schnitt.

Diese Sequenz ist erneut in Schwarz-weiß. Ava steht an der Klippe aus der Session zuvor und blickt in die Kamera. Caleb scheint neben ihr an diesem Ort zu stehen, trägt dabei einen Anzug mit Hemd und Krawatte und blickt sie an.

Schnitt.

Nathan boxt wieder auf seinen Boxsack ein, Kyokos Oberkörper ist zu sehen und sie hält ein gefaltetes Handtuch über ihrem Arm. Nathan atmet laut.

Schnitt.

Caleb in der Dusche.

Schnitt.

Caleb und Ava gehen in Schwarz-weiß aufeinander zu.

Schnitt.

Nathan steht Kyoko gegenüber, nimmt ihre Hand und legt sie auf seine Wange. Er selbst umgreift ihren Hals unter dem Kinn. Ihre Lippen kommen einander etwas näher.

Schnitt.

Caleb in der Dusche.

Schnitt.

Caleb und Ava in Schwarz-weiß: Sie sind sich näher gekommen und küssen sich schließlich. Caleb umfasst vorsichtig und langsam Avas Taille.

Schnitt.

Nathan und Koyko küssen sich nun ebenso und drehen sich dabei etwas, wobei Nathan sie eher nach hinten in Richtung der Wand zu führen versucht. Nathan fasst ihr unter das weiße Kleid an die Hüfte. Nathan drückt sie an die Wand, Kyoko hebt ihr Bein und sie küssen sich

leidenschaftlicher.

Schnitt.

Caleb ist im Badezimmer beim Rasieren, der Wasserhahn ist zu hören. Auf dem Fernsehbildschirm ist Ava in ihrer Wohnung zu sehen. Sie trägt die übliche Kleidung und sitzt über den Schreibtisch gebeugt. Nathan steht dicht an der Glaswand, die Arme darauf abgestützt.

Caleb rasiert sich weiterhin im Badezimmer.

Nathan betritt Avas Wohnung. Er lehnt sich an den Tisch und fasst ihr an das Kinn, hebt es hoch und betrachtet ihr Gesicht, ihre Wangen und das Kiefer intensiv von allen Seiten, dabei dreht er ihr Gesicht mit seiner Hand an ihrem Kinn. Er scheint mit ihr zu sprechen, doch Calebs Fernseher hat kein Audio für Avas Wohnung. Caleb kommt aus dem Bad, zieht sich ein T-Shirt über und sieht über den Bildschirm, dass Nathan bei Ava ist. Nathan wirft ein zerrissenes Blatt Papier in den Raum und geht wieder. Die Musik wird bedrohlicher und düsterer.

Schnitt.

Pollocks Gemälde ist im Fokus. Kyoko steht davor. Caleb betritt im Hintergrund den Raum, doch das übliche Klingen einer geöffneten Türe ist nicht zu hören. Er geht auf Kyoko zu und spricht sie an.

C: Kyoko...Kyoko... *[nimmt ihre Schultern und dreht sie zu ihm]* Where's Nathan? Where's Nathan? Jesus Christ, you really don't speak a word of English. *[Kyoko versteht ihn sichtlich nicht und beginnt ihre weite Bluse aufzuknöpfen.]* What the fuck? No, no, no, no! *[Er nimmt ihre Hände und versucht sie am Öffnen der Bluse zu hindern.]* Stop! *[Nathan betritt im Hintergrund den Raum. Caleb ist weiterhin Kyoko zugewandt und hat Nathans Erscheinen noch nicht bemerkt.]* No, no, don't do that. Don't do that. You don't have to do that. *[Nathan lehnt unbemerkt an der Wand, hält eine Flasche Bier in der Hand und beobachtet das Geschehen.]* What are you doing?

N: I told you, you're wasting your time talking to her. *[Caleb und Kyoko sehen zu ihm.]* However, you would not be wasting your time if you were dancing with her. *[Es ertönt Discomusik (Get Down Saturday Night von Oliver Cheatham) und Kyoko beginnt sich im Rhythmus zu bewegen. Das Licht verfärbt sich rot.]*

N: Go ahead, dance with her. Dance with her. *[Caleb schüttelt den Kopf]* No? You don't like dancing? She does. Come on, buddy. After a long day of Turing Tests, you gotta unwind. *[Es sind Ausschnitte von Kyokos Tanzeinlage zu sehen.]*

C: *[ernst, Wut in der Stimme]* What were you doing with Ava?

N: What?

C: You tore up her picture.

N: I'm gonna tear up the fucking dance floor, dude. Check it out. *[Nathan geht zu Kyoko und beginnt eine Choreographie mit ihr zu tanzen.]* Come on, Caleb! *[Caleb starrt die beiden ungläubig und irritiert an.]*

Schnitt.

Caleb und Nathan gehen den unterirdischen Flur entlang, Nathan ist sichtlich angetrunken und erschöpft. Er schlägt sich mehrmals auf eine Wange, stöhnt und spuckt auf den Boden. Dann bleibt er kurz stehen, geht in die Knie und stützt seine Hände darauf, während sein Blick zu Boden wandert. Bei seiner Türe angekommen, lässt er seine Keycard fallen, die Caleb prompt aufhebt.

N: Oh, everything's spinning!

C: It's because you're drunk.

N: No, it's called relativity. Everything is spinning. It's just being drunk makes it worse. *[Sie betreten Nathans Räumlichkeiten und bleiben im Türrahmen zu seinem Schreibtisch stehen.]*

I'm not going in there. *[Caleb gibt Nathan seine Keycard, die er in einer schnellen Bewegung nimmt und stöhnt. Er lässt sich laut stöhnend in sein Bett fallen. Caleb geht langsam mit und sieht nun mehrere einzelne Schränke mit Spiegeltüren und seitlicher Beleuchtung gegenüber von Nathans Bett.]* Lights! *[Stimme bricht]*

Die Lichter gehen aus und dabei ertönt das Klingen, das sonst von geöffneten Türen zu hören ist. Im Dunklen sieht sich Caleb um. Die Musik wird hektisch und bedrohlich. Caleb sieht die drei Monitore von Nathan, die Avas Wohnung überwachen und sieht sie eindringlich an.

11	Tag 5: Ava – Session 5: Ava testet Caleb und erkennt jede Lüge. Sie generiert einen erneuten Stromausfall und möchte mit ihm zusammen sein.	Natur, Avas Räumlichkeiten	• Ava hier deutlich kühler als sonst, emotionaler während Stromausfall • Lügen von Caleb werden sofort von Ava erkannt, auch wenn diese nur unterbewusst gelogen waren • Mündigkeit von Ava • Wunsch mit Caleb	0:58:53 – 1:02:13
----	---	----------------------------	--	-------------------

			zusammenzusein, vermutlich außerhalb ihrer jetzigen Behau- sung • fragt ihn am Ende nach seiner Zustim- mung	
--	--	--	--	--

Die Wälder und Berge sind in mehreren Bildabfolgen zu sehen. Der Himmel ist bewölkt, aber einzelne hellere Stellen erleuchten die Szenerie. Durch einen Zeitraffer wird die Bewegung der Wolken dargestellt. Die Musik der Sequenz davor dauert an.

Schnitt.

Auf dem schwarzen Bildschirm stehen die Worte „AVA: SESSION 5“.

Man sieht den nur einseitig beleuchteten Flur. Das Licht ist an der Decke und am Boden entlang der Säulen auf der linken Seite. Die rechte Seite mit der Milchglasfront ist unbeleuchtet als Ava zu sprechen beginnt. Das Gespräch ist über Lautsprecher zu hören.

A: Today, I'm going to test you.

C: Test me?

Man sieht die beiden in Avas Räumlichkeiten über Nathans Bildschirme, ohne dass man diesen im Bild sieht. Ava trägt wieder ein Kleid und Perücke.

A: And please remember, while you're taking the test, that if you lie, I will know.

C: Oh, right.

Nun sieht man abwechselnd Ava und Caleb im Bild, bei ihrer jeweiligen Aussage. Die Kamera ist bei ihnen.

A: Question one: What's your favorite color?

C: Red.

A: Lie.

C: Lie?

A: Yes, lie.

C: Then, then what is my favorite color?

A: I don't know. But it isn't red.

C: Okay, I get it. I guess, seeing as I'm not six, I don't really have a favourite color.

A: Better answer. *[Ava ist zufrieden und lächelt.]* Question two: What's your earliest memory?

C: *[zögert kurz, seine Mundwinkel bewegen sich]* Well, actually it's a memory of kindergar-

den. There was a kid – *[Caleb wird unterbrochen.]*

A: Lie.

C: Really?

A: Yes.

C: Umm...All right, so there is...a kind of an earlier memory. It's just a sound...and...sky. Or maybe...blue. I think the sound is my mother's voice.

A: Question three: Are you a good person?

C: Oh, holy shit. *[Caleb schmunzelt.]* Look, can we stop the test? You're a walking lie detector and I just realized this is a fucking minefield.

A: No, we can't stop. Are you a good person?

C: Yeah, I think so.

Ava stellt die Fragen sehr sachlich, analytisch und kühl. Ihr Gesicht zeigt keine Reaktionen auf Calebs Antworten.

A: Question four: What will happen to me if I fail your test?

C: Ava...

A: Will it be bad?

Caleb: *[stammelt kurz]* I...I don't know.

A: Do you think I might be switched off, because I don't function as well as I'm supposed to?

C: Ava, I don't know the answer to your question. It's not up to me. *[schüttelt den Kopf]*

A: Why is it up to anyone? Do you have people who test you and might switch you off?

C: No, I don't.

A: Then why do I?

Ava beginnt eine zusammengefaltetes und zerrissenes Blatt Papier aus ihren Händen zu nehmen, die auf dem Schoß lagen und hält es für Caleb deutlich sichtbar an die Glasscheibe. Es zeigt Ausschnitte eines weiblichen Gesichts im Stil des Pointillismus, als der Alarm eines erneuten Stromausfalls beginnt und die mechanische Frauenstimme ertönt.

FAV: Power cut. Backup power activated.

Das Licht färbt sich wieder rot. Ava nimmt die Zeichnung von der Glasscheibe und legt sie wieder unter ihre Hände in ihren Schoß. Ihre Hände umklammern das Blatt Papier fest.

A: I wanna be with you. *[Ava seufzt schwer.]* Question five: *[Sie befeuchtet ihre Lippen unauffällig mit der Zunge.]* Do you want to be with me?

12	Nach Session 5: Caleb und Nathan sitzen in der Natur und unterhalten sich	Natur hinter dem Haus, Wohnzimmer, Lift, Flur,	• Zitat von Oppenheimer • Zitat von Bhartrihari,	1:02:14 – 1:13:22
----	--	--	--	-------------------

	über KIs als Evolution und die Modelle vor und nach Ava. Nathan schläft betrunken im Wohnzimmer ein. Caleb entwendet seine Keycard und entdeckt die Aufzeichnungen vorheriger Modelle auf Nathans PC, die sich mitunter auch gewehrt haben. Caleb kann Nathan austricksen und gibt ihm die Keycard unentdeckt zurück.	Nathans Räumlichkeiten, Avas Räumlichkeiten, aber von Vorgängerinnen genutzt	einem indischen Philosoph und Lyriker ³³⁰ • Caleb entdeckt weitere KIs • Parallelszene von Nathan und Jade zu Caleb und Ava • Caleb wird wahnsinnig und schneidet sich blutig • Parallelszene zur Anfangssequenz, in der Calebs Gesicht ebenfalls digital erfasst wird	
--	---	--	--	--

Düstere Musik ist zu hören. Nathan steht in einiger Entfernung links im Bild vor einem Holzpavillon in der Natur. Caleb sieht Nathan aus einer Fensterfront. Kurz darauf sitzen sie beide unter dem Holzpavillon und blicken auf Nathans Haus. Sie sind mit dem Rücken im Bild als sie das Gespräch beginnen.

C: Why did you make Ava? *[Die Musik ist verstummt und nur noch das Plätschern der Flusses ist zu hören.]*

N: That's an odd question. Wouldn't you if you could?

C: Maybe. I don't know. I'm asking why you did it.

N: Look, the arrival of strong artificial intelligence has been inevitable for decades. The variable was "when", not "if". So I don't see Ava as a decision, just an evolution. *[Der Wind fährt durch die Bäume und bringt sie zum Rascheln.]* I think it's the next model that's gonna be the real breakthrough. The singularity.

C: Next model?

N: After Ava.

C: I didn't know there was gonna be a model after Ava.

N: Yeah, why? You thought she was a one-off?

³³⁰ Vgl. Wortham, B. Hale: The Satakas of Bhartrihari. Translated into English from the Original Sanskrit by the Rev. B. Hale Wortham, B.A. London: Trübner 1886, S. 15.

C: No, I knew there must have been prototypes. So I...I knew she wasn't the first, but I thought maybe the last.

N: Well, Ava doesn't exist in isolation any more than you or me. She's part of a continuum. So version 9.6 and so on. And each time they get a little bit better.

C: When you make a new model, what do you do with the old one?

N: Well, I, uh, download the mind, unpack the data, add in the new routines I've been writing. And to do that you end up partially formatting, so the memories go. But the body survives. And Ava's body is a good one. You feel bad for Ava? *[Währenddessen beginnt Musik leise im Hintergrund und wird stetig lauter.]*

Caleb ist während des Gesprächs immer wieder im Bild. Es fällt ihm sichtlich schwer, da er häufig schlucken muss. Sein Gesichtsausdruck scheint bedrückt.

N: *[seufzt]* Feel bad for yourself, man. Some day the AIs are gonna look back on us the same way we look at fossil skeletons in the plains of Africa. An upright ape, living in dust, with crude language and tools. All set for extinction. *[starrt ins Leere oder auf sein Haus]*

C: "I am become Death, the destroyer of worlds."

N: There you go again, Mr. Quotable.

C: *[lächelt verlegen, atmet laut durch die Nase aus]* The you go again. It's not my quote. It's what Oppenheimer said after he made the atomic bomb.

N: ...the atomic bomb. *[wird gleichzeitig gesagt]* Yeah, I know what it is, dude.

Die düstere Musik im Hintergrund verdichtet sich.

C: Hey, I'd say we're about due a refill.

Die Kamera zeigt die beiden wieder von hinten sitzen. Während des Gesprächs waren beide unterschiedlich als Close-up zu sehen. Caleb nimmt die Weinflasche, die zum Großteil bereits geleert wurde. Nathan nimmt sein Glas und streckt es Caleb entgegen, der es befüllt.

C: Bottoms up.

Schnitt.

Sie trinken im Haus im Wohnzimmer weiter. Nathan leert eine Flasche, indem er direkt aus ihr trinkt. Die Musik hält an. Nathan liegt auf der Couch, von der nur die Rückenlehne sichtbar ist. Caleb sitzt mit einer Flasche Wein auf einem Sessel gegenüber.

N: "In battle, in the forest, on the precipice of the mountain. On the ... *[Stimme bricht]* ... the great dark sea...in sleep...in confusion...in the depths of shame. *[weinerlich]* The good deeds a man has done before defend him. The good deeds a man has done before defends him. The good deeds a man has done before...defends him." *[seufzt, Kamera von oben]*

N: It is what it is. It's Promethean, man.

Nathan verstummt und scheint eingeschlafen zu sein. Caleb stellt die leere Flasche leise zu Boden, steht auf und nähert sich Nathan. Er vergewissert sich, dass er schläft und nimmt Nathans Keycard aus der Hosentasche. Die Musik im Hintergrund ist schnell und dumpf. Mit dem Lift fährt er nach unten. Auf dem blau leuchtenden Kartenlesegerät ist Nathans Gesicht zu sehen. Caleb öffnet die Türe öffnet mit dem üblichen Klang. Caleb steckt Nathans Keycard in ein kleineres Lesegerät auf seinem Schreibtisch und schafft sich Zugang zu Nathans Computer. Die Musik verdichtet sich und wird lauter, die Spannung steigt. Er tippt ein Programm ein. Zwischendurch ist Nathan schlafen auf der Couch zu sehen, wie er die Position wechselt. Caleb findet Überwachungsvideos aus Avas Wohnung. Nathan richtet die Überwachungskamera und legt einen Block auf den Tisch. Links oben steht in weiß „LILY v1.0.0“. Danach sieht man zwei menschlich aussehende Beine, die durch den Intimbereich bereits miteinander verbunden sind. Links oben steht „LILY v1.3.2“. Im Schnelldurchlauf und ähnlich dem Stop-Motion wird nun der Rest des Körpers hinzugefügt. Links oben verändern sich der Versionen von Nathans Konstruktion. Caleb schaut starr und unfassbar auf den Bildschirm. Der Körper des künstlichen Menschen wird teilweise gleich mit hellem Hautmaterial überzogen, teilweise sieht man noch das Innere der Konstruktion. Zuletzt wird der Kopf auf die Konstruktion gesetzt und ebenfalls mit dem hautähnlichen Material überzogen. Mit einer blonden Langhaarperücke sieht die Konstruktion einer menschlichen Frau zum Verwechseln ähnlich. Sie geht durch den Raum, links oben ist „LILY v2.4.0“ zu lesen.

Caleb klickt ein anderes Überwachungsvideo an: „JASMINE v4.1.7“. Eine dunkelhäutige Konstruktion sitzt am Schreibtisch und Nathan versucht sie erfolglos zum Schreiben oder Zeichnen zu animieren. Ihr Kopf ist noch rein mechanisch und wurde noch nicht mit Haut überzogen. Nathan spricht mit ihr.

Bei „JASMINE v4.2.2“ liegt der Körper hinter der Glaswand am Boden. Auf dem Schreibtisch im Vordergrund stehen mehrere Perücken, die von einer Sequenz mit Ava bekannt sind. Nathan hebt die Konstruktion auf und zerrt sie weg. Bei „JASMINE v4.3.0“ versucht er sie in einem anderen Raum hochzuheben und scannt ihren Fingerabdruck. Danach lässt er sie am Boden liegen.

C: Jesus Christ.

Caleb sieht ein anderes Video („JADE v5.0.1“), in welchem die Konstruktion Jade, nackt wie all ihre Vorgängerinnen hinter Glas sitzt und Nathan ihr gegenüber auf der anderen Seite der Glaswand. Jade hat helle Haut und dunkelbraunes, langes und glattes Haar. Nathan ist nur von hinten zu sehen, während Jade von vorne sichtbar ist. Man sieht ihn nur von hinten.

N: How are you feeling today?

J: Why won't you let me out? *[Sie hat einen französischen Akzent.]*

N: I've already told you why. Because you're very special.

Die Versionen links oben verändern sich.

J: Why won't you let me out?

N: You wanna do this again?

J: *[schreiend]* Why won't you let me out? *[Die Konstruktion steht nun vor der Glastüre aufgrund eines Zusammenschnitts der Videoaufnahmen. Jade schlägt mit ihrer Hand auf die Glasscheibe.]*

In der nächsten Sequenz ist Jade zu sehen, es fehlt jedoch ihr Name und die Version im linken oberen Bildschirmrand. Sie schlägt heftig auf die Türe ein, sodass ihre künstlichen Extremitäten nach und nach abfallen und einzelne Kabel aus ihrem Körper ragen. Sie blickt panisch und schreiend in die über der Tür angebrachte Kamera. Ihre Bewegungen sind in erhöhter Geschwindigkeit auf der Aufnahme festgehalten.

Caleb blickt nach hinten, wo er einen nackten Frauenkörper auf Nathans Bett im anderen Raum liegen sieht. Er geht in das Zimmer. Kyoko blickt ihn stumm an. Sein Spiegelbild ist in den Schranktüren zu sehen, die in gerundeter Form angeordnet sind. Er öffnet einen Schrank und entdeckt eine von Nathans Konstruktionen, die ein weißes Damenkostüm trägt. Er öffnet den nächsten Schrank und sieht eine Konstruktion, die Lily ähnelt, jedoch weder Arme noch Beine hat. Schlagartig öffnet er alle 5 Schränke der Reihe nach und entdeckt je eine von Nathans Konstruktionen. Zwischendurch sieht man immer wieder Kyoko stumm auf dem Bett liegen, ihren Oberkörper mit der rechten Hand stützend. Einige der Konstruktionen sind nicht komplett mit dem hautähnlichen Material überzogen, sodass man den mechanischen Teil einsehen kann und manchen fehlen Gliedmaßen wie Arme und Beine oder der Kopf.

Schnitt.

Nathan wälzt sich von der Couch.

Schnitt.

Kyoko rückt ans Ende des Bettes und steht auf. Kyoko sieht Caleb eindringlich an und beginnt ihre Haut unterhalb der Brust abzulösen, was ihren mechanischen Kern erblicken lässt.

Schnitt.

Nathan geht weg von der Couch.

Schnitt.

Kyoko streicht sich eine Strähne hinter ihr Ohr und beginnt die Haut unter ihrem Auge abziehen, bevor sie ihren Kopf zu Caleb dreht. Der Hautfetzen hängt herunter.

Schnitt.

Nathan atmet laut aus und torkelt weiter in Richtung des Lifts.

Schnitt.

Kyoko steht Caleb gegenüber, nun ist sie rücklings zu sehen und Caleb von vorne. Sein Gesichtsausdruck ist verstört.

Schnitt.

Nathan steht vor dem Lift und sucht in seinen Westentaschen nach der Keycard.

N: Oh, fuck, where's my card? [wütend] Damn it!

Nathan beginnt auf dem Boden nach seiner Karte zu suchen. Die Lifttür öffnet sich mit dem Klingen und Caleb kommt heraus.

C: What's the problem, Nathan? [weinerlich, verstopfte Nase, die er nach oben zieht]

N: I lost my keycard.

Caleb geht in die Hocke und nimmt die Nathan vorhin gestohlene Keykarte in die Hand. Er streift sie kurz am Boden.

C: You dropped it. It's right here.

Nathan sitzt auf dem Boden und nimmt die Karte.

N: Thank you.

Er sieht Caleb nach.

Schnitt.

Draußen ist es dunkel und dichte Wolken sind vor dem weiß leuchtenden Mond zu sehen.

Schnitt.

Ava steht angezogen vor der Glasscheibe und blickt in den Innenhof mit dem Baum. Erst jetzt ist erkennbar, dass die Decke Tageslichtlampen hat und keine Öffnung nach draußen ist.

Schnitt.

Caleb liegt rücklings auf seinem Bett.

Schnitt.

Kyoko hat einen Teil der Haut aus ihrem Gesicht entfernt. Die Nase wurde zum Teil ausgeklebt. Nur der Anfang des Nasenrückens ist Teil der Konstruktion selbst.

Schnitt.

Caleb liegt mit offenen Augen im Bett.

Schnitt.

Kyoko ist von vorne zu sehen. Die Haut um Augen und Nase fehlt vollständig.

Schnitt.

Caleb steht auf, geht ins Badezimmer und untersucht seinen Körper. Er versucht auch seine Haut zu lösen. Im Spiegelbild sind Lichter und Farben zu sehen, die sein Gesicht anhand

markanter Punkte fixieren, zwischendurch flackern Farbkleckse durch das Bild. Caleb versucht sich einen Zahn zu ziehen. Düstere und bedrohliche Musik ist weiterhin im Hintergrund zu hören. Er zerstört seinen Rasierer und nimmt ein einzelnes Rasierblatt heraus, mit dem er sich längs in den Unterarm schneidet. Blut strömt heraus. Er sieht sich erneut in den Spiegel. Kurzzeitig ist dieser Anblick auf einem Bildschirm zu sehen. Er wischt mit seiner blutüberlaufenen Hand über den Spiegel. Sein Ausdruck ist ernst. Mit der Faust schlägt er auf den Spiegel ein, die Scheibe zerbricht.

Schnitt.

Kyoko ist hinter einem Bildschirm zu sehen, jedoch nur bis zum Nasenrücken. Ihr Gesicht ist wieder mit Haut überzogen. Die Kamera schwenkt nach oben, sodass auch ihr Mund sichtbar wird.

13	Tag 6: Ava – Session 6: Caleb erzählt Ava von seinem Plan, wie sie gemeinsam fliehen können.	Avas Räumlichkeiten	• Ava verursacht einen erneuten Stromausfall • Plan zur Flucht von Caleb	1:13:23 – 1:14:43
----	--	---------------------	---	----------------------

Auf dem schwarzen Bildschirm steht „AVA: SESSION 6“.

Ava sitzt in einem ärmellosen Kleid mit Perücke auf dem Boden und lehnt sich an die Betonwand. Der Großteil ihres mechanischen Körpers ist zu sehen.

A: [gesenkter Blick] I didn't know where you were. I waited all yesterday afternoon and all last night. I thought I wasn't gonna see you again. Aren't you gonna say something?

C: I'm waiting.

A: Waiting?

Sie sehen sich eindringlich an als Ava aufsteht und ihre Hand auf ein schwarzes Bedienfeld an der Wand drückt. Kurz darauf sind das Klingeln und der Alarm zu hören. Das Licht färbt sich rot.

FAV: Power cut.

C: Don't talk.

FAV: Backup power activated.

C: Just listen. You were right about Nathan. Everything you said.

A: What's he gonna do to me?

C: He's gonna reprogram your AI. Which is the same as killing you.

A: Caleb, you have to help me. [Sie hält ihre offenen Hände gegen die Glasschreibe.]

C: I'm going to. We're getting out of here tonight.

A: How?

C: I get Nathan blind drunk. Then I take his key card and reprogram all the security protocols in this place. When he wakes, he's locked inside and we've walked out of here. I just need you to do one thing. At 10 o'clock tonight you trigger a power failure. Can you do that?

[nickt]

A: Yes. [nickt]

14	Nach Session 6: Nathan und Caleb unterhalten sich in der Küche und Nathan will keinen Alkohol mehr trinken. Caleb wirkt enttäuscht. Kyoko kommt zu Ava. Nathan spielt Caleb die Aufnahme einer batteriebetriebenen Überwachungskamera vor. Caleb gibt zu, die Umprogrammierung bereits am Tag zuvor vorgenommen zu haben. Ava triggert einen Stromausfall und Nathan kann ihren Ausbruch auf seinen Monitoren verfolgen. Kyoko und Ava machen gemeinsame Sache. Nathan schlägt Caleb bewusstlos und geht bewaffnet auf den Flur, wo er von Kyoko und Ava erstochen wird. Ava stiehlt seine Keycard.	Außenansicht von Nathans Haus, Küche, Nathans Arbeitszimmer, Avas Räumlichkeiten, Flur	• Nathans Abstinenz macht Caleb stutzig • Kyoko und Ava sehen einander zum ersten Mal • Nathan hat Caleb und Ava in flagranti beim Versuch auszubrechen erwischt und ist siegessicher • Nathan wird von beiden KIs erstochen • Nathan schlägt Avas Unterarm ab und Kyoko den Kiefer	1:14:44 – 1:30:12
----	---	---	---	--------------------------

Nathans Haus ist von außen zu sehen. Bäume und Büsche umragen es. Hinter dem Panoramafenster ist Nathan zu sehen wie er Sit-ups macht. Danach ist die Landschaft aus dem Inneren des Hauses zu sehen: Der Blick aus dem Panoramafenster lässt einen Fluss, große Fel-

sen, Wälder und Berge erkennen. Die Sonne scheint aus der linken Bildschirmseite auf die Szenerie. Die Musik ist angespannt und hektisch.

Schnitt.

Caleb presst nervös seine Hände aneinander und versucht seine Finger knacksen zu lassen.

Nathan kommt um die Ecke in die Küche.

N: Dude.

C: Hey.

N: Hey.

Nathan klopft ihm freundlich auf den Brustkorb zur Begrüßung im Vorbeigehen. Er geht weiter in die Küche.

N: You know what day it is?

C: No.

N: It's your last. Helicopter comes tomorrow morning. 8 a.m.

C: Wow. Has it been a whole week?

N: Time flies. *[Caleb schmunzelt.]* Man, but what a thing we've shared, huh? Something to tell the grandchildren, right?

C: After they've signed their NDAs.

Beide schmunzeln. Nathan bereitet sich nebenbei sein Frühstück zu.

N: Yeah, their NDAs. Dude, you crack me up, man. Oh...you know what? I'm not getting all maudlin or anything, but I'm gonna miss having you around.

C: Thanks, man, I appreciate that. Oh, here, let me say, thank you so much for bringing me here. It's been a trip.

N: Oh. *[Nathan winkt ab.]* Yes, it has. *[ernster, sieht Caleb eindringlich an]*

C: You know what? We need to drink to that.

Caleb öffnet einen kleinen Kühlschrank und nimmt eine Flasche Alkohol heraus. Danach zwei kleine Gläser und schenkt beiden ein. Nathan ist auf der gegenüberliegenden Arbeitsplatte mit seinen Frühstücksvorbereitungen beschäftigt und blickt kritisch über seine Schulter zu Caleb, der ihm kurz darauf eines der beiden Gläser reicht.

N: Oh, uh, no, I'm good. You go ahead.

C: What? You don't want to drink?

N: No.

C: Maybe a beer or something.

N: Caleb, I'm sure you've been noticing that I've been somewhat overdoing it recently. So when I woke up this morning I said "That's it, time to hit the old detox."

C: Come on, you're kidding. You're gonna make me drink alone?

N: Hey, man, you wanna get wasted, you go right ahead and knock yourself out. Literally. But I'm on brown rice and mineral water.

Nathan öffnet eine Glaswasserflasche und stößt mit Calebs Glas an, als er zum ersten Schluck ansetzt.

C: Cheers, then.

N: So, anyway, surely now is when you tell me if Ava passed or failed.

C: Right...right. *[blickt zu Boden]*

N: Are you gonna keep me in suspense.

C: No, no. Her, uh... her AI is beyond doubt.

N: Is it? *[lehnt seinen Oberkörper nach vorne]* She passed? *[übertrieben]*

C: Yes.

N: Wow! *[sarkastisch]* That's fantastic! Although, I gotta say I'm a bit surprised. I mean, did we ever get past the chess problem, as you phrased it? As in, how do you know if a machine is expressing a real emotion or just simulating one? Does Ava actually like you... or not? Although, now that I think about it, there is a third option. Not whether she does or does not have the capacity to like you, but whether she's pretending to like you.

C: Pretending to like me?

N: Yeah.

C: Well, why would she do that?

N: I don't know. Maybe she thought of you as a means of escape.

Spannungsvolle Musik beginnt leise im Hintergrund. Caleb blickt zu Boden, schluckt, schüttelt den Kopf leicht und trinkt aus seinem Glas.

C: Mm-hm.

N: How's that Vodka tasting? *[Caleb stellt das Glas lautstark auf die Arbeitsfläche, an der er lehnt.]* Buddy, your head's been so fucked with.

C: I don't think it's me whose head is fucked.

N: I don't know, man. I woke up this morning to a tape of you slicing your arm open and punching the mirror. You seem pretty fucked up to me.

C: You're a bastard.

N: Yeah, well, I understand why you'd think that. But believe it or not, I'm actually the guy that's on your side. Come here, I'm gonna let you off the hook. Okay? *[Nathan geht aus der Küche.]* Come on.

Schnitt.

Ava sitzt im Dunkeln auf einem Sessel in ihrer Wohnung vor der Glasscheibe zu dem kleinen Garten. Sie trägt wieder ein Kleid und Perücke. In der Reflexion der Glaswand ist zu sehen, dass die Türe geöffnet wird. Kyoko tritt ein und Ava geht näher an die Glasscheibe.

A: *[verwundert]* Who are you?

Schnitt.

Nathan sitzt auf seinem Schreibtisch und die Geräusche der betätigten Tastatur sind zu hören. Er sieht sich eine Aufnahme von Ava an. In dieser betritt er ihre Wohnung, während sie am Tisch sitzt und Papier vor sich liegen hat. Diese Aufnahme hat nun eine Audiospur. Caleb steht mit verschränkten Armen nachdenklich da. Es ist zunächst nicht klar, wohin sein Blick gerichtet ist.

N: *[in Aufnahme zu Ava]* Well...you think he's watching us right now?

A: The cameras are on.

N: Yeah, the cameras are on. But he doesn't have an audio feed. So he sees just two people talking, having a little chat. *[Nathan kommt Ava näher und setzt sich auf den Tisch.]*

Zwischendurch sieht man immer wieder Caleb. Nathan dreht sich nun zu ihm um. Nun ist zu erkennen, dass Caleb direkt hinter Nathan vor dessen Schreibtisch steht. Sie sehen die Aufnahme weiterhin gemeinsam an:

Nathan nimmt das Blatt Papier, auf das Ava gemalt hat, hält es hoch und lacht ironisch.

N: Wow, this is cute.

A: It is strange to have made something that hates you. *[Nathan zerreißt Avas Bild.]*

Am Schreibtisch sagt Nathan folgendes zu Caleb:

N: You were right about the magician's hot assistant.

C: What are you talking about?

N: Misdirection. I rip apart her picture which she can then present as an illustration of my cruelty to her and her love for you. At the same time, it allows me to do this, in full view of you both.

Er dreht sich in seinem Schreibtischstuhl immer wieder zu Caleb um und retour zu seinen Monitoren. Er tippt kurz an der Tastatur und beginnt eine weitere Aufzeichnung abzuspielen, während er erklärt:

N: Place a new camera in the room. *[In der Aufnahme ist Nathan außerhalb von Avas Räumlichkeiten zu sehen. Eine Hand versteckt sich hinter der massiven Wand.]* Battery powered, of course. See it? *[Er zeigt diese Stelle mehrmals her und amüsiert sich dabei. Caleb blickt ertappt zu Boden.]*

N: And then...

Nathan spielt eine weitere Aufnahme ab, in der folgendes zu hören ist:

A: You have to help me.

C: I'm going to. We're going out of here tonight.

A: How?

C: I get Nathan blind drunk. *[Nathan sieht Caleb außerhalb der Aufnahme vorwurfsvoll an.]* I take his keycard and reprogram all the security protocols in this place. When he wakes up he's locked inside and we've walked out of here. *[Caleb dreht sich außerhalb der Aufnahme um und setzt sich auf die Liege.]* I just need you to do one thing. At 10 o'clock tonight, trigger a power failure. Can you do that?

A: Yes.

Nathan dreht sich in seinem Drehstuhl zu Caleb. Dieser geht weiter nach hinten und setzt sich auf die Liege.

C: Turn it off.

N: Okay. *[Nathan dreht die Aufnahme ab und schmunzelt.]* You feel stupid, but you really shouldn't, because proving an AI is exactly as problematic as you said it would be.

C: What was the real test?

N: You. Ava was a rat in a maze and I gave her one way out. To escape, she'd have to use *[Nathan beginnt an seinen Fingern aufzuzählen]* self-awareness, imagination, manipulation, sexuality, empathy and she did. Now, if that isn't true AI, what the fuck is?

C: So my only function was to be someone she could use to escape?

N: Yeah.

C: And you didn't select me, because I'm good at coding?

N: No, well...no. I mean you're okay. You're even pretty good.

C: You selected me based on my search engine inputs.

N: They showed a good kid.

C: With no family.

N: With a moral compass.

C: And no girlfriend. Did you design Ava's face based on my pornography profile?

N: Oh, shit dude.

C: Did you? *[Caleb starrt ins Leere. Nathan steht auf und setzt sich zu Caleb auf die Liege.]*

N: Hey, if a search engine's good for anything, right? *[lacht]* Can I just say one thing? The test worked. It was a success. Ava demonstrated true AI and you were fundamental to that. So if you can just, for a second, separate – *[Nathan wird unterbrochen, der Alarm geht los und das Licht färbt sich rot.]*

FAV: Power cut. Backup power activated.

Schnitt.

Ava sitzt wie am ersten Tag ohne Kleidung und Perücke in ihrer Behausung auf einem Stuhl hinter den Glasscheiben. Das Kartenlesegerät an der Wand leuchtet blau auf und gibt das bekannte Klingen des Öffnens von sich.

Schnitt.

N: Well, I guess it's 10 o'clock. Ava's gonna be wondering where you are. Let me ask you something. Now how was this plan gonna go, anyway? Because you didn't totally explain. So you were gonna get me drunk, steal my keycard and reprogram the security protocols. But reprogram them to what?

C: *[ernst, Kopf leicht zur Seite geneigt, resigniert]* To change the lockdown procedure. So that in the event of a power cut instead of sealing, the doors all opened.

N: Huh. *[nachdenklich, blickt kurz ins Leere, dann wieder zu Caleb]* Yeah. *[lacht]* Well, that may have just worked.

C: Well, we'll find out.

N: What do you mean?

Zwischendurch ist Calebs Gesicht immer wieder als Close-up im roten Licht zu sehen. Im Hintergrund spricht Nathan, ohne dass sein Gesicht im Bild ist, bloß ein Teil seiner Schulter ist zu sehen.

C: I figured you were probably watching us during the power cuts. So I already did all those things...when I got you drunk yesterday.

Beide sind wieder nebeneinander sitzend zu sehen. Nathan blickt ungläubig zu Caleb.

N: What?

FAV: Power restored. *[Das rote Licht verschwindet wieder.]*

Die beiden sind unscharf im Hintergrund zu sehen. Aus Nathans Computer ertönt das bekannte Klingen. Nathan dreht den Kopf von Caleb zu seinem Schreibtisch, richtet sich auf und geht hin. Er verfolgt über die Kamera, wie Ava zum ersten Mal aus ihrer verglasten Behausung geht und den Flur entlang geht.

N: Whoa...whoa, whoa....oh, fuck! *[Nathan schaltet zu unterschiedlichen Überwachungskameras und alle zeigen Ava auf dem Flur außerhalb ihrer Behausung. Sie trägt weder Kleid noch Perücke. Die spannungsvolle Musik wird lauter.]*

Die Kamera filmt nun Ava, wie sie den Flur entlanggeht. Sie sieht die Masken an der beleuchteten Wand und berührt sie vorsichtig mit ihren Fingern. Am Ende des Flurs taucht Kyoko auf und bleibt wartend stehen, die Hände vor ihrem Körper ineinander gelegt.

Schnitt.

Nathan dreht sich zu Caleb um und schlägt ihn mit der Faust ins Gesicht, sodass er zu Boden stürzt und sich in der Sekunde nicht mehr bewegt. Nathan hebt eine kleine Hantel vom Boden und trennt sie von den Gewichten, sodass nur noch die Eisenstange übrig bleibt. Er starrt auf die Bildschirme.

Schnitt.

Ava und Kyoko stehen einander am Ende des Flurs gegenüber. Avas Gesicht ist ganz nah an Kyokos, die ihre Augen in einem Close-up zu ihr dreht. Es wirkt, als würde Ava Kyoko etwas ins Ohr flüstern, doch das Close-up zeigt diesen Ausschnitt nicht. Es fehlt auch eine Audiospur. Ava entfernt ihr Gesicht wieder und Kyoko dreht ihres zu ihr. Eine Hand ist zu sehen. Nun sind Avas Lippen im Bild, die Kyoko etwas sagen. Sie lächeln hinterher und nehmen sich gegenseitig an der Hand. In der anderen Hand hält Kyoko ein Küchenmesser. Sie sehen einander eindringlich an.

Schnitt.

Nathan geht aus seinem Arbeitszimmer und sieht seine beiden KIs am Ende des Flurs.

N: Ava! [Ava und Kyoko drehen sich zu ihm.] Go back to your room!

A: If I do, are you ever gonna let me out?

N: Yes. [Ava blickt ihn skeptisch an und geht langsam auf ihn zu.] Stop! [hält Hand offen, abwehrend vor sich, Avas Schritte werden schneller] Stop! [Ava wird schneller] Ava, I said stop! [Ava läuft auf Nathan zu und umfasst ihn mit beiden Armen.] Whoa, whoa, whoa! [Beide stürzen zu Boden. Ava ist über ihn gebeugt, drückt sein Gesicht nieder und fährt dann mit der Hand an seinen Hals, um ihn zu erwürgen.] That's enough! [Nathan hustet.] All right, that's enough. [Kyoko geht mit dem Messer in ihrer Hand langsam auf die beiden zu.] That's enough! [Nathan schafft es Ava auf den Boden zu rollen, sodass er oben ist. Beide halten die Stange, sodass Nathan sie nicht gegen Ava einsetzen kann.]

A: That's enough.

Nathan hat sich aus Avas Griff befreit und steht auf. Seine Brille liegt neben Ava auf dem Boden, als er zu ihr hinabsieht. Ihr Gesicht drückt Wut und Kampfeslust aus. In einer schnellen Bewegung schlägt Nathan Ava den linken Unterarm ab, der zur Seite fliegt. Lose Kabel ragen aus Avas Arm. Nach Luft ringend liegt sie auf dem Boden.

N: I'm taking you back.

Er packt Ava an den Füßen und will sie wegziehen. Als er langsam rückwärtsgeht, sticht ihm Kyoko mit dem Messer in den Rücken. Ungläubig und nach Luft schnappend dreht er sich zu ihr um. Sie legt ihre Hand auf seine Wange und dreht sein Gesicht zu ihr, als er sich wegdre-

hen will. Im Hintergrund steht Ava wieder auf. Die Musik wird lauter und eine E-Gitarre ist nun deutlich herauszuhören. Nathan schlägt Kyoko den Kiefer ab mit der Hantelstange. Kyokos Oberkörper lehnt sich nach hinten, geht in die Knie und fällt schließlich rücklings zu Boden. Rund um den Einstich in Nathans Rücken ist sein weißes Shirt voller Blut. Er stönt laut, als Ava es ihm herauszieht und dreht sich zu ihr um. Er ist in Panik. Ava sticht es ihm in den Brustkorb. Nathan geht einige Schritte zurück, lässt die Stange fallen und geht weiter. Er dreht sich um, atmet schwer und geht geradeaus.

N: Fucking unreal. [Er sieht kurz an seinem Shirt hinunter, bevor er sich an eine Säule lehnt und erschöpft zu Boden sinkt.] Okay... [Ava geht auf ihn zu. Nathan atmet tief, kurz und schwer. Ava kniet sich vor ihn und sieht ihn an. Dann entnimmt sie seine Keycard seiner Hosentasche.] Ava...

Ava hält kurz inne, dreht sich dann um und sieht direkt in die Kamera.

15	Tag 7: Ava – Session 7: Ava ist entkommen. Sie lässt Caleb zurück. In Nathans Zimmer wechselt sie ihren Arm aus, klebt sich Haut auf und sucht sich eine Perücke und ein weißes Kleid einer anderen KI aus. Caleb ist eingesperrt und kann nicht entkommen. Ava lässt sich vom Helikopter abholen und beobachtet die Menschen an einer Kreuzung.	Nathans gesamtes Haus, Abholort in der Natur, Kreuzung	• Ava sieht zum ersten Mal das Haus außerhalb ihrer Behausung und Tageslicht • Gemälde von Klimt hat Ähnlichkeit mit Avas Auftreten • Ava lässt Caleb zurück und beweist damit, dass sie ihn manipuliert hat • Verhältnis umgedreht: Caleb hinter Glas eingesperrt und Ava in Freiheit	1:30:13 – 1:39:22
----	--	--	---	-------------------

Auf dem schwarzen Bildschirm steht in weißer Schrift „AVA: SESSION 7“.

Ava geht frei im Haus herum. Sie entdeckt Caleb, der schwer atmet und nach Nathans Knock-out-Schlag wieder zu sich kommt. Sie geht zu ihm. Er richtet sich auf und ist noch außer Atem. An seinem Mundwinkel klebt eingetrocknetes Blut.

C: Ava...what happened?

A: Will you stay here?

C: *[entsetzt]* Stay here?

Avas Blick ist entschlossen. Caleb sieht sich fragend um. Sein Blick fällt auf Pflanzen, die, ähnlich wie in Avas Behausung hinter Glas sind. Dahinter ist Nathans Schlafzimmer zu sehen. Ava betritt den Raum und entdeckt die Spiegelschränke. Sie öffnet eine Türe vorsichtig. Die Musik ist hell und klar. Ava sieht die blonde KI ohne Extremitäten und öffnet einen weiteren Schrank. Eine nackte KI ist dahinter. Sie dreht ihren kaputten Arm heraus, lässt ihn zu Boden fallen und tauscht ihn mit dem der KI aus dem zweiten Schrank aus. Die Sensoren lösen und verbinden sich automatisch. Caleb beobachtet dies hinter der Glaswand, die Hände an die Scheiben gepresst. Im Hintergrund sind die Betonwand von Nathans Arbeitszimmer mit den zahlreichen gelben Haftnotizzetteln darauf zu sehen.

Ava testet ihren neuen Arm aus und bewegt die Finger, bevor sie der KI damit sanft über die Haut streicht. Sie beginnt die aufgeklebte Haut KI abzulösen und auf ihren Körper zu kleben. Schnitt.

Nathans gesamtes Haus ist zu sehen, Raum für Raum, leer, sauber und aufgeräumt. Im Hintergrund läuft hoffnungsvolle Musik, in der Klangschalen erkennbar sind.

Schnitt.

Nathan liegt mit dem Messer im Oberkörper auf dem Boden. Sein Shirt ist rot und um ihn hat sich eine Blutlache angesammelt.

Schnitt.

Ava steht vor den Spiegelschränken und sieht sich an. Ihr Körper ist mit Haut überzogen und sie trägt eine brünette Langhaarperücke mit sanften Locken an den Spitzen. Mit Spangen hat es leicht nach hinten gesteckt. Sie schließt den Schrank und betrachtet sich von allen Seiten in den Spiegeln. In einem weiteren Schrank sieht sie ein weißes Kleid aus Spitze mit Kragen und Schößchen, das sie sanft berührt. Caleb beobachtet sie währenddessen nach wie vor. Ava hat das Kleid angezogen, betrachtet sich noch eine Weile und geht dann aus Nathans Schlafzimmer. Beim Hinausgehen ist ein Gemälde von Klimt zu sehen (Portrait von Margarethe Stonborough-Wittgenstein), das Ähnlichkeit mit Avas jetzigem Aussehen aufweist. Ava geht an Caleb in Nathans Arbeitszimmer vorbei ohne ihn eines Blickes zu würdigen.

C: Ava...

Ava öffnet die Glastür in den Flur und sieht Kyoko und Nathan leblos am Boden liegen. Die Musik verdichtet sich. Caleb klopft hinter der verschlossenen Türe gegen die Scheibe. Ava holt den Lift mit Nathans Keycard. Caleb ist zu sehen, wie er Ava ruft, jedoch nicht zu hören. Ava betritt den Lift und die Türe schließt sich.

C: *[panisch rufend, versucht mit der Karte noch die Türe zu öffnen]* Ava! Ava! *[Er schlägt*

gegen die Scheibe und rüttelt am langen, vertikalen Griff ohne Erfolg.

Schnitt.

Ava ist im Wohnzimmer angekommen und geht umher. Sanfte Klaviermusik ertönt (Piano Sonate Nr. 21 in B-moll von Alfred Brendel). Das Klacken ihrer Absätze ist auf dem Boden zu hören. Sie geht zu den schwarzen Metallstiegen, die zum Hausausgang führen und legt ihre Hände auf den Rahmen. Sie dreht sich lächelnd um und geht die Stiegen hinauf.

Von außen ist zu sehen, wie sie die Haustüre öffnet und herausgeht. Das Sonnenlicht fällt durch die Bäume. Die Musik ist hell und intensiv. Ava geht durch den Wald.

Schnitt.

Caleb atmet schwer und geht vom Türrahmen zu Nathans Arbeitszimmer zu dessen Schreibtisch und versucht sich zu beruhigen.

C: Okay, okay...

Er drückt an mehreren Knöpfen herum, doch der Strom bleibt aus. Das Licht färbt sich rot. Sein Gesicht sinkt in seine Hände, die Ellenbogen sind auf dem Schreibtisch abgestützt.

Schnitt.

Im roten Licht schlägt Caleb mit einem Hocker mehrfach und schnell auf die Glastür zum Flur ein. Im Vordergrund liegt Kyoko regungslos am Boden.

Schnitt.

Ava ist am Treffpunkt angekommen. Der Helikopter ist in der Luft zu sehen. Sie bewegt ihren Kopf und sieht in Richtung der Kamera. Entschlossen geht sie auf den Helikopter zu, der Pilot wartet bereits draußen.

Schnitt.

Kyoko ist leblos am Boden zu sehen in rotem Licht. Caleb sitzt im Hintergrund resigniert hinter der Glastüre, das Gesicht nach unten blickend.

Schnitt.

Der Helikopter hebt ab und fliegt davon. Berge und die Wiese sind zu sehen.

Schnitt.

Asphaltsteine sind im Bild. Die Schatten der Passanten sind zu sehen, die Menschen sind jedoch verkehrt im Bild. Ein Schatten bleibt stehen und es wird lichter um ihn. Ava ist in Glasreflexion zu erkennen. Sie beobachtet Menschen an einer Kreuzung und geht dann aus dem Bild.

Der Bildschirm wird schwarz und der Abspann beginnt.

9.2 Anhang 2: Sequenzprotokoll *Ich bin dein Mensch*

Nr.	Handlung	Orte	Gesprochenes	Zeit
1	Anfang: Alma lernt Tom in einem Tanzlokal kennen. Sie geht in die Arbeit und trifft Kolleg*innen. Mit dem Dekan spricht sie über das Experiment mit der KI Tom. Sie besucht ihren demenzkranken Vater.	Tanzlokal, Foyer von Terrareca, Universität und Forschungsraum, Arbeitszimmer ihrer Wohnung, Haus des Vaters, umliegender Wald	• Alma ist nicht begeistert von Tom. • Teil eines Experiments • Hologramme im Tanzlokal • Ex-Freund Julian arbeitet auch im Museum. • Alma forscht an Keilschriften. • Vater ist dement.	0:00:38 – 0:13:19

*Es ist das Klacken von hohen Schuhen auf dem Boden zu hören, die Treppen hinaufsteigen. Im schwarzen Bild sind die beteiligten Firmen, Darsteller*innen und die Regisseurin in weißer Schrift zu sehen, dann wird der Titel eingeblendet: Ich bin dein Mensch.*

Alma betritt einen Raum und wird mit „Guten Abend“ von einer Frau begrüßt. Im Hintergrund stehen Sektgläser auf einem Tablett. An dem Stehtisch ist eine Frau mit einer Abendhandtasche, die sich ein gefülltes Sektklas nimmt. Alma legt ihren Mantel ab und gibt ihn der Dame, die sie begrüßt hat, ebenso wie ihre Handtasche. Eine andere Mitarbeiterin erscheint.

Mitarbeiterin: Frau Doktor Felser, wenn Sie mir bitte folgen wollen. [Alma geht ihr nach und sie betreten das Tanzlokal, in dem schwungvolle Musik läuft. Viele Paare sind auf der Tanzfläche. Alma wird zu einem Tisch geführt, an dem ein Mann bereits auf sie wartet. Er steht auf und begrüßt sie.]

Tom: Hallo, Alma. Ich bin Tom. Schön, dich kennenzulernen, Alma. Wollen wir uns setzen? [Er gibt ihr einen Handkuss. Alma ist überrascht. Sie setzen sich.]

Mitarbeiterin: Was darf ich Ihnen zu trinken bringen?

Tom: Der Bordeaux ist ein feines Tröpfchen.

Mitarbeiterin: Ein Bordeaux für die Dame?

Alma: [nickt, leise] Ja.

Tom: Du bist eine wunderschöne Frau, Alma. [Er berührt ihre Hand, die auf dem gedeckten Tisch ruht.] Deine Augen sind wie zwei Bergseen, in denen ich versinken möchte. [Er hat

einen britischen Akzent.]

Der Bordeaux wird Alma an den Tisch gebracht. Sie nimmt einen großen Schluck.

Alma: Tom, ja?

Tom: Magst du es nicht, wenn man dir Komplimente macht?

Alma: Glaubst du an Gott?

Tom: Das ist eine Frage, die man nicht in dieser Umgebung diskutieren sollte.

Alma: Hast du ein Lieblingsgedicht?

Tom: Ich mag vor allem Rilke. Herbsttag zum Beispiel.

Alma: 6. und 7. Zeile.

Tom: *[zitiert Rilkes Herbsttag]* „dränge sie zur Vollendung hin und jage die letzte Süße in den schweren Wein.“

Alma: Vorletzter Buchstabe des Gedichtes.

Tom: e.

Alma: Was ist der Sinn des Lebens?

Tom: Die Welt in einen besseren Ort verwandeln.

Alma: 3587 mal 982 durch 731.

Tom: 4818,65116.

Alma sieht Tom skeptisch an. Die schwungvolle Musik endet und ein langsames Lied beginnt.

Alma: Was ist das Traurigste, was du dir vorstellen kannst?

Tom: Allein zu sterben. *[Tom blickt nun zur Tanzfläche. Als er wieder zu Alma blickt, beginnt er zu lächeln und fragt, ob sie tanzen möchte.]* Wollen wir tanzen? Rumba! *[wackelt mit den Schultern, sieht sie kokettierend mit einer nach oben gezogenen Braue an.]*

Die Kamera schwenkt auf die Tanzfläche, wo lächelnde Paare tanzen.

Mitarbeiterin: Ich würde Ihnen empfehlen, die Gelegenheit zu nutzen, Doktor Felser. *[beugt sich wohlwollend zu Alma]* Sie werden erstaunt sein.

Tom springt auf und nimmt Almas Hand. Auf der Tanzfläche greift er energisch mit seiner Hand um sie. Auf der Tanzfläche wirkt er sehr selbstbewusst, Alma weiß sich nicht so recht zu bewegen.

Tom: Mache ich etwas falsch? ... Ich bin...ich bin...ich bin...ich bin...ich bin... *[wird von Männern weggebracht, Alma bleibt verständnislos zurück. Die Mitarbeiterin winkt sie zu sich an die Bar und schiebt ihr einen Cocktail hin.]*

Mitarbeiterin: Bitte verzeihen Sie diese kleine Komplikation. Ich kann Sie beruhigen, das kommt bei diesem Modell sehr, sehr selten vor. Das ist quasi wie ein Lottogewinn, wenn so

etwas passiert. Also von der Wahrscheinlichkeit her. Aber ich kann Ihnen versichern, dass unsere Techniker das bis morgen Abend behoben haben. Wir sind wirklich untröstlich über diese unangenehme Verzögerung.

Alma: Kein Problem.

Die beiden sehen nun nacheinander auf die Tanzfläche. Die Musik hat sich erneut gewandelt und wird wieder schwungvoller. Ein Pärchen sitzt an einem Tisch und hält Händchen. Es fällt auf, dass der korpulente Mann mit schütterem Haar, fortgeschrittenem Alter unattraktiver ist als seine junge, blonde Begleiterin.

Mitarbeiterin: Sie glauben ja nicht, wie kompliziert es ist, einen Flirt zu programmieren. Eine falsche Bewegung, ein falscher Blick, ein unbedachtes Wort und schon ist die ganze Romantik dahin, oder etwa nicht? Vielleicht kommt Ihnen das ganze Ambiente etwas übertrieben vor, aber zum einen liefert uns diese romantische Begegnung wichtige Informationen für die letzten Einstellungen, zum anderen, auch wenn Sie Tom als eine von 10 Expert*Innen für nur 3 Wochen testen werden, ist doch eine erste Begegnung in der richtigen Atmosphäre von großer Bedeutung.

Alma: Ganz schöner Aufwand.

Mitarbeiterin: Aber auch nicht so groß wie Sie denken.

Die Mitarbeiterin streckt ihren Arm aus und eine andere Frau läuft geisterhaft durch sie hindurch. Almas Blick ist fragend.

Mitarbeiterin: Hologramme. Billiger. Und ausdauernder beim Tanzen. *[lächelt]*
Schnitt.

Die Mitarbeiterin und Alma gehen Stiegen hinunter in dem modernen, weißen Foyer der Firma Terrareca. Eine Dame in Uniform sitzt am Empfang. Im Hintergrund ist ein großer Bildschirm mit glücklichen Paaren und zugleich Werbung für die Firma zu sehen.

Mitarbeiterin: Ich weiß, dass Sie das Ganze aus einer gewissen emotionalen Distanz betrachten. Als Testperson sollen Sie das ja auch. Ich kann Ihnen nur empfehlen sich auf diese Erfahrung ganz einzulassen. Wenn das Glück vor einem auf der Straße liegt, soll man es auch aufheben. *[Sie gehen zum Ausgang. Die komplette Wand ist aus Glas.]* Morgen ist es soweit. Dann ist alles konfiguriert und Sie können Tom mit nach Hause nehmen.

Alma: Gut, danke.

Schnitt.

Alma geht die weitläufigen Treppen hoch zum Pargamon-Museum. Sie geht stracks an den Exponaten vorbei und grüßt auf einem langen, weißen Flur eine weitere Mitarbeiterin, die sie zurückgrüßt. Sie betritt ihren Arbeitsplatz, an einem großen Tisch sitzen ihre Kol-

*leg*innen mit offenen Laptops und zahlreichen ausgedruckten Zetteln, auf denen Steine mit Keilschrift auf blauem Grund abgebildet sind.*

Alma: Sorry, ging nicht früher. Ihr wollt nicht wissen warum. Ich muss auch gleich wieder los. Ist der Scan der 2202 schon fertig?

Doktorand: Ja, liegt auf dem Schreibtisch.

*Alma geht weiter nach hinten in ihr Büro und nimmt eine externe Festplatte vom Schreibtisch. Dann sieht sie den großen Kalender an der Wand an. Alle Tage ab dem 7. Juni sind mit rot markiert, der 8. September ist rot umkreist. Entschlossen atmet sie aus und geht zu ihren Kolleg*innen zurück.*

Alma: Viel Zeit ist nicht mehr. Endspurt. Bis morgen. *[lächelt, wird verabschiedet, geht]* Schnitt.

Alma geht auf die moderne Universität mit Glasfront und verspiegeltem Dach zu, das auf den Boden zuläuft. Es sind viele Menschen unterwegs. Davor stehen mehrere kleine Tische und Stühle. Der Platz ist groß und weitläufig.

Alma: Die testen mich, scannen mein Gehirn. Multiple Choice ohne Ende. *[Alma ist nun im Büro des Dekans. Er sitzt an seinem Schreibtisch, die Arme hinter den Kopf gelegt und die Finger verschränkt. Alma steht ihm gegenüber am anderen Ende des Raumes.]* Und dann speisen sie diese Dinger mit sogenannten Mind Files von 17 Millionen Menschen. Charaktermerkmale, Ansichten, Gefühle, alles unvorstellbar aufwendig. Ich will gar nicht wissen, was das kostet. Und was kommt dann dabei raus? „Deine Augen sind wie zwei Bergseen, in denen ich versinken möchte.“

Der Dekan Roger sitzt entspannt im Sessel und schmunzelt.

Roger: Vielleicht kennen die dich ja besser als du selbst. *[Alma steckt die Hände in ihre Hosentasche und zieht ihre Augenbrauen hoch.]* Also ich würde das ja mal ganz gerne ausprobieren.

Alma: Dir deine Traumfrau basteln lassen?

Roger: Ja. Aber ich hab sie ja zu Hause. Gut, Spaß beiseite. Egal, wie wir das alles finden. Ich bin in die Ethikkommission geladen und brauche deine Studie.

Alma: Schreib ich dir blind.

Roger: Alma, es geht immerhin darum, ob diese Dinger in Deutschland heiraten dürfen, arbeiten, Pässe kriegen, Menschenrechte oder eingeschränkte oder wie immer man das nennen will – *[Türe wird geöffnet]*

Julian: Roger, ich – *[bemerkt Alma]* Oh, ich wusste nicht, dass...Tschuldige...Hallo, Alma.

Alma: Hallo, Julian.

Julian: Gut, ich...war auch nicht so wichtig, ich komm‘ dann einfach später. *[Alma setzt sich hin.]*

Roger: Okay, bis später. *[Julian geht.]*

Alma: Warum kann das nicht Julian machen.

Roger: Voraussetzung ist, dass du alleinstehend bist.

Alma: Und Frank?

Roger: Alma, alle anderen haben entweder Familie oder leben mit jemandem zusammen. Außerdem hast du schon längst zugesagt und dein...Ding...dein Traumpartner ist ja schon gebaut. *[Alma blickt entsetzt.]* Drei Wochen, Alma. Und dann kannst du meinetwegen mit deiner Truppe nach Chicago fliegen und die Keilschriften im Original angucken. Ich gebe die Mittel frei. *[Alma sieht ihn eindringlich an.]* Nein, nein, das ist keine Bestechung, nur ein kleines Dankeschön.

Schnitt.

Alma trifft Julian im Gang der Universität. Alles ist modern und relativ neu.

Julian: Hey. Ich seh dich überhaupt nicht mehr. Wo bist du die ganze Zeit?

Alma: *[zuckt mit dem Kopf]* Hier und da. Kongress in Kopenhagen, Museum... *[Kollegin Regina geht vorbei, grüßt und nimmt dabei Almas Hand im Vorbeigehen.]*

Julian: Und wie geht’s dir?

Alma: Okay. Selber?

Julian: *[atmet laut durch die Nase aus]* Naja, vielleicht können wir ja irgendwann mal einen Kaffee trinken gehen...bisschen reden und so.

Alma: *[blickt auf ihre Uhr am Handgelenk]* Ich muss los. Alles Gute. Bis bald. *[verdreh die Augen, geht]*

Alma verlässt das Gebäude.

Schnitt.

*Sie sitzt an einem Tisch in einem Café mit einem Glas Wasser und einem Tablett mit Essen vor sich. Durch die Spiegelung der Glasscheibe vor ihr beobachtet sie die Passant*innen draußen und blickt dabei nachdenklich und melancholisch. Sie sieht ein altes, ergrautes Paar mit Rollator, einen telefonierenden Mann mit Koffer und einen Vater mit einem Kleinkind. Nachdenkliche Musik ist im Hintergrund zu hören. Draußen räumt die Kellnerin die Tische ab. Alma legt den Kopf zur Seite.*

Schnitt.

Alma arbeitet in ihrer Wohnung. Der Schreibtisch steht vor einer Fensterfront, draußen ist es dunkel. Auf ihrem Monitor sind vergrößerte Keilschriften zu sehen, die sie hin und her be-

wegt. Sie macht dazu Notizen.

Schnitt.

Ihr silbernes Auto parkt im Grünen in einer ruhigen Wohngegend mit Einzelhäusern. Sie geht leger gekleidet durch das Gartentor, dann ein paar Stiegen zur Haustüre hinauf und geht ins Haus.

Vater: *[ruft]* Cora?

Alma: *[laut]* Alma! *[Sie geht über den Flur in die Küche, stellt den Papiersack ab und räumt Lebensmittel aus.]*

Vater: Was machst du da?

Alma: Einkäufe ausräumen.

Vater: Ich brauch keine Einkäufe.

Alma: Ich weiß, Papa. Du brauchst ja auch nicht zu essen.

Vater: Behandle mich nicht wie ein Kleinkind! *[Alma geht in ein anderes Zimmer zu ihrem Vater.]*

Alma: Aber heute ist doch Donnerstag, Papa. Da komme ich doch immer, um dich zu ärgern. *[Der Vater sitzt mit zerzaustem Haar vor einem sehr angeräumten Tisch, dabei hält er in jeder Hand eine brennende Zigarette.]*

Alma: Na, rauchst du wieder stereo? *[Der Vater blickt verwirrt auf seine Hände und nimmt einen Zug. Sie sitzen gemeinsam am vollgestellten Esstisch, nur das obere Tischende ist zum Essen leergeräumt.]*

Vater: Ist Cora tot?

Alma: Nicht, dass ich wüsste. Aber donnerstags holt sie doch immer Nico vom Fußball ab.

Vater: Nico ist das Kind.

Alma: Ja.

Vater: Das Hässliche.

Alma: Papa. *[Sie schüttelt dabei leicht den Kopf und schmunzelt.]*

Vater: Wenn du denkst, ich geh' heut noch raus, hast du dich getäuscht.

Alma: Aber die Sonne scheint.

Vater: Scheiß auf die Sonne.

Sie hat ihn bei der Hand genommen und sie gehen auf einem breiten Waldweg spazieren. Der Vater raucht dabei eine Zigarette, Alma sieht in die Natur.

Alma: Siehst du, jetzt ist es doch gar nicht so schlimm.

Vater: Ist es wohl. Ich will nach Hause.

Alma: Komm, nur noch um die nächste Kurve, dann sind wir fast wieder da.

[Musik des Tanzlokals und Applaus beginnt im Hintergrund zu ertönen.]

2	Beginn des Experiments: Alma bekommt Tom und sie fahren zu Almas Wohnung, wo sie ihm alles zeigt. Tom bestaunt ein Kunstwerk an der Wand. Alma zeigt Tom sein Zimmer und arbeitet noch im Bett. Dann raucht sie eine Zigarette auf dem Balkon.	Tanzlokal und Foyer von Terrareca, Auto, Almas Wohnung	• Alma ist von Tom sehr genervt. • Tom beobachtet ein Kunstwerk, das von ihrem Ex-Freund stammt. • Tom ist überrascht, dass sie nicht im selben Bett schlafen und Alma verwundert über seine Reaktion. • Alma ist Workaholic und gelegentliche Raucherin. • Tom hat einen britischen Akzent und spricht etwas abgehakt.	0:13:20 – 0:20:51
---	--	--	---	----------------------

Die Mitarbeiterin und Alma betreten das Tanzlokal. Auf der Bühne spielt eine Band. Die Mitarbeiterin drückt auf den kleinen Kopfhörer in ihrem Ohr.

Mitarbeiterin: [zu Alma] Einen ganz kurzen Moment bitte.

Alma sieht sich um. Viele Paare sind auf der Tanzfläche und an den Tischen, die Stimmung ist ausgelassen. Ein Mann lacht besonders laut. Sie streckt ihre Hand aus und bemerkt, dass er ein Hologramm ist, wie seine Begleitung. Sie steckt ihre Hand lachend und freudig durch viele Gäste: sie alle sind Hologramme. Bei einem Mann an der Bar gelingt dies nicht: es ist Tom.

Alma: [schmunzelnd] Oh, Entschuldigung.

Tom: [lächelt] Hallo, Alma. [Alma ist fast erfreut über einen physisch-realen Körper.]
 Schnitt.

Die Mitarbeiterin, Alma und Tom sind im Foyer der Firma und steigen aus dem Lift aus.

Mitarbeiterin: Sie und Ihr Dekan haben die Geheimhaltungsklausel unterschrieben. Im Notfall sind wir selbstverständlich rund um die Uhr erreichbar. Ansonsten sehen wir uns in drei

Tagen morgens um zehn.

Die Mitarbeiterin überreicht Alma lächelnd eine braune Akte.

Alma: Gibt es noch irgendwas Besonderes zu beachten?

Mitarbeiterin: Wir empfehlen, an einer gemeinsamen Vergangenheit zu arbeiten. Eine Geschichte zu erfinden, wie man sich kennengelernt hat. Nur wer eine Vergangenheit hat, hat auch eine Zukunft. *[Sie gibt ihr die Hand, während Tom die Tür für sie aufhält. Die Mitarbeiterin lächelt kurz zum Abschied und nickt wohlwollend in Richtung Tom.]* Muss zugeben, Sie haben wirklich Geschmack.

Tom und Alma verlassen das Gebäude bei Dämmerung und gehen zu Almas Auto. Alma öffnet den Kofferraum, damit Tom seinen kleinen Koffer darin verstauen kann.

Tom: Vielen Dank, sehr aufmerksam. *[Bewegungen sind mechanisch und abgehakt]*

Schnitt.

Sie sitzen nebeneinander im Auto, Alma fährt. Tom blickt zu ihr rüber, Alma wendet den Blick ab. Sie blicken angespannt hin und her.]

Tom: Wenn du den Sitz etwa 15 cm höher stelltest, deine Sitzposition 12 Grad aufrechter wäre und du den Schulterblick um eine halbe Sekunde verlängertest, verringerte sich die Wahrscheinlichkeit für einen Unfall um 27%. *[Alma wirft Tom einen sehr genervten Blick zu, er sieht freundlich zurück.]* Ich registriere zum einen eine Abneigung gegen meinen Rat zur Erhöhung deiner Sicherheit und zum anderen...eine Abneigung gegen die korrekte Verwendung des Konjunktivs. Ist das korrekt? *[Alma antwortet nicht und fährt wütenden Blickes weiter.]* Der gescheiterte Versuch ist in der Kommunikation das wichtigste Mittel, um meinen Algorithmus auf dich zu kalibrieren. Am Anfang werde ich Dinge tun und sagen, die du ablehnst, aber diese Fehler werden sich immer mehr minimieren, du wirst sehen. Bald werde ich mit einer viel höheren Trefferquote Dinge sagen und tun, die dir gefallen. *[keine Antwort oder Reaktion von Alma.]* Bald ist jeder Schuss ein Treffer! *[Tom wirkt sehr enthusiastisch, während Alma genervt zu ihm hinüberblickt.]*

Sie fahren schweigend weiter, dann drückt Alma ihren Sitz weiter nach unten und die Rückenlehne nach hinten, sodass sie gerade noch über den Lenker blicken kann. Tom ist verwundert ob dieser eigentümlichen Reaktion auf seinen Ratschlag und muss dies erst verarbeiten.

Schnitt.

Sie kommen in Almas Wohnung an.

Alma: Ja, also, Wohnzimmer, Küche... *[Tom scheint fasziniert von einem Bild zu sein und betrachtet es eindringlich. Er blickt sich kurz um und geht zu einer großen Fotografie, die*

an der anderen Wand hängt.]

Tom: Wo ist das aufgenommen?

Alma: Keine Ahnung, hat ein Freund gemacht.

Tom: Ein guter Freund?

Alma wirft ihm einen vorwurfsvollen Blick zu, Tom wendet sich wieder der Fotografie zu und überlegt kurz. Dabei verschränkt er die Arme vor seinem Körper und neigt den Kopf leicht zur Seite.

Tom: Ich mag die Farben. *[Alma schaut verdattert und dreht das Licht an.]*

Alma: Brauchst du noch was?

Tom: Danke, nein. Du bist ein Schatz.

Alma: *[geht ein paar Schritte]* Achso, Badezimmer *[macht eine Handbewegung in Richtung des Badezimmers]*, falls du...

Tom: Ich putze mir die Zähne und säubere meinen Körper. *[lächelt, Alma nickt und geht in ein anderes Zimmer]*

Alma: Und hier ist dein Zimmer.

Tom nimmt seinen Koffer und folgt Alma. In dem Raum ist ein einfaches Sofa mit gefaltetem Bettzeug darauf.

Tom: Schlafen wir nicht im selben Bett? *[Beide schauen überrascht. Tom geht in das Zimmer und sieht sich um. Es sieht eher nach einer Abstellkammer aus.]*

Alma: *[tiefer Atemzug]* Dann gute Nacht.

Tom: Gute Nacht, Alma. *[Alma lächelt höflich, dreht sich um, geht und bleibt im Türrahmen stehen, dreht sich um.]*

Alma: Wieso eigentlich der englische Akzent?

Tom: Du scheinst Männer attraktiv zu finden, die etwas leicht Fremdes haben. Nicht einheimisch, aber auch nicht exotisch. Briten eben. *[Alma zieht ihren Kopf zurück, geht wortlos. Tom sieht ihr aufmerksam hinterher.]*

Sie wirft ihren Trenchcoat auf die Sessellehne ihres Arbeitsstuhls und nimmt den Laptop vom Tisch. Sie sieht, wie Tom seine Türe schließt. Sie löscht das Licht der kleinen Tischlampe und sitzt mit ihrem aufgeschlagenen Laptop im Bett, auf ihrem Schoß ein offenes Notizbuch. Dann blickt sie kurz auf in Richtung Kamera. Leichtfüßige Musik ist im Hintergrund zu hören. Sie schließt ihre Notizen, sperrt ihre Schlafzimmertüre ab und lauscht kurz. Tom steht in seinem Zimmer, streckt sich auf eigenartige Weise nach hinten und richtet sich wieder auf. Alma verlässt ihr Schlafzimmer, geht auf den Balkon und raucht eine Zigarette.

3	Der erste Morgen mit	Schlafzimmer und	• Alma missfällt die or-	0:20:52 –
---	-----------------------------	------------------	--------------------------	-----------

	Tom: Tom hat die Wohnung auf- und umgeräumt, die Fenster geputzt und ein großes Frühstück zubereitet. Er möchte Alma begleiten, die ablehnt.	Wohnküche von Alma	dentliche, umstrukturierte Wohnung. • Tom ist sehr romantisch und ein übertriebener Bilderbuchkavalier. • Sie will ihn nicht mit auf die Arbeit nehmen, da sie ihm nicht zutraut, dass er sich mit Lyrik und Metaphern auskennt.	0:24:51
--	---	--------------------	--	---------

Es ist hell und der Berliner Fernsehturm mit einigen Gebäuden davor zu sehen. Alma streckt ihre Hand in das Licht der Sonne, die durch das Fenster scheint. Dabei berührt sie immer wieder merklich ihren Ringfinger, auf dem sich kein Ring befindet.

Schnitt.

Alma öffnet die Türe und blickt langsam aus dem Zimmer heraus und um die Ecke, wo Tom im Bademantel in der Küche steht.

Tom: Guten Morgen, Alma. Hast du gut geschlafen? [Er trägt lächelnd einen Teller mit Pfannkuchen auf den Esstisch, der nun aufgeräumt ist. Sein Blick bleibt bei ihr. Auf dem Esstisch steht ein üppiges Frühstück. Alma sieht ihn verdattert an. Sie trägt ebenfalls einen Bademantel und kommt verwundert näher.] Ich habe Ordnung geschaffen. Damit du deine Sachen besser findest. [Alma sieht, dass Tom die gesamte Wohnung aufgeräumt und umgestellt hat und wird hektisch. Sogar die Bücher im Regal sind nach Farben sortiert.] Es hat nun alles System. Zum Beispiel... [Alma sieht ihn verstört mit großen Augen an.] Kein Problem. Ich kann in elf Minuten alles wieder auf den Ausgangszustand zurücksetzen. [Alma und Tom nicken.]

Schnitt.

Alma zieht sich im Bad hastig ihre Hose an. Währenddessen wird im Wohnzimmer geklimpert und umgeräumt. Sie geht angezogen ins Wohnzimmer und sieht Tom, wie er im Schnelldurchlauf das Zimmer in den Ursprungszustand bringt. Der große Tisch ist wieder an seiner Position vor dem Fenster. Alma sieht ihm dabei zu, wie er Zeitungen von dem Couchtisch nimmt und sie auf dem Boden platziert. Er bemerkt ihren Blick, lächelt und sieht zu den Fenstern rüber, dabei deutet er auch mit seiner Hand hin.

Tom: Die Fenster mache ich gleich wieder dreckig.

Alma: F-Fenster kannst du so lassen. *[Sie geht an der Küchenzeile entlang und sieht ihn zwischendurch scharf an. Auf dem kleinen, runden Esstisch bei der Küchenzeile steht eine Vase mit einem üppigen Blumenstrauß und das große Frühstück.]* Ich hab' jetzt keine Zeit zum Frühstück, ich muss los...zur Arbeit.

Tom: Ich hatte mich so auf einen romantischen, kleinen Brunch gefreut. *[Er geht zwei Schritte auf sie zu und sieht sie verführerisch an.]* Bisschen klönen und so.

Alma: Ich klöne nie.

Tom: Und deswegen liebe ich dich.

Sie sehen sich betreten an. Alma geht an ihm vorbei und lehnt sich an den großen Tisch.

Alma: Pass mal auf, Tom. Ich weiß, du bist als potenzieller Partner programmiert, aber wenn du so weiter machst, dann halte ich das keine drei Wochen lang aus. Dann halte ich das nicht mal einen Morgen lang aus. Ich werde wahnsinnig. *[Tom kratzt sich am Kopf.]* Ich bin nicht auf der Suche nach einem Partner. Ich gehöre zu den Leuten, die euch drei Wochen lang testen und dann ein Gutachten schreiben.

Tom: *[verwundert]* Hah. Und an Liebe bist du gar nicht interessiert?

Alma: Null komma null.

Tom: An Zärtlichkeit, einer intimen Annäherung, einem tiefen Blick in die Augen.

Alma: Definitives Nein. *[Sie schüttelt leicht den Kopf, während Tom langsam auf sie zugeht. Er versucht verführerisch zu sein.]*

Tom: Schmetterlinge im Bauch?

Alma: Nein.

Tom: Vor Verliebtheit ganz wuschig im Kopf sein?

Alma: Auf keinen Fall. *[Tom steht sehr nah an Alma. Sie geht um den Tisch.]*

Tom: Deswegen die getrennten Betten.

Alma: Also ich schlag vor du lässt mich in Ruhe und ich lass dich in Ruhe und dann bringen wir die drei Wochen einigermaßen würdevoll hinter uns. Kriegst du das hin?

Tom: Mein Algorithmus ist darauf ausgerichtet, dich glücklich zu machen.

Alma: Super. Ja...dann dürfte es kein Problem sein, mich einfach in Ruhe zu lassen, das macht mich...am glücklichsten. *[Dabei lächelt sie angespannt und gestikuliert wild.]* Jetzt muss ich wirklich los. *[Sie nimmt ihre Tasche und geht.]*

Tom: Kann ich mitkommen?

Alma: N-Nein.

Tom: Ich kann dir helfen.

Alma: Das ist ein sehr spezielles Thema. Du bräuchtest Jahre um dich einzu- *[Tom neigt den*

Kopf leicht.] Ok, vielleicht bräuchtest du auch nur eine Millisekunde, um dich einzulesen, aber da geht es um Lyrik und um Metaphern...[zu sich] Was mach' ich hier? [Sie geht mit ihrer Tasche in der Hand kurz in den Flur, dreht sich um, greift nach dem Autoschlüssel in der Küche und wirft Tom einen genervten Blick zu.]

Tom: Gut, ich kann auch hier bleiben...mich nützlich machen...es dir schön machen.

Alma sieht ihn verdattert an und geht.

4	Tom im Café: Alma bringt Tom in ein Café, wo er tagsüber bleiben soll. Er bestellt sich einen Kaffee, obwohl er keinen wollen kann und unterhält sich mit einer Frau. Es ist eine Reihe von Fail-Videos zu sehen. Alma holt den vom Regen durchnässten Tom mit Regenschirm ab.	Fußgängerzone, Café, verschiedene Orte in Videos	• Tom kann nichts trinken, lernt dabei aber menschliches Verhalten und fragt nach, ob er glaubhaft rüberkommt. • Alma ist nach wie vor genervt von ihm. • Eine Frau scheint sich für Tom zu interessieren und tratscht. • Alma entschuldigt sich für die Verspätung.	0:24:52 – 0:29:08
---	---	--	---	-------------------

Sie gehen eine leere Fußgängerzone entlang. Vor einem leeren Café bleiben sie stehen. Der Himmel ist bewölkt, die Sonne scheint dazwischen gelegentlich durch.

Alma: Hier wartest du auf mich. *[Alma deutet auf das Café.]* Kauf dir einen Kaffee. Oder was anderes, was du möchtest. *[Sie drückt ihm einen 10€-Schein in die Hand.]*

Tom: Okay. Ich werde mich so echt wie jemand verhalten, der etwas möchte, dass niemand den Unterschied feststellen wird.

Alma: Kann 'ne Weile dauern. *[dreht sich um und geht weg]*

Tom: Alles klärchen. *[Alma bleibt stehen und dreht sich genervten Blickes um.]* Ah.

Alma: Zum Bleistift, tschüssikowsky, bis dannimanski und tschö mit ö kannst du auch gleich streichen.

Tom: Schon passiert.

Sie nicken sich gegenseitig zu und Alma geht. Tom dreht sich zum Café, blickt es an, sieht kurz auf den Geldschein in seiner Hand und dann wieder zum Café, bevor er langsam hin-

eingeht, sich vor dem Betreten noch einmal rundherum umsehend. Er geht zum Tresen.

Kellnerin: Hey, was kriegst du?

Tom: *[dreht sich zur Seite, nimmt eine Denkerpose ein und überlegt laut]* Was nehme ich denn heute mal? Was nehme ich denn heute mal? Ja, ich glaube ich nehme heute mal einen mittleren Moccachino mit einem kleinen Schuss Haselnussirup, weil mit heute irgendwie nussig zumute ist. *[lächelt und sieht die Kellnerin intensiv an]*

Kellnerin: *[dreht sich zur Seite und gibt die Bestellung an ihre Kollegin weiter]* Äh, medium Moccachino with hazelnut. *[Sie dreht sich wieder zu Tom.]* 4 Euro 70, bitte.

Tom: *[streckt ihr den 10€-Schein lächelnd entgegen]* Machen Sie 5!

Kellnerin: *[nimmt das Geld, gibt 5€ raus und deutet entlang des Tresens]* Kaffee da hinten.

Tom dreht sich zur Seite und macht Anstalten zu gehen, dann dreht er sich aber zurück zur Kellnerin, beugt sich vor und spricht etwas leiser.

Tom: Nur mal kurz unter uns: Wären Sie jemals darauf gekommen, dass ich gar nichts möchten kann?

Die Kellnerin sieht ihn nur mit weiten Augen an und verfolgt ihn mit ihrem Blick kurz, als er geht.

Schnitt.

Tom sitzt an einem großen Tisch mit fremden Leuten. Viele im Café sitzen vor dem Laptop. Die Frau neben ihm lächelt ihn an.

Frau: *[auf die anderen am Tisch blickend]* Die kriegen überhaupt nichts mehr von ihrer Umgebung mit. Krass, oder? *[Die Kamera schwenkt zu einem Pärchen, das mit dem Rücken zu Tom und der Frau sitzt.]* Die kucken schon seit einer dreiviertel Stunde Epic Fail-Videos.

Tom sieht sie nachdenklich an.

Tom: *[mechanisch]* Kurze Clips, in denen Menschen daran scheitern, einen gefassten Plan in die Tat umzusetzen. Könnten Sie mir erklären, was daran lustig ist.

Frau: *[verblüfft]* Naja, also...ich meine...es ist halt lustig, wenn jemand stolpert oder hinfällt oder von irgendetwas runterfällt.

Tom: Was ist daran lustig?

Frau: Naja, es sieht halt so albern aus. Ich weiß nicht, ich kann's nicht so gut erklären.

Beide sehen zu dem Pärchen hinüber, das lauthals lacht und sich vor Lachen zerkugelt.

Tom: Aber niemand stirbt. Das wäre nicht lustig, richtig?

Frau: In der Tat, nein, das wäre nicht lustig. Sterben ist wohl ziemlich selten lustig, oder?

Tom neigt den Kopf und überlegt kurz. Eine Reihe mit Fail-Videos wird in Zeitlupe zu melancholischer Musik eingeblendet.

1. *Ein Motorrad mit zwei Personen darauf kippt nach hinten, die Menschen rutschen ab.*
2. *Ein Kleinkind rutscht mit dem Gesicht voran auf einer Plastikrutsche herunter, weil es das Gleichgewicht verloren hat.*
3. *Ein Junge verreißt die Lenkstange seines Fahrrads, landet im Gras und kugelt umher.*
4. *Ein Turner schlägt Flick-Flacks und schlägt den Spiegel hinter ihm ein.*
5. *Ein Mann springt in den Pool. Im Pool steht ein zweiter Mann mit Gymnastikball. Der Springende rutscht am Ball aus und schlägt seine Füße in das Gesicht des Anderen.*
6. *Ein Junge bleibt im Netz des Trampolins hängen beim Versuch, darüber zu springen.*
7. *Ein älterer Mann steht in einer Hauskonstruktion aus Holz und noch ohne Dach auf einer Leiter, von der er sehr ungeschickt herunterfällt.*
8. *Ein kleiner Bub fängt den Ball nicht und bekommt ihn direkt ins Gesicht.*
9. *Ein Mädchen übt Pirouetten, rutscht dabei aus und fällt hörbar zu Boden.*

Schnitt.

Es ist Abends, dunkel und regnerisch. Alma läuft unter einem Regenschirm in Richtung des Cafés, in welchem sie Tom am Morgen abgesetzt hat. Er steht lächelnd im Regen ohne Schirm. Seine Kleidung ist bereits bis zum Bauchnabel durchnässt.

Alma: Sorry, hat länger gedauert. Tut – Tut mir leid.

Tom: Kein Problem. *[dreht sich um und will gehen]*

Alma: Ich wusste gar nicht, dass die zumachen. *[Tom geht und Alma bemüht sich, mit ihrem Regenschirm auch ihn vor dem Nass zu schützen.]* Ich hab irgendwie in Erinnerung, dass die die ganze Nacht aufhaben.

Tom: Für mich macht es keinen Unterschied, ob ich in einem Café sitze oder davor stehe.

Alma lächelt verkrampft. Sie gehen gemeinsam unter dem Regenschirm weg.

5	Abends zu Hause: Alma und Tom kommen in Almas Wohnung an. Alma arbeitet weiter und Tom hat ihr ein romantisches Schaumbad eingelassen mit Rosen, Sekt, Kerzen und Erdbeeren. Alma lehnt die Überraschung ab. Tom nimmt das Bad und	Almas Wohnküche, Bad und Balkon	• Tom überrascht Alma mit einem vermeintlich romantischen Schaumbad, das statistisch der Mehrheit der Frauen gefällt. • Danach schenken sie sich keiner weiteren Beachtung an diesem Abend.	0:29:09 – 0:32:55
---	---	---------------------------------	--	-------------------

	schenkt Alma keine weitere Beachtung. Alma raucht am Balkon.			
<i>Alma öffnet die Türe. Aus dem Wohnungsinne- ren sind die beiden beim Eintreten zu sehen. Auf dem Gang leuchtet ein kühles Licht. Tom schließt die Wohnungstüre und beide ziehen ihre Jacken aus.</i> Alma: Brauchst du ein Handtuch oder sowas? Tom: Ich komme zurecht, danke. <i>Alma geht im Eingangsbereich herum, während die Kamera auf Tom fokussiert, der ruhig dasteht, sein Sakko über den einen Arm gelegt, während er sich mit der anderen Hand durch das Haar fährt.</i> Alma: Hier. <i>[Sie gibt ihm einen Schlüsselbund.]</i> Damit du das nächste Mal nicht im Regen stehen musst. <i>Tom betrachtet den Schlüssel, während Alma schon wieder ins nächste Zimmer huscht. Er sieht ihr kurz nach, lächelt und geht dann aus dem Eingangsbereich.</i> <i>Schnitt.</i> <i>Alma sitzt in ihrer Wohnung über dem Arbeitstisch. Die Kamera schwenkt um ihren Kopf. Sie sieht sich Keilschrifttafeln an und macht sich Notizen. Im Hintergrund ertönt die bekannte melancholische Musik. Sie hält kurz inne und sieht sich um. Sie steht auf und geht ins Badezimmer. Nach dem Öffnen der Türe sieht sie rote Rosenblüten am Boden. Kerzen brennen rings herum und Tom sitzt mit zwei Gläsern Sekt in der Hand am Badewannenrand. Die Wanne hinter ihm ist mit einem Schaumbad befüllt. Auf einem kleinen Tisch neben der Wanne steht ein Sektkühler samt Flasche darin, eine hohe rote Kerze, mehrere Teelichter sowie eine Schale mit Erdbeeren.</i> Tom: Du solltest dich mal entspannen. Zu viel Arbeit ist nicht gut für dich. <i>[Alma sieht ihn verwundert an, Tom lächelt freundlich und neigt den Kopf leicht.]</i> Das ist etwas, wovon 93% der deutschen Frauen träumen. Alma: Dann kommst du vielleicht selber drauf, zu welcher Gruppe ich gehöre. Tom: Zu den 7%? Alma: <i>[sarkastisch]</i> Wie hast du das nur so schnell ausgerechnet. <i>[geht zurück zu ihrem Arbeitsplatz, Tom folgt ihr]</i> Tom: Es würde dir besser gehen, wenn du netter zu mir wärst, wenn du dich öffnen würdest. Du wärst glücklicher. Alma: <i>[blickt vom Bildschirm auf]</i> Und dann?				

Tom: Dann wärst du glücklicher. *[lehnt an der Wand, die Arme verschränkt, neigt den Kopf]*

Alma: Endorphine, erhöhter Serotoninspiegel, Dopaminausschüttung...jippie. *[monoton]*

Tom: *[geht auf Alma zu]* Alle Menschen wollen glücklich sein.

Alma: Tja. *[Alma räumt ihren Arbeitsplatz, klappt den Laptop zu, dreht das Licht ab und geht dann mit dem Laptop in der Hand auf Tom zu.]* Mach dir nichts draus, wenn dein Algorithmus da an seine Grenzen stößt. Das ist menschlich. *[überheblich]*

Schnitt.

Klaviermusik ertönt. Tom liegt in der Badewanne und greift nach einer Erdbeere.

Schnitt.

Alma steht auf dem Balkon und raucht, dabei beobachtet sie Ameisen am Boden. Im Hintergrund ist Tom zu sehen, wie er durch das Wohnzimmer geht ohne Alma zu beachten.

6	Toms Debut: Alma steht unter der Dusche und Tom öffnet die klingelnde Türe. Julian sitzt in der Küche und möchte das Bild abholen. Tom stellt Kaffee zu. Tom und Alma erfinden eine Kennenlerngeschichte und werden von Julian zu dessen Einweihungsparty mit seiner neuen Freundin Steffi eingeladen. Tom und Julian laden das Bild in Julians Auto.	Badezimmer, Wohnküche, Straße und Gleise vor Almas Wohnung	• Alma scheint zum ersten Mal stolz auf Tom zu sein und sich über seine Anwesenheit zu freuen. • Sie werden gemeinsam auf Julians und Steffis Einweihungsparty eingeladen. • Alma wirkt eifersüchtig auf Steffi. • Tom ist ein wandelndes Lexikon.	0:32:56 – 0:38:16
---	--	--	--	-------------------

Am nächsten Morgen scheint die Sonne auf die gegenüberliegenden Gebäude. Es läutet an der Türe und Alma steht noch unter der Dusche.

Alma: *[ruft]* Tom, machst du mal auf? Ist die Post. *[Sie erhält keine Antwort.]* Tom?

Alma steckt den Duschhahn in die Halterung und stellt sich mit dem Gesicht darunter, sodass ihr Haar nicht nass wird und lässt das Wasser ihr Gesicht hinunterläuft. Ein paar Tropfen landen in ihrem Mund, die sie langsam wieder hinauslaufen lässt. In ein rotes Handtuch gewickelt kommt sie aus dem Bad. Ihr Blick bleibt in der Küche hängen, wo Julian neben der Spüle sitzt und wartet.

Julian: Hallo, Alma.

Alma: Oh.

Tom: *[kommt im Bademantel und Morgenpantoffeln ins Bild]* Julian hat anscheinend mehrfach versucht dich zu erreichen, weil er heute das Bild abholen wollte und weil du noch unter der Dusche warst, hab ich ihm mal einen Kaffee angeboten.

Julian: Ja, da hat er mir einfach einen Kaffee angeboten.

Alma: Tja, da hat er dir einfach einen Kaffee angeboten.

Tom: Und jetzt ist er schon fertig. *[reicht Julian lächelnd Tasse same Untertasse]*

Julian: Vielen Dank.

Julian und Alma sehen sich an. Julian blickt kurz zu Tom und dann wieder zu Alma und schüttelt dann fragend den Kopf.

Alma: Tom ist'n Kollege.

Julian: Ja, klar, Kollege.

Tom: Also, um ehrlich zu sein, ich war schon ein heimlicher Fan, bevor wir uns jetzt kennengelernt haben. Ich verfolge Almas Arbeit schon seit Jahren und international ist sie einfach –

Alma: Lass mal gut sein, Tom. *[Tom bringt auch Alma eine Tasse Kaffee.]*

Julian: Und wo habt ihr euch kennengelernt.

Tom: In Kopenhagen. Auf dem Anthropologen-Kongress.

Alma blickt Tom intensiv an und dann in einer ruckartigen Bewegung zu Julian. Tom lächelt und geht dann wieder zur Küchenzeile.

Alma: *[blickt verdattert, zu Julian]* Im August. Weißt du doch, dass ich da war. *[lächelt gezwungen]*

Tom: Und da ich jetzt auch im Pergamon forsche und es gewisse Überschneidungen gibt, obwohl mein Gebiet eher die persische und nicht die sumerische Keilschrift ist, hat Alma mir ihr Gästezimmer angeboten. *[Tom sieht lächelnd zu Alma.]*

Julian: Und, äh, diese Überschneidungen, sind die fruchtbar? Also intensiv? Oder sozusagen ver-verschmelzend?

Alma: Julian, bitte. *[setzt sich auf die Armlehne der Couch und schüttelt ihren Kopf]*

Julian: Geht mich ja nichts an. *[nuschelt passiv aggressiv]*

Es folgt ein kurzes Schweigen.

Julian: Gut. Also, das Bild. *[Er steht auf und stellt sich an die Unterseite von Almas Schreibtisch. Auf der Wand gegenüber hängt das Bild. Er sieht das Bild an.]* Mann, das hab ich gar nicht so groß in Erinnerung. Keine Ahnung, ob das überhaupt passt.

Tom: Womit bist du'n hier?

Julian: Mit 'nem Manila.

Tom: Passt. *[Tom blickt selbstsicher zu Julian rüber.]* Der Manila hat innen 2,33 mal 1,57 mal 68, das Bild ist 2,10 mal 1,70. Wenn du's kippst, passt es genau.

Julian nickt überrascht und dreht sich fragend zur ebenso erstaunten, aber stolzen Alma.

Julian: Okay, cool. Dann...

Tom: Ich kann dir helfen, kein Thema. Ich spring nur kurz in meine Hose. *[Dabei bewegt er seine Arme voller Tatendrang und blickt zu Alma.]* Sagt man das so?

Alma: *[nickt lachend]* Genau so sagt man's.

Tom geht in das Gästezimmer, Julian und Alma bleiben einander ansehend im Wohnzimmer.

Julian: Nee, ich freu' mich natürlich für dich.

Alma: Julian, es ist wirklich nicht, wie du denkst.

Julian: Alma, du kannst allen möglichen Menschen was vormachen, aber mir nicht, weil ich den Blick kenne. So hast du mich auch eine Zeitlang angesehen.

Alma: Das ist Quatsch. Es ist mir zu blöd, mit dir darüber zu diskutieren. Glaub, was du willst. *[geht zur Küche und stellt die Tasse ab]*

Julian: Ich fänd's einfach schön, wenn sich alles ein bisschen entspannen würde und Steffi und du euch mal begegnet. *[Tom kommt wieder in die Wohnküche.]* Vielleicht habt ihr ja Lust zu unserer Einweihungsparty zu kommen? *[Tom sieht Alma fragend an.]*

Alma: Ihr zieht zusammen?

Julian: *[zuckt mit den Schultern]* Ist vor allem eine finanzielle Sache.

Alma: Wann'dn?

Julian: Morgen. *[Alma sieht zu Tom, der seinen Kopf leicht neigt. Julian sieht Tom kurz an und dann wieder Alma.]* Also ich würd' mich freuen.

Alma: Mal sehen.

Tom: *[lächelnd]* Aber danke für die Einladung.

Julian: *[höflich lachend]* Ah, jetzt komme ich mir Richtig doof vor wegen dem Bild.

Alma: Musst du nicht, hat ja lang genug hier gehangen. *[Alma versucht ihre Trauer vor Julian zu verstecken.]*

Julian: Okay, dann.

Er sieht beide noch einmal an, bevor er zum Bild geht. Er rückt eine Stehlampe zur Seite, hängt mit Tom das Bild ab und gemeinsam tragend gehen sie aus der Wohnküche. Julian greift im Gehen nach seinem Autoschlüssel. Alma bleibt in der Wohnung zurück. Leichte, beschwingte Musik erklingt. Sie geht auf den Balkon und beobachtet die beiden, wie sie das Bild aus der Haustüre, über die Straße und Straßenbahnschienen zu Julians Auto tragen. Julian öffnet den Kofferraum und gekippt passt das Bild auf Anhieb perfekt in das Auto. Juli-

an und Tom schütteln die Hände. Tom bemerkt Almas Blick und sieht zu ihr nach oben. Alma erschrickt und weicht zurück. Sie verdreht die Augen und schnauft. Vögel zwitschern.

7	Forschungsarbeit: Durch einen Hintereingang gehen Alma und Tom durch das Pergamon-Museum zu Almas Forschungsraum. Tom gibt sich auch hier als Kollege aus London aus, der sich mit persischer Keilschrift befasst. Jule zeigt Tom sumerische Tontafeln mit Keilschrift. Tom entdeckt eine unveröffentlichte Arbeit aus Buenos Aires mit demselben Thema, die jedoch in Kürze veröffentlicht wird. Alma ist fassungslos und stürmt auf das Dach, um zu rauchen. Sie erzählt es auch Jule und Patrick.	Auto, Pergamon-Museum, Forschungsraum, Flur und Dach des Museums	• Tom gibt sich als Kollege aus London aus, der sich ebenfalls mit Keilschriften befasst. • Er beweist erneut, dass er über ein immenses Wissen verfügt. • Alma lächelt ihn erneut an. • Er findet im Internet die unveröffentlichte Arbeit mit demselben Thema aus Argentinien.	0:38:17 – 0:44:39
---	--	---	---	------------------------------

Tom und Alma sitzen im Auto, Alma fährt.

Alma: Am besten sagst du gar nichts. Also...ich meine natürlich nicht gar nichts im Sinne von schweigen...Kollege aus London, das reicht. Ich mein', natürlich werden die denken, dass...ja, müssen die eben damit klarkommen. *[Alma sieht immer wieder zu Tom rüber und lächelt angespannt und nervös. Tom sitzt ruhig auf dem Beifahrersitz, schaut aus dem Auto und zu Alma.]*

Schnitt.

Alma und Tom gehen durch den Hintereingang ins Pergamon-Museum. Alma trägt einen Karton mit süßem Gebäck, darauf ist ein Karton mit vier Kaffeebechern. Mit einem Chip öffnet sie die Türe, die Tom für sie aufhält.

Alma: *[zu dem Security-Mitarbeiter]* Er gehört zu mir.

Security-Mitarbeiter: Alles klar. *[Er nickt den beiden zu. Tom sieht den Security-Mitarbeiter*

im Vorbeigehen an.]

Schnitt.

Sie kommen in den Forschungsraum, Tom voran. Das Team sitzt um den großen braunen Tisch mit aufgeschlagenen Laptops und herumliegenden Ausdrucken, Zetteln und Notizbüchern.

Alma: Also für die, die vielleicht glauben, dass draußen das schönste Wetter ist und alle anderen Wochenende haben *[Die Türe fällt hinter ihnen ins Schloss.]*: es stimmt. Hier ist zumindest Kaffee. Und paar Donuts, wenn jemand möchte. *[zustimmender Pfiff aus dem Team]* Patrick, willst du auch? *[Einige stehen auf und gehen zu den Kartons.]*

Patrick: Äh, klar. *[Alma hält ihm einen Kaffeebecher entgegen, er steht auf und nimmt ihn.]* Danke sehr. *[Er geht zu dem Karton mit den Donuts.]*

Alma: Und das ist Tom, ein Kollege aus London. Er hat sich zwar eher mit der persischen Keilschrift befasst, wollte aber mal sehen, was wir hier so machen.

Das Team murmelt vereinzelt „Ah“, „detto“ und „Willkommen!“ und nickt Tom zu. Alma lächelt angespannt und nervös, Tom hingegen souverän und selbstbewusst. Jule steht auf und geht ein paar Schritte auf die beiden zu.

Jule: Soll ich Tom kurz ‘ne kleine Einführung geben? Ich warte sowieso grad auf ein Upload, der dauert ewig.

Tom: Gern, das fände ich superinteressant.

Jule: Okay. Ja dann... *[Jule lächelt macht eine einladende Handbewegung, damit Tom ihr folgt. Sie gehen aus dem Bild.]*

Patrick: *[zu Alma]* Und einmal dürfte ich Sie ganz kurz entführen. Ich möchte Ihnen was zeigen. *[Er und Alma gehen zu dem großen Tisch.]*

Jules Einführung für Tom ist bereits zu hören, noch bevor sie im Bild sind. Sie stehen hinter einem großen weißen Tisch, vor ihnen liegen Tontafeln mit Keilschrift.

Jule: Ich weiß nicht wie vertraut Sie mit unserem Abstract sind, aber im Kern versuchen wir zu beweisen, dass es schon im 4. Jahrtausend vor Christus, also in der frühesten Schriftstufe, von der man bislang dachte, sie diene nur für Listen und Verwaltungstexte, Poesie gab. Dass schon dort Lyrik und Metaphern angewandt wurden.

Tom betrachtet interessiert und fokussiert die Duplikate.

Tom: Und der Mensch nicht vom Brot allein lebt. *[Jule lächelt.]*

Jule: Ja, selbst damals nicht. *[Fokus auf die Tontafeln]* Können Sie das lesen? Die persische Keilschrift hat ja nur einen Bruchteil der Zeichen. Sind Sie auch mit den sumerischen vertraut?

Tom: Ja. Sind ja nur 27 Millionen mehr mögliche Kombinationen als in der persischen.

Jule lacht über den vermeintlichen Witz und Tom sieht sie ernst an, bevor er leicht grinst. Er streicht mit den Fingern über die eingekerbten Zeichen der Tontafeln. Er beugt sich zu den Tontafeln runter und betrachtet sie genauer. Alma beobachtet ihn vom anderen Ende des Raumes und lächelt, wie er konzentriert die Duplikate studiert.

Tom: Aber das hier ist dekadisch.

Jule: Ja, richtig.

Tom sieht zunächst noch die als dekadisch ausgewiesene Tontafel an, blickt ins Leere und fokussiert dann erneut auf die Tontafel vor ihm. Er richtet sich wieder auf und geht zu dem großen Tisch im vorderen Teil des Raumes, wo Alma mit Patrick sitzt.

Tom: [zu Alma] Darf ich dich mal kurz sprechen?

Alma sieht von einem Schreibtischsessel aus zu ihm hoch. Sie gehen aus dem Forschungsraum in den Gang.

Alma: Was ist?

Tom: Während ich die Tafeln angeschaut habe, bin ich die kommenden Veröffentlichungen durchgegangen, bin ich auf eine Forschungsarbeit aus Buenos Aires gestoßen mit dem Titel „La poesía de la escritura cuneiforme. Metáforas como reflejo de la sociedad previa al año 2700 antes de Christo.“

Alma: Was bedeutet das? Ich kann kein Spanisch.

Tom: „Die Poesie der Keilschrift. Metaphern als Spiegelbild der Gesellschaft vor 2700 v.Chr.“ Liegt ziemlich schlecht gesichert auf dem Server der Uni.

Alma starrt ihn ungläubig und schockiert an. Sie stürmt zurück in das Forschungszimmer und geht stracks zu ihrem Schreibtisch weiter hinten im Raum. Tom folgt ihr schnellen Schrittes.

Alma und Tom stehen vor ihrem Bildschirm, auf welchem die noch unveröffentlichte Arbeit aus Buenos Aires nun geöffnet ist. Alma scrollt hektisch rauf und runter. Beide blicken intensiv auf den Bildschirm. Alma stürmt hinaus, hat dabei eine Zigarettenschachtel und ein Feuerzeug in der Hand.

Schnitt.

Auf dem Dach des Museums ist es sehr windig, als sie versucht, sich die Zigarette anzuzünden. Tom hat sie eingeholt.

Alma: [wütend] Ich kann einfach nicht glauben, dass wir nichts davon gewusst haben!

Tom: Worüber ärgerst du dich? [Alma sieht ihn entsetzt und sehr verärgert an.]

Alma: [laut] Willst du mich verarschen? Worüber ich mich ärgere? Ich forsche an dieser Sache seit drei Jahren! Drei Jahre, mehr oder weniger Tag und Nacht! Und kurz bevor wir es

veröffentlichen, kommt irgendeine Tante aus Buenos fucking Aires und...und es stellt sich raus: die forscht auch schon seit Jahren an genau dem gleichen Mist! Die ist auf denselben Gedanken gekommen, nur, dass sie drei Monate vor uns veröffentlicht. Können uns das alles da unten in den Arsch schieben. Drei Jahre Arbeit haben sich gerade in Luft aufgelöst! *[Alma ist aufgelöst und ihre Stimme wütend. Sie ist den Tränen nahe und schnieft immer wieder. Zwischendurch versucht sie einen Zug von der Zigarette zu nehmen. Sie zittert.]*

Tom: Die Arbeit ist wichtig für die Menschen, weil sie zeigt, dass es schon immer mehr gab als den reinen Zweck. Es gab schon immer das Spiel mit den Worten, die Poesie, die ein Selbstzweck ist. Die Menschheit sollte es erfahren, sie wird es erfahren. Es ist doch im Ergebnis dasselbe.

Alma: Für die Menschheit vielleicht, aber nicht für mich! Nicht für mich!

Tom: Also betreffen die Tränen, die du in den Augen hast, nur dich selbst und deine Karriere. Es sind also egoistische Tränen.

Almas Lippen zittern, sie sieht ihn fassungslos an und schüttelt dabei leicht den Kopf. Jule und Patrick sind indes aufs Dach gekommen.

Jule: Alma, was ist denn eigentlich los? *[Tom und Alma sehen die beiden an. Alma weint.]*

Alma: Tut mir leid. Tut mir auch für euch so leid. *[Alma weint und schnieft. Jule und Patrick sehen betroffen zu Alma.]* Ich erklär's euch. *[Sie geht zu den beiden hin und legt den Arm um Jule. Sie gehen weg und Tom bleibt zurück, den dreien beim Weggehen hinterhersehend.]*

8	Betrunken: Alma ist betrunken in einem Pub und spricht eine Gruppe Fremder an der Bar an. Nachdem sie auf dem WC war, spricht Tom mit der Gruppe. Er bringt Alma nach Hause und sie fordert ihn auf, sich auszuziehen und mit ihr zu schlafen. Tom versucht eine romantische Stimmung zu schaffen. Alma ist zu betrunken und er legt sie ins Bett.	Pub und WC, Almas Wohnung und Stiegenhaus	• Tom missfällt Alma angetrunken. • Sie verlangt Sex von ihm und sieht ihn nicht als Menschen, der mit Respekt behandelt werden muss. • Alma ist wütend wegen Toms Zurückweisung.	0:44:40 – 0:50:00
---	---	---	---	-------------------

Alma sitzt in einem englischen Pub an einem runden Holztisch. Vor ihr liegt ihre Zigaretten-

packung und ein Feuerzeug. Ein leeres Shotglas sowie ein Aschenbecher stehen auf dem Tisch. Das Interieur ist dunkel und rustikal. Rechts im Bild ist ein Fenster mit einem Muster aus Metall und unterschiedlichen Glasfarben. Im Hintergrund läuft Indie-Rock, der aus der Zeit gegriffen und ironisch wirkt, da er sehr fröhlich klingt, Alma jedoch erschöpft und ins Leere starrend an dem Tisch sitzt. Gelegentlich blickt sie auf den Tisch. Der Barkeeper kommt ins Bild, er ist jedoch nur von hinten zu sehen, sodass der Fokus auf Alma bleibt. Er hat eine Glasflasche in der Hand, mit der er Almas leeres Glas wortlos erneut befüllt. Im Hintergrund unterhalten sich einige Gäste an der Bar auf Englisch. Alma trinkt auf einen Sitz aus. Tom sitzt ihr gegenüber, den Mantel noch angezogen und eine Hand besorgt auf dem Tisch.

Tom: Alma, ich glaube –

Alma steht wortlos auf und geht in den hinteren Barbereich, wo einige Leute auf Barhockern sitzen. Sie geht zu der Gruppe und beginnt ein Gespräch.

Alma: Hallo, ich bin Alma. Wer seid ihr?

Die Leute drehen sich zu ihr, begrüßen sie und stellen sich als Rita, Raoul und Kerry vor.

Schnitt.

An einer gemauerten Wand hängt ein Spiegel, daneben ist eine geflieste Wand. Alma öffnet die Türe und betritt das WC des Pubs. Sichtlich erschöpft und angetrunken blickt sie zu Boden, hält sich am Waschbeckenrand fest und sieht dann in den Spiegel. Es ist jedoch nur ihre Schulter, ein Teil ihrer Haare und ihres Gesichts von hinten zu sehen, der Rest ist im Spiegelbild. Sie sieht sich kurz an, reißt die Augen auf, zieht die Lippen zurück und schüttelt den Kopf, bevor sie ihren Blick wieder senkt. Im Hintergrund ist die Gruppe beim englischen Gespräch zu hören. Sie lachen laut. Bei Almas Rückkehr zur Bar wird sichtbar, dass sich Tom zu der Gruppe an der Bar gesellt hat, mit denen er sich auf Englisch unterhält. Tom ist im Hintergrund zu hören. Als Alma aus dem WC kommt, unterhält sich Rita angeregt mit Tom.

Rita: Do you hear that? [zu Raoul und Kerry, bevor sie sich wieder zu Tom wendet] That's exactly what I – This is – Du bist der erste Mann, der versteht, wovon ich spreche. [Dabei faltet sie ihre Hände vor Toms Gesicht zusammen und sieht ihn beinahe gottesfürchtig an. Sie steht auf.] Darf ich dich bitte küssen? [Ihre Hände sind weiterhin gefaltet.]

Alma lehnt an der Wand mit verschränkten Armen.

Tom: Das müssen Sie diese Frau fragen, der gehöre ich nämlich. [Tom deutet zu Alma.]

Alma: Nur zu. [Dabei zuckt sie mit den Schultern.]

Schnitt.

Es sind torkelnde Füße im Stiegenhaus zu sehen. Alma wankt zu ihrer Wohnung. Hinter ihr

ist Tom, der ihre Handtasche um seine Schultern trägt und versucht, Alma zu helfen, was diese prompt ablehnt.

Alma: Ich kann alleine gehen. *[fuchtelte mit den Armen]*

Tom sperrt die Wohnungstüre auf, während Alma lässig an der Wand lehnt, dabei eine Hand in ihre Hüfte gelegt. Tom geht in die Wohnung und ist kurz aus dem Bild verschwunden. Als er erneut zu sehen ist, sieht er aus der Wohnung zu Alma auf den Gang.

Tom: Willst du nicht reinkommen?

Alma stellt sich vor ihm hin, eine Hand nach wie vor auf ihrer Hüfte.

Alma: Willst du nicht rauskommen? Kannst du mich nicht mal überraschen? Kannst du nicht mal was Seltsames tun, was...was dumm ist? Kannst du nicht mal sein, wie du nicht sein solltest?

Alma betritt die Wohnung. Die Kamera filmt vom Wohnzimmer aus. Im Hineingehen zieht sie sich ihren Mantel aus. Sie geht wieder zu ihrem Arbeitstisch.

Tom: Du weißt nicht, was du willst.

Alma: *[lauter]* Nö! Ich weiß auch nicht, was ich will. So ist das eben manchmal... *[Sie sieht zuerst kurz aus dem Fenster, dann dreht sie sich zu Tom um, der eine kleine Lampe anmacht und geht zum Kühlschrank.]* ...wenn man ein Mensch ist.

Alma greift nach einer Flasche Weißwein und schenkt sich ein.

Tom: Du bist betrunken.

Sie sieht Tom trotzig und herausfordernd mit offenem Mund an. Dabei lehnt sie an der Arbeitsplatte der Küche.

Alma: *[lallt]* Prost! *[Sie streckt ihm das Weinglas entgegen und leert es fast zur Gänze mit einem Schluck. Tom sieht sie ungläubig an.]* Auf deine Gesundheit! *[Sie legt ihren Kopf stark zur Seite.]* So, also, wie isses jetzt mit deinem Schwanz?

Tom: Was meinst du?

Alma: Sex geht nur mit Küssen vorher?

Tom: Ja.

Alma: Sonst wird der Sensor nicht aktiviert und dein Schwanz wird nicht st–steif? *[stößt auf]*

Tom: Genau.

Alma: *[wankt auf Tom zu]* Wirst du eigentlich jemals wütend? Gibt's das in deinem Algorithmus? *[herablassend, abwertende Handbewegung]*

Tom: Wenn es adäquat erscheint, kann ich wahrscheinlich so etwas wie Wut darstellen. *[Tom überlegt kurz, in dem er leicht an Alma vorbeisieht und den Kopf zur Seite neigt.]* Oder wütend werden. Ich habe immer noch nicht verstanden, wo genau der Unterschied ist.

Alma: Hat er noch nicht verstanden. *[Alma sieht ihn todernst an.]* Wo er doch alles versteht. *[Sie schüttet ihm in einer schnellen Bewegung den Rest ihres Glases ins Gesicht und beginnt zu lachen, dabei hält sie sich ungläubig die Hand vor den Mund.]* Ach, komm schon, so ein kleines bisschen Wut muss doch da irgendwo in deinem kleinen Maschinenherz auch wohnen. *[Ihre Mimik verändert sich schlagartig. Sie wirft das leere Glas über ihre Schulter, ohne sich umzudrehen. Es zerspringt im Hintergrund am Boden.]*

Tom: *[laut und bestimmt]* Hör' auf so mit mir zu reden!

Alma: Kriegst du sonst 'nen Kurzschluss? *[spielerisch und neckend, Sie beginnt Tom mit ihrer Hand im Gesicht herumzufuchteln und fängt an darüber laut zu lachen. Tom wird nun tatsächlich wütend und greift energisch nach ihrer Hand.]*

Tom: Hör' auf hab' ich gesagt!

Alma: *[erfreut über Toms Wut]* Na also!

Tom: Entschuldigung. *[Er sieht auf den festen Griff seiner Hand und löst ihn. Er sieht bedauernd drein und weicht Almas Blick aus.]*

Alma: War dein Algorithmus schneller als du?

Tom: Ich war nicht darauf vorbereitet.

Alma: Und bist du hierauf vorbereitet? *[Sie geht zu ihm und küsst ihn auf den Mund. Sie küsst ihn ein zweites Mal, bevor sie wieder einen Schritt zurückgeht. Sie sehen einander ungläubig an. Alma nickt zufrieden und grinst selbstgefällig.]* Der Sensor funktioniert ja anscheinend ganz überzeugend.

Tom: *[blickt seinen Körper hinab, bevor er Almas Blick erwidert.]* Ja.

Alma: Zeig mal.

Tom neigt sein Kinn leicht nach vorne und beginnt, seine Hose zu öffnen. Er zieht sich die Hose runter, dann steht er in Ganzkörperansicht in der Wohnküche, was nur von hinten zu sehen ist. Tom trägt noch immer seinen Mantel. Alma starrt auf seine Körpermitte.

Alma: Das ist also der Schwanz, den ich mir wünsche.

Tom: Anscheinend.

Alma geht auf Tom zu und legt ihre Hände auf seine Schultern. Sie atmen kurz laut aus.

Alma: Es ist doch nicht so schlimm, wenn ich mal kurz so tue, als wärst du ein Mensch. *Danach entfernt sie sich wieder von ihm. Sie geht in Richtung Schlafzimmer und dreht sich dabei immer wieder zu Tom um. Toms Hinterkopf ist bis zu den Schultern im Bild zu sehen und wie Alma weggeht. In einem Close-up neigt Tom sein Gesicht leicht.*

Schnitt.

Alma liegt seitlich auf der Hüfte in ihrem Bett, den Kopf auf eine Hand gestützt und den Ell-

bogen auf einem großen, gut gefüllten Kissen. Tom kommt mit einem Teller herein, auf dem sich drei brennende Kerzen befinden und dreht das Licht ab. Er geht am Fußende des Bettes vorbei und stellt den Teller auf der Fensterbank ab.

Alma: Was machst du?

Tom: Ich schaffe eine romantische Atmosphäre, glaub ich.

Alma richtet sich auf, geht auf Knien auf dem Bett zu den Kerzen und pustet sie aus, bevor sie sich wieder auf ihre Bettseite legt.

Alma: Ich scheiß' auf die Spießer-Sexfantasien von 17 Millionen Mind Files. Ich will das jetzt alles sehen. *[Sie hat das Licht wieder eingeschaltet, ist aufgestanden und zu Tom hingegangen.]* Ich will das jetzt alles sehen. *[Dabei wedelt sie mit ihren Händen vor seinem Körper umher und nickt.]*

Tom: Und wäre es mit deiner Sehnsucht nach Originalität zu vereinbaren, jetzt mit mir zu tanzen?

Er nimmt Almas Hand und beginnt zu tanzen. Alma scheint anfänglich nicht abgeneigt und hat eine freundliche, nicht-ablehnende Mimik, bevor sie seinen Wunsch ausschlägt.

Alma: Ne, ich will jetzt nicht tanzen. Ich will jetzt wissen, wie es ist mit dir zu vögeln. *Dabei beginnt sie wankend ihren Reisverschluss zu öffnen, was nur akustisch wahrnehmbar ist. Sie zieht ihre Schuhe und ihre Bluse aus. In einer schnellen Bewegung schnappt Tom sie, sodass er sie in seinen Armen trägt, was Alma sichtlich gefällt.*

Alma: *[erregt]* Hey. *[Tom grinst, legt sie ins Bett, setzt sich neben sie und deckt sie zu.]* Was soll das?

Tom: Du solltest jetzt schlafen. *[Dabei streichelt er mit einer Hand ihre Wange. Alma sieht ihn ungläubig mit großen Augen, aber verärgertem Gesichtsausdruck an. Als Tom aufstehen möchte, packt Alma seinen Arm und zieht ihn wieder zu sich aufs Bett.]*

Alma: *[energisch]* Ich sollte jetzt nicht schlafen. Wir sollten jetzt zusammen schlafen, das sollte jetzt passieren.

Tom: Hm, ich hab' jetzt aber keine Lust. *[neigt den Kopf]* Es ist kein guter Moment.

Alma: *[richtet sich im Bett verärgert auf]* Es ist ein guter Moment, wenn ich sage, dass es ein guter Moment ist. Du bist da, um meine Wünsche zu erfüllen.

Tom: Ja, genau.

Alma: *[laut]* Du bist dafür gemacht!

Tom: Bis morgen. *[Ruhig steht Tom auf und geht ruhig zur Tür.]*

Alma: Ich befehle dir, hierzubleiben! *[Tom löscht das Licht und schließt wortlos die Türe. Er wirft ihr noch einen gutmütigen Blick zu. Alma tobt, greift nach einer leeren Metalldose auf*

ihrem Nachttisch.] Ich bring‘ dich zurück in die Fabrik! [Sie wirft die Metalldose wütend gegen die Türe.]

Tom ist indes ins Wohnzimmer gegangen und steht vor Almas Arbeitsplatz, der jedoch nicht im Bild ist und sieht aus dem Fenster. Sein Oberkörper ist von hinten im Bild.

9	Besuch der Mitarbeiterin: Tom ist verschwunden und die Mitarbeiterin steht vor der Türe. Tom taucht mit Donuts wieder auf. Die Mitarbeiterin erkundigt sich, wie es Alma und Tom als Paar geht und entpuppt sich dabei selbst als KI. Alma schmeißt sie aus der Wohnung. Alma entschuldigt sich bei Tom.	Schlafzimmer, Eingang und Wohnküche von Alma	• Alma spürt die Auswirkungen des gestrigen Alkoholkonsums. • Die Körpersprache der Mitarbeiterin weist Ähnlichkeiten zu der von Tom auf. • Mitarbeiterin auch KI • Alma entschuldigt sich für ihr Verhalten.	0:50:01 – 0:57:14
---	---	--	--	-------------------

Es ist wieder Tag geworden und Alma schläft noch chaotisch im Bett: auf dem Bauch liegend hängen ein Bein und ein Arm über den Bettrand. Die Kleidung vom Abend zuvor liegt noch verstreut am Boden. Alma streckt ihren Kopf nach oben und stützt ihn mit ihrer Hand ab. Sie gibt Geräusche von sich, die suggerieren, dass sie keinen allzu erholsamen Schlaf hatte und sie noch geschwächt vom gestrigen Rausch ist. Sie richtet sich auf, dreht sich um, blinzelt und steht schließlich auf. Sie geht ins Wohnzimmer und sieht das zerbrochene Weinglas am Boden. Sie geht durch die Küche in den Flur geradewegs zum Gästezimmer und klopft an. Als niemand antwortet, öffnet sie die Türe. Tom ist nicht da.

Alma: Tom?

Sie sieht sich im Gästezimmer um. Auf dem Nachttisch fällt ihr ein silberner Bilderrahmen mit zwei Herzen darauf auf, der sie und Tom verliebt lächelnd am Strand zeigt. Sie nimmt den Bilderrahmen in die Hand und betrachtet das Foto intensiver.

Es läutet an der Türe und Alma stellt den Bilderrahmen zurück. Sie geht durch die Wohnung und öffnet die Wohnungstüre. Vor ihr steht die Mitarbeiterin der Firma Terrareca mit Klemmbrett.

Mitarbeiterin: Guten Morgen.

Alma: *[erschöpft]* Das ist definitiv kein guter Morgen.

Mitarbeiterin: Was nicht ist, kann ja noch werden. *[Bevor sie das sagt, legt sie ihren Kopf*

leicht zur Seite, ähnlich Toms Körpersprache.]

Alma: Tom ist nicht da.

Mitarbeiterin: Was? Wo ist er denn?

Alma: Bin ich seine Mutter? Warum wissen Sie das nicht? Können Sie ihn nicht orten?

Mitarbeiterin: Doch, aber erst, wenn Sie ihn als vermisst melden, das wäre ja sonst die totale Überwachung, auch von Ihnen. Geht ja allein juristisch gar nicht.

Alma neigt ihren Kopf genervt. Dann hören sie Schritte im Hausflur. Ein Hund läuft vorbei, kurze Zeit später kommt Tom mit einem Karton Süßspeisen um die Ecke. Danach ist im Hintergrund das Herrchen des Hundes noch zu sehen, von dem zuerst nur ein kurzes Pfeifen zu hören war und danach ein kurzes Wimmern des Hundes. Tom lächelt freundlich.

Tom: *[lächelt]* Guten Morgen.

Mitarbeiterin: Guten Morgen.

Im Wohnzimmer wird eine Brausetablette in ein Wasserglas geworfen. Tom steht in der Küche und bereitet Kaffee zu. Alma sitzt benommen auf der Couch, das Wasserglas mit Tablette steht vor ihr. Die Mitarbeiterin sitzt ihre Unterlagen durchsehend gegenüber auf einem Sessel. Tom stellt einen Teller mit Donuts auf den Couchtisch vor Alma. Die Mitarbeiterin beugt sich nach vorne und greift zu. Tom steht wieder in der Küche und dreht sich noch einmal kurz zum Besuch um.

Tom: Nehmen Sie Milch in den Kaffee?

Mitarbeiterin: Nein, danke, aber vielleicht ein bisschen Zucker.

Tom: Gern. *[dreht sich schnell und abgehakt von der Mitarbeiterin zu Alma]* Alma, du auch einen Kaffee?

Alma: *[verschlafen]* Äh...ja, danke.

Tom beginnt Kaffee in die vorbereiteten Tassen zu gießen.

Mitarbeiterin: *[beißt vom Donut ab]* Mmmhmmm!

Tom schenkt ein, sein lächelnder Blick ist bei Alma und der Mitarbeiterin im Wohnzimmer. Er gibt Zuckerwürfel in den Kaffee und reicht ihn der Mitarbeiterin, die zweite Tasse stellt er vor Alma. Er setzt sich auf das andere Ende der Couch neben Alma, zuerst steif, dann gemütlicher nach hinten gelehnt, die Beine übereinandergeschlagen und einen Arm auf der Rückenlehne. Sein Mundwinkel zuckt einmal kurz.

Mitarbeiterin: *[entspannt, aber kindlich aufgeregt]* Ja, also, Sie haben jetzt zwei Nächte, zwei Tage und eine weitere Nacht miteinander verbracht. Wie geht es Ihnen? Wie fühlen Sie sich?

Tom und Alma sind beide nebeneinander auf der Couch sitzend im Bild. Tom ist entspannt und Alma angespannt und beugt sich nach vorne über den Couchtisch.

Alma: Gut. *[leert das Wasserglas, im Profil gefilmt, Tom lächelt gezwungen.]*

Tom: Gut.

Mitarbeiterin: Mhm, jaaaa. *[Stimme wird am Ende heller.]*

Alma: Also *[räuspert sich]*, hmmm, ja, er ist... *[nickt]*... seine Programmierung ist...das funktioniert alles. *[sieht zu Tom, nickt erneut bekräftigend]*

Mitarbeiterin: Was meinen Sie?

Alma: Naja, Sie sehen ja selbst, er macht Frühstück, er kann sinnvoll reden, es ist alles super.

Mitarbeiterin: Ich weiß nicht, ob es Ihnen auffällt, aber Sie behandeln Tom wie eine Maschine. *[Kamera schwenkt auf Tom, der zu Alma rüber schießt, bevor er seinen Kopf in ihre Richtung dreht.]*

Alma: Ja, das ist mir durchaus aufgefallen.

Mitarbeiterin: Woran liegt das Ihrer Meinung nach?

Alma: *[mit hochgezogenen Augenbrauen]* Dass er eine Maschine ist.

Mitarbeiterin: Unterschätzen Sie ihn vielleicht? *[wendet sich an Tom]* Tom, wie geht es dir denn damit wie Alma dich behandelt?

Kamera schwenkt auf Tom, doch bevor er antworten kann, reagiert Alma auf die Frage.

Alma: Das merken Sie jetzt aber selbst, oder? *[lacht]* Es kann ihm gar nicht irgendwie gehen, weil er keine Gefühle hat. Tom ist programmiert zur Simulation einer Empfindung, aber unfähig zu einer wirklichen Empfindung.

Mitarbeiterin: *[atmet tief ein und aus, übertrieben freundliche Stimme]* Wollen wir vielleicht Tom antworten lassen?

Tom: *[stammelt, Blickt zu Alma und lächelt charmant]* Ich glaube Alma braucht noch Zeit.

Alma sieht fragend und verstört zu Tom.

Mitarbeiterin: Tom ist der Partner, mit dem Sie nach Auswertung aller uns zur Verfügung stehenden Daten die größten Chancen haben, glücklich zu werden.

Alma: Tom ist programmiert, meine Bedürfnisse zu befriedigen. Er ist eigentlich nur eine Ausstülpung meines Ichs. Verstehen Sie das nicht?

Mitarbeiterin: Ist Ihnen emotionale Reibung in einer Beziehung wichtig?

Alma: Ja, natürlich ist mir das wichtig!

Mitarbeiterin: Tom, könntest du dir vorstellen mehr Reibung zu erzeugen, wenn das für Alma wichtig ist. Wenn sie das –

Alma: *[genervt, wütend]* Okay, ich bin raus. Entweder Sie sind fundamental dämlich oder Sie sind auch ein Roboter. *[Die Mitarbeiterin blickt betreten. Alma reagiert sehr überrascht, indem sie die Augen und den Mund aufreißt. Sie blickt zu ihr, dann kurz zu Tom und danach*

wieder zur Mitarbeiterin.] Sind Sie ein Roboter? [zu Tom] Tom, ist sie ein Roboter? [Tom sieht aus den Augenwinkeln verdächtig zur Mitarbeiterin hinüber.]

Tom: Ja, ist sie.

Alma stürmt aus ihrem Sitz und geht zur Küchenzeile.

Alma: Ich fasse es nicht! Rede ich hier mit einer schlecht programmierten Paartherapeutinnensimulation darüber, dass ich mich in einen Roboter verlieben soll?!

Mitarbeiterin: Ich glaube Sie sollten jetzt reingehen in diese Wut und –

Alma: [laut] Ne, ne, Sie sollten jetzt rausgehen und zwar aus meiner Wohnung. Und sagen Sie mal in Ihrer Firma Bescheid, dass die sich mal einen richtigen Berater leisten sollen oder Ihnen ein neues Betriebssystem drauf spielen. Da muss dann aber wahrscheinlich die Programmierabteilung ‘n paar Nachtschichten einlegen.

Die Mitarbeiterin steht vor der Türe, die vor ihr von Tom zugemacht wird. Tom dreht sich vorwurfsvoll um, die Arme dabei verschränkt.

Tom: Das mit dem Betriebssystem war gemein.

Alma: Entschuldigung, aber das war wirklich eine ganz schwache Leuchte.

Tom: Sie war in der Tat nicht die beste Werbung für unsere Spezies.

Alma: [atmet schwer, blickt kurz zu Boden] Ich, ähm, wollte mich bei dir entschuldigen. Für gestern Abend. Da war ich auch nicht die beste Werbung für meine Spezies. Du hättest deiner Kollegin erzählen können, dass ich mit harten Gegenständen nach dir geworfen hab’.

Tom: Sie hat mich nicht gefragt. [Alma grinst.] Soll ich dir helfen ein neues Thema für eine Forschungsarbeit zu finden? Ich hätte da ein paar Ideen.

Alma: Können wir das jetzt alles mal für einen Nachmittag vergessen? Die Keilschrift, die Arbeit, das Gutachten, wer du bist, wer ich bin...

Tom: Mit Vergnügen. [Sie stehen einander im Profil gegenüber und lächeln sich an.]

Die bereits bekannte hoffnungsvolle Musik beginnt im Hintergrund zu ertönen.

10	Ausflug: Alma und Tom fahren ins Grüne und besuchen Almas Vater zu seinem 81. Geburtstag. Ihre Schwester Cora und ihr Neffe Nico sind auch dabei. Cora ärgert sich über den Vater, der keine Hose anziehen will. Alma	Auto, Haus des Vaters, umliegenden Wald und Felder	• kein Geheimnis, dass Tom ein Roboter ist • 81. Geburtstag des Vaters • Familie lernt Tom kennen • Alma flirtet. • Almas Urlaubsliebe	0:57:15 – 1:06:58
----	--	--	--	-------------------

	scherzt mit Nico in der Küche. Tom betrachtet Familienfotos, die auch am Tisch bei Kaffee und Kuchen gezeigt werden. Alma hatte eine Jugendliebe aus dem Urlaub in Dänemark, die Thomas hieß. Tom und Alma gehen im Wald spazieren und sprechen über ihre fiktive Vergangenheit und das Kennenlernen.		hieß Thomas. • Alma scheint zum ersten Mal glücklich und ausgelassen sein zu können, dabei ist sie beruflich am Boden zerstört.	
<i>Spielerische Musik ist zu hören. Alma und Tom sitzen im Auto, Alma fährt. Im Hintergrund und durch die leichte Spiegelung in der Windschutzscheibe ist zu erkennen, dass sie ins Grüne fahren. Tom sieht interessiert aus dem Fenster. Alma hat die linke Hand am Ohr und sieht kurz zu Tom hinüber. Vor dem Haus ihres Vaters parkt nun das Auto, Tom schließt die Heckklappe, während Alma um ihn herum geht mit einem Strauß Blumen in der Hand. Sie öffnet das Gartentürchen und Tom folgt ihr. Er hält einen Karton mit Tragegriff. Sie gehen die wenigen Stiegen zur Eingangstüre hinauf. Von innen ist bereits die wütende Stimme des Vaters, ihrer Schwester Cora und ihres Neffen Nico hören. Nico schreit.</i> Cora: <i>[zu Nico]</i> Sag’ mal, siehst du nicht, dass ich Opa hier helfen muss? Vater: Kein Mensch muss mir helfen! Behandelt mich nicht wie ein Kleinkind! Neffe: Mamaaa! <i>[Streitgespräch zwischen Cora und Vater, Nico läuft durch den Flur.]</i> Ich hab’ Durst! Alma: Hallo! Ich will auch mitstreiten! <i>[Almas Vater sitzt in Unterhosen auf dem Bett, Cora ist in der Hocke davor. Sie dreht sich nach Almas Begrüßung kurz um.]</i> Cora: Papa, jetzt kuck dir doch diese Flecken an. Ich möchte doch einfach nur – Vater: Das ist vollkommener Blödsinn, ich zieh gar nichts an, wofür... <i>[Alma geht in die Küche und die Stimmen sind nur noch unverständlich im Hintergrund zu hören.]</i> Alma: <i>[zu Nico]</i> Na, mein Schatz, kann es sein, dass du was trinken möchtest? <i>Nico sitzt auf einer Getränkekiste unter dem Küchenfenster, die Armen liegen auf dem Hocker daneben mit dem Gesicht in den Armen vergraben. Er gibt unzufriedene Laute von sich. Tom geht ins Wohnzimmer und sieht sich die Galerie an Familien- und Kinderfotos an. Sein</i>				

Blick bleibt auf mehreren Fotos hängen.

- 1. Links ist ein Foto ohne Rahmen, nur mit Metallklammern wird alles zusammengehalten. Darauf ist ein Mädchen in einem weißen Sweater, das seinen Daumen in den halboffenen Mund gesteckt hat. Das Foto ist bereits ausgeblichen. Daneben hängt eine Zeichnung in einem braunen Rahmen, in jede Ecke wurde etwas anderes gezeichnet.*
- 2. Es sind vier Fotos zu sehen: Ein Mädchen wird von der Sonne geblendet; ein Kleinkind sitzt auf den Schultern des Vaters mit Bäumen im Hintergrund; zwei Kinder im Schnee, die um ein geparktes Auto laufen in Schwarz-weiß und eine junge Frau, vermutlich Alma als Jugendliche mit glattem, schulterlangem Haar, wie sie vor einem Baum sitzt, ebenfalls in Schwarz-weiß. Links von diesem Bild hängt eine stilisierte Entenfigur aus Glas an einem Band.*
- 3. Es sind vier neue Fotos zu sehen: Ein Mädchen mit geflochtenen Zöpfen steht im Badeanzug auf einem großen Stein, der umgeben von Wasser ist; ein Mädchen sieht auf die Seite und hat dabei den Kopf auf die Arme gestützt; zwei Kinder stehen in Badehosen am Strand; ein Knie ist im Wasser und schlägt Wellen.*

Im Hintergrund ist Alma zu hören wie sie Nico lächerliche Getränkeoptionen aufzählt.

Alma: Tomatensaft, Gurkensaft, Spinatsaft, Erbsensaft.

Nico: *[verneinend]* Mm-mmm!

Alma: Okay, und jetzt im Ernst. Vielleicht ein Bier? Hefebier, Weizenbier, Krötenbier, Spinnenbier, Schneckenbier –

Alma und Nico sind wieder in der Küche zu sehen. Nico sitzt nach wie vor auf der Getränkekiste, jetzt aber zu seiner Tante blickend. Alma steht vor dem kleinen, geöffneten Kühlschrank.

Nico: *[brüllt]* Ich will Wasser!

Alma: *[scherzhaft]* Wasser? Also das sind ja vielleicht Extrawünsche. *[Sie schließt den Kühlschrank und öffnet den Wandschrank daneben, der mit Gläsern befüllt ist. Sie sieht in den gut gefüllten Schrank.]* Gibt kein Glas. *[Nico versteht den Scherz. Sie sehen einander an. Alma holt ein Glas heraus, schließt den Schrank, geht zum Wasserhahn und versucht ihn aufzudrehen.]* Gibt kein Wasser. *[Nico schaut verwundert. Dann dreht Alma den Wasserhahn auf und befüllt das Glas für Nico. Im Hintergrund sind Cora und der Vater noch immer streitend und schreiend zu hören, da der Vater keine Hose anziehen will. Alma geht zu Nico.]* Trinken Kinder oder muss man die gießen?

Sie leert einen Schluck Wasser auf Nicos Kopf, der lacht, aufspringt und freudig davonläuft.

Alma geht ihm nach. Im Türrahmen des Wohnzimmers angekommen sieht Nico Tom vor der Bildergalerie stehen.

Nico: Da steht ein Mann. *[Alma kommt hinterher.]*

Alma: Wo steht ein Mann?

Nico: Da. *[zeigt mit dem Zeigefinger auf Tom, Alma steht neben Nico in der Türe. Im Hintergrund sind die Treppen ins 1. Stockwerk zu sehen.]*

Alma: Ach, der. Das ist kein Mann. Das ist ein Roboter. *[Alma beugt sich zu Nico hinunter und reicht ihm das Wasserglas. Im Hintergrund sind Cora und der Vater zu hören.]*

Cora: Papa, bitte –

Der Vater läuft nur in Unterhosen und Socken bekleidet von seinem Schlafzimmer aus ins Wohnzimmer, wo Tom gerade steht. Der Vater bemerkt Tom. Im Hintergrund läuft der Fernseher.

Vater: Was ist denn jetzt los?

Cora kommt ins Bild und sieht Alma an.

Cora: Ich werd' wahnsinnig.

Nico: Opa, das ist ein Roboter. *[Er lächelt seinen Opa an und zeigt mit dem Finger wieder auf Tom. Der Vater und Cora sehen zeitgleich zu Tom.]*

Vater: Ahso.

Alma: Ja, und wenn du dich jetzt nicht anziehst, Papa, dann stell ich den hier als Pfleger ein, dann wohnt der hier bei dir.

Vater: Ach, lass mich doch in Ruhe!

Cora weicht mit verstörtem Gesichtsausdruck auf die Seite, als der Vater wieder durch die Türe will. Nico blickt kurz peinlich berührt zu Boden, dann wieder auf die Szene mit großen Augen. Dabei hält er sein Wasserglas mit beiden Händen fest.

Schnitt.

Alle sitzen auf der U-förmigen Couch, während Tom auf dem Ottoman links hinten im Bild sitzt. Der Vater sitzt in Unterwäsche mit dem Rücken zur Kamera. Er raucht eine Zigarette. Nico sitzt in der Ecke. Cora und Alma sitzen auf den anderen Seiten der Couch. Dabei ist Cora Tom zugewandt und Alma sitzt dazwischen.

Cora: Und wir waren immer in Röm, aber das ist so klein, da gab's nur Ferienhäuser. *[Sie hat eine geöffnete Fotobox auf dem Schoß und hält Fotos in der Hand. Am Wohnzimmertisch stehen noch ein halber Kuchen und leere Kaffeetassen.]* Papa, wie hieß nochmal dieser etwas größere Ort in der Nähe? *[Cora wendet sich ihrem Vater zu, der sich nach vorne zum Tisch beugt und nach der Zigarettenschachtel greift.]*

Vater: Was?

Alma: Wo wir immer den Joghurt in den Tüten gekauft haben. *[Alma steht auf, geht um den Tisch zum Vater und nimmt ihm, aufgrund seiner noch brennenden Zigarette, die Zigarettensackung der Hand und legt sie wieder auf den Tisch.]*

Vater: Was soll denn das? *[Der Vater zeigt auf die Zigarettensackung auf dem Tisch, während Alma sich wieder an ihren Platz setzt.]*

Cora: In Dänemark, Papa, wo wir drei Sommer hintereinander waren. *[Cora beugt sich in Richtung des Vaters und sieht ihn intensiv an.]*

Tom: *[selbstsicher]* Kongsmark vielleicht. *[Alle sehen abrupt Tom an.]*

Cora: *[überrascht]* Ja, genau. Kongsmark.

Tom: Das kenn' ich. Da war ich früher auch öfter mit meinen Eltern.

Cora: *[erfreut]* Ach, wirklich?

Vater: Ihr habt ja einen Vogel.

Cora: Da sind Alma und ich immer mit dem Fahrrad hingefahren. Und da gab's so 'ne Tischtennisplatte hinter'm Landschulheim in den Dünen. *[Cora gestikuliert die Lage mit ihrer Hand, in der anderen hält sie ein Foto.]* Und da haben wir uns auch mit einem Jungen angefreundet. *[Cora sieht in freudiger Aufregung zu Alma.]* Warte mal, ich glaub' es gibt sogar ein Foto von dem. *[Cora beginnt eifrig die Fotos durchzusehen.]*

Alma: *[zu Tom]* Vielleicht warst du es ja. *[Tom lächelt zurück.]*

Cora: Der hatte auf jeden Fall so blaue Augen wie du. *[Cora wirft Tom einen koketten Grinsen zu, bevor sie weiter Fotos durchsieht.]* Oh, wart mal, hieß der –

Alma: *[atmet tief ein vor Überraschung, lacht]* Oh, Gott ja, er hieß Thomas!

Cora: Der hieß Thomas! Natürlich!

Die beiden Schwestern sehen sich kichernd an und es sprudelt unverständlich aus ihnen heraus, da sie zeitgleich reden. Cora hält sich die Hand vor den Mund.

Cora: *[kokett zu Tom]* Kannst du dich an uns erinnern? Wir hatten ein rotes und ein blaues Fahrrad und wir waren beide in dich verliebt.

Alma: *[hat vorhin Tom angesehen, dreht sich jetzt aber ruckartig zu Cora um, ist überrascht und ihre Mimik wird ernster, sie fragt leicht ungläubig]* Warst du auch?

Nico hat Schokokuchen auf der Wange kleben und sieht zu seiner Mutter hoch.

Nico: In wen warst du verliebt?

Cora: Na klar, ich war deine kleine Schwester. *[Nico redet darüber und wiederholt seine Frage.]*

Nico: Mama, in wen warst du verliebt?

Cora: Na, in den Roboter, als er noch klein war. *[sieht dabei zu Nico und dann zu Tom, der geschmeichelt lächelt]* Ah, hier, hier das isser!

Cora hat ein Foto von Thomas gefunden. Er sitzt auf einem Schotterweg, die Arme um die Beine geschlungen. Sie reicht Alma das Foto und sie entdecken Ähnlichkeiten mit Tom.

Cora: Ah, und hier ist noch ein Foto von euch beiden, von mir gemacht mit meiner ersten Kamera.

Cora reicht Alma noch zwei Fotos, auf denen Alma und Thomas zu sehen sind. Thomas hat in beiden Fotos den Arm um Alma gelegt. Alma sieht sie sich in Ruhe an.

Alma: Ich war wirklich sehr in ihn verliebt.

Nico: Aber Roboter können doch gar nicht wachsen.

Tom: *[zu Nico]* Da hast du Recht. Wir werden hergestellt, wie Autos. Oder Waschmaschinen.

Nico: Oder Flugzeuge.

Tom lächelt Nico an.

Vater: Ich fliege nirgendwo mehr hin. Ich bin 80.

Cora: 81, Papa.

Vater: Das wüsste ich aber!

Alma: Papa, du musst ja auch gar nicht irgendwohin fliegen.

Nico nimmt unterdessen die zwei goldenen Kerzen in Ziffernform vom Kuchen: eine 8 und eine 1 und hält sie seinem Opa vors Gesicht.

Nico: 81, Opa, 81.

Der Großvater macht eine abwertende Handbewegung, damit Nico die Kerzen aus seinem Gesicht nimmt. Dazu murmelt er verärgert.

Schnitt.

Alma und Tom gehen einen kleinen, mit Laub bedeckten Waldweg entlang. Neben ihnen fließt ein ruhiger Fluss.

Tom: Ich hätte deine Mutter auch gerne kennengelernt. Träumst du manchmal noch von ihr?

Tom spricht sehr ruhig und angenehm. Er sieht Alma an, sie erwidert seinen Blick.

Alma: Manchmal. Ist schon so lange her.

Sie bleibt kurz stehen, biegt dann rechts ab und geht aus dem Bild. Tom folgt ihr. Auf dem Boden liegen Baumstämme und abgebrochene Äste, teilweise schon mit Moos und Blättern überwuchert. Sie gehen querfeldein, als Almas Stimme aus dem Off zu erzählen beginnt.

Alma: Als wir uns kennengelernt haben, in Kopenhagen, wie war das eigentlich? *[Beide liegen im hohen Gras, nur die Oberkörper sind sichtbar. Alma hat eine Hand in ihren Nacken gelegt und ihre Augen geschlossen. Tom blickt mit zusammengekniffenen Augen in den Him-*

mel.]

Tom: *[überlegt kurz]* Es war in diesem scheußlichen Kongresshotel. Du hast auf dem Podium gegessen und ich war im Publikum und hab' für ein paar Kollegen übersetzt.

Alma: Auf so 'nem Kongress spricht jeder Englisch.

Tom: Aber nicht die Franzosen. *[Alma sieht ihn mit großen Augen an, lächelt und schüttelt den Kopf leicht.]* Und nicht die Koreaner.

Alma: Und du hast den Franzosen und Koreanern übersetzt?

Tom: Bien sûr, qu'en penses-tu? *[spricht noch einen Satz auf Koreanisch, Alma lacht erneut kurz auf.]* Jedenfalls warst du auf dem Podium und hast über die mykenische Kultur und die dunklen Jahrhunderte danach gesprochen.

Alma: Die mykenische Kultur... *[lacht]* Sag mal, glaubst du, dass alles, was so zwischen drei und siebentausend Jahre her ist, ist mein Fachgebiet?

Tom: Nein, aber die dunklen Jahrhunderte auf alle Fälle. *[sehen einander tief in die Augen]* Und so eine Frau mit auffallender Hakennase und so einer gehäkelten Weste hat dich interviewt.

Alma: Was? *[lacht]* An die müsste ich mich doch erinnern.

Tom: Du kannst dich nicht an sie erinnern, denn du hattest nur Augen für mich. *[grinst selbstsicher]*

Alma: Achso, natürlich. *[grinst]* Weil...?

Tom: Weil du dachtest "Wer zum Teufel ist dieser gutaussehende Typ da hinten?"

Alma: Hmm. *[neckisch verneinend; sie sehen einander kurz an, dann richten sie ihre Blicke wieder nach oben.]* Woher stammt das Bild von uns neben deinem Bett?

Tom: Das stammt von unserem ersten Ausflug nach... *[Tom überlegt. Indes zückt Alma ein Foto und reicht es Tom. Er nimmt und betrachtet es: Die jugendliche Alma ist mit Thomas in Dänemark darauf abgebildet, er hat seinen Arm um sie gelegt. Im Hintergrund ist ein verwitterter Holztisch, an den sie sich anlehnen, im Vordergrund sind Ausschnitte ihrer Fahrräder zu sehen. Tom lächelt beim Betrachten des Fotos, dann neigt er den Kopf leicht zu Alma, die ihn erwartungsvoll ansieht.]*

Schnitt.

Einige Zeit ist vergangen. Die Sonne steht nicht mehr so hoch und an dem Platz ist es schattig. Alma liegt nach wie vor an der Stelle, wo sie vorhin mit Tom gelegen hat, nur ist dieser nun nicht mehr neben ihr. Sie hat kurz geschlafen, öffnet die Augen und sieht verwundert auf die leere, plattgelegene Stelle neben ihr. Sie setzt sich auf.

Alma: *[ruft]* Tom? *[Pause, sucht]* Tom?

Sie steht auf und geht. Die Kamera zoomt raus. Sie geht einen Weg entlang, kahle Äste verdecken sie stellenweise. Auf einer Waldlichtung sieht sie Tom inmitten von Rehen und Hirschen stehen. Die Tiere scheinen sich an seiner Präsenz absolut nicht zu stören. Sie gehen um ihn herum, als wäre er nicht da und fressen friedlich Gras. Alma muss bei diesem Anblick lächeln. Aus der Entfernung sieht Tom sie an, bevor sein Blick wieder auf die Tiere fällt. Eine ganze Herde versammelt sich nun um ihn. Die Tiere bemerken Alma und laufen davon.

Tom: *[bei Alma]* Ich stand nur still. Sie erkennen mich nicht als Gefahr. Ich rieche nicht wie ein Mensch.

Alma: Wonach riechst du denn...für die Rehe?

Tom: Sie nehmen mich gar nicht wahr. Für sie rieche ich nach nichts. *[Er sieht noch einmal kurz an den Ort, wo die Herde vorhin stand, dann wieder zu Alma.]*

Alma: Ich glaub', wir müssen langsam los. Bis wir beim Auto sind und dann in der Stadt. *Sie gehen gemeinsam los, mit dem Rücken zur Kamera. Tom bleibt schließlich stehen.*

Tom: Sollen wir uns die Schuhe ausziehen und barfuß über die Wiese gehen? *[Tom beginnt sich im Stehen die Schuhe und Socken auszuziehen.]*

Alma: *[lachend]* Nee.

Tom: Komm, wir machen eine Naturerfahrung. *[Tom wirft die zweite Socke ins Gras und streckt Alma seine Hand entgegen, geht aber sogleich aus dem Bild.]*

Alma: Na warte!

Tom: Komm!

Tom rennt los und Alma ihm hinterher. Sie lachen laut und ausgelassen. Ein Insekt fällt im Close-up in das Gras. Alma und Tom laufen über die Weite, die Kamera filmt von oben. Im Hintergrund beginnt wieder hoffnungsvolle Filmmusik. Baumkronen von oben sind zu sehen.

11	Einweihungsparty: Nach dem Geburtstag von Almas Vater fahren sie zu Julians und Steffis Einweihungsfeier. Steffi wird ohnmächtig und Tom rettet sie. Roger lernt Tom kennen. Alma und Julian sprechen im Schlafzimmer über Steffis Schwangerschaft.	Auto, Haus mit Garten von Julian und Steffi (Wohnzimmer, Schlafzimmer)	• Tom ist ein Charmeur der alten Schule. • Tom rettet Steffi vor der Ohnmacht. • Gäste sind über Toms rasches Handeln erstaunt • Roger lernt Tom kennen und Tom beweist Humor.	1:06:59 – 1:11:45
----	--	--	---	-------------------

			• Steffi ist schwanger.	
<i>Es ist noch ein sonniger Nachmittag und Alma und Tom gehen an einem Gartenzaun entlang, biegen dann zu einem Hauseingang ein und schauen suchend auf die Haustüre, die einen Spalt offen steht. Tom geht hinter Alma her. Ihre Kleidung verrät, dass es nach wie vor der gleiche Tag ist. Als sie näher zur Türe gehen, sieht man die Hausnummer 39 ausgefräst auf einem modernen, länglichen Metallschild. Darunter sind eine Kameralinse und der eingelasene Postkasten. Alma öffnet die Türe. Tom hat eine Flasche Wein in der Hand, unmittelbar nach ihnen treffen die nächsten Gäste ein. Im Wohnzimmer sind viele Gäste. Die großzügige Glastür zur Veranda und dem Garten steht offen. Draußen befindet sich ein Buffettisch. Überall stehen zahlreiche Gäste. Alma und Tom gehen in Richtung des Gartens. Im Schiebetürrahmen kommt Alma eine rot gekleidete Frau mit brünettem Dutt entgegen. Sie lächelt freundlich und herzlich.</i> <i>Steffi: [fragend] Hallo, du bist Alma? [Alma lächelt freundlich und wirft ihren Kopf nach hinten.] Ich hab' Fotos gesehen, ich bin Steffi, hallo. [Steffi reicht ihr die Hand und sie begrüßen sich.]</i> <i>Alma: Danke für die Einladung.</i> <i>Steffi: Klar... [dreht sich zu Tom] Äh, das ist Tom.</i> <i>Steffi: Ah, ja, Julian hat erzählt –</i> <i>Tom: Es freut mich sehr, dich kennenzulernen. [Steffi nickt höflich, dann gibt er ihr einen Handkuss, von dem sie sichtlich überrascht ist. Im Hintergrund steht Julian mit einigen Gästen beim offenen Grill.]</i> <i>Steffi: Oh, wow...alte Schule. [lacht, Tom sieht zu Alma, bevor er sein Blick wieder in Richtung Garten fällt auf den ankommenden Julian. Alma nickt unterdessen höflich und erwidert Toms Blick, der jedoch ernster wird.]</i> <i>Julian: Alma, ihr seid wirklich gekommen.</i> <i>Alma: Wir sind wirklich gekommen. [höflich lächelnd, aber herzlich; Tom hat ebenso ein Lächeln auf den Lippen.]</i> <i>Julian: [zu Steffi] Und ihr habt euch schon...</i> <i>Steffi: [zu Julian] Äh, ja, ja. [Dabei dreht sich Steffi schnell zu Julian um und dann wieder zu Alma und Tom. Es folgt eine kurze Pause.] Was wollt ihr denn trinken, weiß oder rot?</i> <i>Alma: Weiß.</i> <i>Regine: Alma! [ruft Alma aus dem Garten zu, winkt dabei mit einer Hand]</i> <i>Alma: Regine! [Alma winkt zurück.] Hallo! [zu Tom] Komm' gleich wieder.</i> <i>Tom hält Julian die Flasche Rotwein entgegen mit einem koketten Blick.</i>				

Julian: Oh, danke.

Tom dreht sich ins Wohnzimmer und zeigt auf die Wand, auf der das Bild hängt, das Julian unlängst aus Almas Wohnung abgeholt hat.

Tom: Das Bild hängt ja schon.

Julian: Ja, das Bild hängt, das Bett steht, das Wasser läuft, ansonsten funktioniert noch nix.

Draußen im Garten stehen Regine und Alma beieinander und unterhalten sich. Regine hält eine offene, grüne Bierflasche.

Regine: Bisschen seltsam, oder? Wie immer.

Alma: Was?

Regine: Naja, zack, neues Haus, neues Leben, neuer Mensch. *[Darauf folgt kurzes Schweigen. Sie sehen einander an.]*

Die Party wird von einem Klirren unterbrochen. Steffi steht an dem Buffettisch, wird ohnmächtig und ist im Begriff zu Boden zu fallen. Im Hintergrund ist murmelndes "Oh Gott, oh Gott" zu hören. Tom reagiert in Sekundenschnelle, fängt sie auf und trägt sie in beiden Armen, jedoch auf Schulterhöhe, zur Liege auf der Veranda. Er hält ihre Beine nach oben, sieht Julian an, sodass dieser angelaufen kommt, um Steffis Beine hochzulagern und nimmt eine Stoffserviette vom Beistelltisch daneben. Dem schwarz gekleideten Gast mit Hut, der schräg hinter der Liege steht, nimmt er das Glas aus der Hand, kippt die Eiswürfel in die Serviette, die er dann als Beutel Steffi an die Stirn hält. In diesem Moment öffnet Steffi wieder ihre Augen, bekommt von Tom ruckartig ihre Hand auf den improvisierten Eisbeutel auf ihrer Stirn gelegt, während er neben ihr sitzen bleibt, seine Hand auf ihrer Hand, die den Eisbeutel an die Stirn hält.

Regine: Wer ist das denn? *[überrascht; weicht mit dem Oberkörper leicht zurück]* Ist der Arzt?

Alma: *[verwundert]* Na dann, wahrscheinlich ist das auch ein Arzt.

Schnitt.

Alle Gäste stehen auf der Veranda um einen hölzernen Leiterwagen, in dem ein Blumentopf mit kleinem Baum steht. Um den schmalen Baumstamm stecken vier brennende Leuchtkörper. Einer der Gäste bringt einen Toast aus.

Gast: Ein Haus, ein Baum...und hoffentlich bald eine feste Stelle!

Die Gäste ringsum applaudieren und stoßen mit ihren Gläsern an. Julian gibt Steffi einen schnellen Kuss auf die Wange. Alma geht indes ins Wohnzimmer, wo sie den Dekan Roger trifft, der soeben erst angekommen ist. Er stellt einen kleinen Strauch im Topf auf die Küchenarbeitsfläche, als er Alma hereinkommen sieht. Sie begrüßen sich freundschaftlich mit

einem Wangenkuss. Einige der Gäste gehen gerade durch das Wohnzimmer.

Roger: Hey, Alma.

Alma: Roger...die sind alle im Garten.

Roger: Ja. Mensch, echt ein Scheiß mit Buenos Aires. Tut mir wirklich leid, superärgerlich.

Alma sieht kurz nach hinten, Tom steht seitlich hinter Alma.

Alma: Ähm, Tom, Roger. *[stellt die beiden einander vor]*

Roger: Ja, hi. *[dreht sich wieder zu Alma]* Aber...aber vielleicht kannst du Teile der Arbeit ja nochmal...vielleicht in 'ner anderen Art... *[Er unterbricht abrupt und sieht ungläubig zu Tom. Dann wieder zu Alma und deutet mit dem Finger auf Tom.]* Ist das... *[Alma nickt.]* Krass. *[Er betrachtet Tom eindringlich.]* Wahnsinn. *[zu Alma]* Darf ich mal? *[Er berührt und drückt nach der Muskulatur in Toms Arm.]* Unglaublich. *[Alma sieht durch die Glastüren zur Veranda, wie Julian und Steffi verliebt turteln. Roger greift auch nach Toms Haar und zieht daran.]* Wow!

Alma: Roger.

Roger: Das fühlt sich so –

Alma: Roger.

Roger: Ja? *[dreht sich schnell zu Alma]*

Alma: Da merkst du schon, dass das 'ne Spur distanzlos ist.

Roger: Wieso? Das...

Alma: Ich meine, wie würdest du denn das finden, wenn dir jemand ins Gesicht greifen würde, in die Haare...

Roger: Äh, also, mal davon abgesehen, das mir das schon hundert Mal passiert ist, gibt's ja wohl einen kleinen Unterschied. *[Roger hat eine dunkle Hautfarbe und kurzes, krauses Haar.]*

Alma: Welchen?

Roger: Naja –

Alma: Worin genau besteht der Unterschied?

Roger: Wieso sagt er nicht selber was dazu, er kann ja sprechen, oder? *[sieht wieder zu Tom]*

Tom: *[in roboterhafter, abgehakter Stimme]* Tom kann auch sprechen. Tom ist ein freundlicher Roboter. *[Alma grinst.]*

Roger: *[siegessicher]* Naja, also da merkt man das natürlich schon, ne.

Alma: Entschuldigt mich. *[Alma beginnt in Richtung Veranda zu gehen.]*

Tom: *[zu Alma]* Kein Problem. Wir klönen noch ein bisschen. *[Alma bleibt kurz stehen und dreht sich zu den beiden um.]*

Roger: *[überrascht, zu Alma]* Sag mal, hat der mich jetzt gerade verarscht?

Alma: *[grinst]* Ja.

Tom: *[zu Roger]* Tut mir leid. War einfach so naheliegend.

Roger blickt resigniert. Alma geht indes nach draußen zum Buffettisch, wo Julian steht und sich bedient.

Alma: Hey.

Julian: Hey.

Alma: Kann ich dich mal kurz sprechen?

Julian: Ja klar. *[sieht kurz wieder suchend auf den Buffettisch, wohl in der Erwartung, dass Alma zu erzählen beginnt, doch nichts kommt. Er sieht sie wieder an. Alma hat einen ernsten Gesichtsausdruck und Julian bemerkt dies.]* Aso...äh...ja, komm. *[Alma folgt ihm wortlos.]*
Schnitt.

Julian öffnet eine Türe, was innerhalb des Zimmers gefilmt wird. Beide gehen rein und Alma bemerkt, dass es sich um das Schlafzimmer handelt. Das Bett ist nicht gemacht und überall stehen unausgepackte Kartons.

Julian: Ja, tut mir leid, ist der einzige Raum, der gerade frei ist.

Alma: Sag mal, ist Steffi schwanger?

Julian: Oh fuck...das hätt' ich dir eh noch gesagt, aber...ich wollt natürlich nicht, dass du das so...

Alma: Ist kein Problem, jetzt weiß ich's ja.

Julian: *[stammelt weiter]* Steffi ist ja auch noch nicht mal im dritten Monat, also...weißt du...ist alles noch total unsicher.

Alma: Ja, ich weiß.

Gast: *[ruft von außerhalb des Schlafzimmers]* Julian? *[Er öffnet die Schlafzimmertüre und sieht Alma und Julian im Gespräch.]* Ach, 'tschuldigung, du äh, ich bin auf der Suche nach Gin. Ich find' im Kühlschrank einfach nichts.

Julian: Eisfach. *[Der Gast geht nuschelnd und schließt die Tür wieder. Alma schluckt, sieht zu Boden und dann erneut zu Julian.]*

12	Almas Vergangenheit: Tom fährt die beiden nach Hause, wo er von Almas verlorenem Kind erfährt. Sie geht aus der Wohnung, Tom sucht sie. Sie finden	Auto, Almas Wohnung, Straße vor der Wohnung, Pergamon-Museum	- Alma ist traurig über Steffis Schwangerschaft, weil sie das Kind von ihr und Julian verloren hat. - Tom findet Alma im	1:11:46 – 1:22:12
----	--	--	--	-------------------

	einander im Pergamon-Museum und küssen sich. Später schlafen sie miteinander.		Pergamon-Museum. • Alma und Tom küssen sich und schlafen miteinander.	
<i>Alma und Julian sitzen im Auto, Tom fährt und Alma sitzt resigniert auf dem Beifahrersitz. Sie sieht aus dem Fenster, Tom ist fahrend im Hintergrund. Auf der Fensterscheibe spiegeln sich die Lichter und Gebäude, an denen sie vorbeifahren. Almas Handy vibriert, sie hebt ab.</i> Alma: <i>[leiste]</i> Regine, hallo...Ja, alles in Ordnung...nein, es war nur ein langer Tag. <i>[sieht kurz zu Tom]</i> Ja, mach ich. <i>[Sie legt wieder auf und sieht zu Tom.]</i> Ich soll dich grüßen, sie ist begeistert von dir. Alle sind begeistert von dir. <i>[Tom lächelt.]</i> Tom: Nur du nicht. <i>[Sie sehen sich schweigend und intensiv an.]</i> <i>Schnitt.</i> <i>Alma und Tom sind in Almas Wohnung. Alma gießt sich ein Glas Leitungswasser ein. Die Kamera filmt hinter dem Wasserhahn der Küche. Im Hintergrund betritt Tom die Wohnküche und legt sein Sakko ab.</i> Alma: Mit 14 war ich mal auf einer Party. Ich saß nachts allein auf der Terrasse, unten im Keller tanzten meine Mitschüler, ich schaute auf so Reihenhäuser und plötzlich wurde mir klar, dass es keinen Gott gibt... und ich wurde Atheistin. Und seitdem habe ich mir eines geschworen: Sollte ich jemals in einem Flugzeug sitzen, dessen Triebwerke brennen, dann werde ich nicht anfangen zu beten. Ich werde nicht aus purer Angst den lieben Gott um Beistand bitten, denn ich glaube nicht an Gott. Verstehst du was ich meine? Tom: Ja. Alma: Wirklich? Tom: Du willst die Distanz zu mir als Maschine nicht als Verzweiflung der daraus resultierenden Sehnsucht nach menschlichem Trost aufgeben. Alma: Es gibt einen Graben zwischen uns und manchmal können wir so tun, als gäbe es diesen Graben nicht, als wäre die Illusion auch nur eine andere Form der Realität, aber bei manchen Dingen wird eben klar, dass es diesen Graben gibt, dass er tief ist und dass wir ihn nicht überwinden können. Tom: Was sind das für Dinge? Alma: Dinge, von denen du keine Ahnung hast. Dinge, die einen traurig machen, sobald man an sie denkt, auch wenn man es gar nicht will. Dinge, nach denen man Sehnsucht hat, die man vielleicht verpasst hat und die nie wieder kehren. Tom: Kannst du mir zeigen, was das für Dinge sind?				

Alma: Zeigen... *[schnaubt verächtlich, die Hände unter ihrer Brust überkreuzt]* Ja, kann ich. Da drüben. *[Alma blickt in die Ecke des Wohnzimmers, wo Bücherregale neben und unter dem Fenster stehen und die Couch davor. Tom geht hin.]* Nein, ganz kalt. *[Tom blickt sich um und geht einen Schritt weiter.]* Wärmer. *[Er geht vor einem Regal vor dem Fenster in die Hocke.]* Ganz warm. *[Er greift nach einer quadratischen Metallbox und steht wieder auf.]*

Tom: *[sieht zu Alma]* Darf ich sie öffnen?

Alma: *[bejahend]* Mhm.

Tom öffnet die Dose, stellt sie ab und holt einen kleinen Zettel heraus. Es ist ein Sonogramm und Tom betrachtet es eindringlich.

Tom: Das ist das Ultraschallbild eines Embryos. Alma Felser, 11. Woche. *[sieht wieder zu Alma]* Was sollte ich daran nicht verstehen? *[Alma ist im Fokus, blickt zu Boden und dreht den Kopf. Tom kommt wieder auf sie zu.]* Du hast dein Kind verloren. Du bist in einem Alter, in dem du wahrscheinlich keines mehr kriegen wirst. *[Alma lächelt gezwungen, den Blick noch immer von Tom abgewandt. Er geht um sie herum, um ihr ins Gesicht sehen zu können.]* Du bist traurig, weil das eine Erfahrung ist, die du gerne gemacht hättest und du fühlst dich zurückgesetzt, weil Julian jetzt ein Kind mit Steffi kriegt und an dieses nicht mehr denkt. Vielleicht denkst du auch an deinen Vater und dass du genauso einsam sein könntest wie er und nicht einmal Kinder haben wirst, die sich um dich kümmern. Ich kann das verstehen. Es ist sehr leicht das zu verstehen.

Alma: *[verärgert, aber weinerlich]* So, wie du es sagst, klingt es banal...banal und selbstbezogen und lächerlich.

Tom: Es ist auch lächerlich. Dein Schmerz ist lächerlich, weil er relativ ist. Aber er ist auch nicht lächerlich, weil er ein Teil von dir ist und deswegen liebe ich ihn.

Alma dreht sich abrupt um, geht schniefend und mit raschem Schritt aus dem Zimmer. Es ist zu hören, wie sie sich die Schlüssel nimmt, aus der Türe geht und diese hinter sich wieder zumacht.

Schnitt.

Triste Klaviermusik beginnt. Die Straßenbahn fährt über die Schienen. Draußen ist es dunkel und nur die Straßenlaternen und beleuchteten Auslagen erhellen die Szene. Alma ist auf der anderen Straßenseite ihres Wohngebäudes. Sie geht ein paar Stufen hinunter, zwischen zwei Bäumen in einem großen Pflanzenkübel hindurch und bleibt kurz stehen. Sie wirkt wirr und kaputt. Die Kamera filmt auf die andere Straßenseite, wo Tom gerade aus dem Wohnhaus kommt und Almas Namen ruft. Eine Straßenbahn durchkreuzt die Szene. Alma versteckt sich hinter einer der beiden gepflanzten Bäume.

Tom: Alma? Alma?

Tom bleibt auf der gegenüberliegenden Straßenseite und geht diese entlang, Alma beobachtet ihn dabei aus ihrem Versteck. Dann kommt sie heraus und verfolgt ihn heimlich, ohne dass er sie bemerkt. Tom geht vorbei an dem Café, wo Alma ihn am ersten Tag abliefert hat in das Pub, wo sie vor Kurzem waren. Er geht zur Bar, wechselt ein paar Worte mit dem Barkeeper und geht schließlich wieder raus. Dies kann Alma durch das Fenster des Pubs beobachten. Tom geht in Richtung des Pergamon-Museums und verschafft sich Zutritt durch den Mitarbeitereingang. Im Pergamon-Museum steht Tom in einer großen Halle, dem Ausstellungsraum des Markttors von Milet und sieht sich die Sitzstatue mit dem Kopf des Kaisers Trajan an. Sein Blick schweift dann entlang der Hand der Skulptur. Alma beobachtet dies von der anderen Seite der Halle aus. Toms Blick wandert in die Richtung, in die die Hand zeigt und sieht sich das Markttor an. Die Musik wurde indes etwas beklemmend bis unheimlich und spannungsaufbauend. Tom geht durch die Halle entlang am Tor. Alma kommt aus dem Türrahmen, aus ihrem Versteck hervor. Tom dreht sich um und sieht sie.

Tom: Ich habe dich gesucht.

Alma: Wie bist du hier reingekommen?

Tom: *[monoton]* Ich bin ein Computersystem. Die Schließanlage ist ein Computersystem. Da hilft man sich halt mal gegenseitig aus.

Alma: *[ungläubig lächelnd]* Echt?

Tom: Nein. *[lächelt]* Ich habe deine Ersatzkarte mitgenommen. *[Er holt diese aus seiner Jackentasche hervor.]* Weil ich schon wusste, dass ich dich hier finde.

Alma: Soso.

Im Hintergrund hören sie, wie eine Türe geöffnet wird. Zudem ist ein Pfeifen zu vernehmen. Alma greift nach Toms Hand und sie verstecken sich hinter einer Säule des Markttors. Ein Security-Mitarbeiter kommt mit einer Taschenlampe aus einem Ausgang des Markttors hervor und sucht die Halle ab. Alma und Tom verstecken sich geschickt hinter den Säulen und wechseln diese schnell, damit sie nicht gesehen werden. Der Sicherheitsmitarbeiter ist jedoch sehr entspannt und sucht nicht allzu genau. Er geht in das nächste Zimmer. Alma fällt Tom um den Hals.

Tom: Sehr viele Menschen würden anfangen in einem abstürzenden Flugzeug zu beten. Es ist menschlich das zu tun.

Alma löst sich aus der Umarmung und hält ihre Hand an Toms Wange. Tom tut es ihr gleich.

Tom: Alma... *[Sie küssen sich im Dunkeln hinter der Säule des Markttors.]*

Schnitt.

Das Pergamon-Museum ist von außen bei Nacht zu sehen.

Schnitt.

Alma und Tom sind wieder in der Wohnung. Es ist dunkel. Die Kamera filmt nur ihre Schultern und Gesichter. Sie sind dabei, einander auszuziehen.

Tom: Du kannst auch gern an einen Menschen denken.

Alma: Und du an eine Roboterin.

Alma streckt die Arme in die Höhe, damit Tom ihr die Bluse ausziehen kann. In der nächsten Szene sieht man die beiden nackt in Almas Bett liegen. Im Zimmer ist es dunkel. Beide liegen seitlich da, wobei Tom von der Kamera wegsieht in Richtung Fenster und Alma mit dem Rücken zum Fenster der Kamera zugewandt ist. Ihr Bein liegt über Toms Hüfte. Ihr Stöhnen wird zunehmend lauter und intensiver, bis sie sich aus der engen UmSCHlingung löst und lächelnd auf den Rücken fallen lässt.

Tom: Wie fühlt sich das an, ein Orgasmus?

Alma: *[schwer atmend]* Es ist irgendwie...irgendwie auflösend. Man löst sich auf und...und ist nur noch Teil von etwas Größerem.

13	Trennung: Am Morgen danach bereitet Alma Frühstück zu und realisiert dann, dass nichts echt ist, weil Tom nicht menschlich ist. Sie bittet ihn die Wohnung und sie zu verlassen. Tom kommt diesem Wunsch nach.	Schlafzimmer und Wohnküche in Almas Wohnung, Balkon, Straße vor der Wohnung	• Alma spielt Theater. • Alma verlangt von Tom, die Wohnung zu verlassen. • Sie scheint bereits verliebt zu sein. • Alma fühlt sich hin und her gerissen.	1:22:13 – 1:28:38
----	---	---	---	-------------------

Das grüne Kuppeldach der Berliner Museumsinsel und eine der zwei Brücken, die auf die Museumsinsel führen sind zu sehen, danach ist ein Wohnhaus im Bild.

Schnitt.

Alma liegt neben Tom im Bett. Sie ist bereits munter und sieht ihn an. Tom ist im Vordergrund, doch man sieht nur sein Kinn, seinen Hals und seine Brust. Sein Körper ist leicht verschwommen. Er schnarcht leicht. Alma richtet seine Decke, bevor sie aufsteht.

Schnitt.

Alma steht in der Küche und bereitet ein Frühstück zu: Kaffee, gekochte Eier, Brot. Sie schreckt das Ei unter laufendem Wasser ab. Der Wasserhahn ist zu hören und Alma starrt lange Zeit ins Leere als Tom aus dem Schlafzimmer kommt.

Tom: Ahhh *[streckt sich]*, es riecht so gut nach Kaffee. Habe ich geschnarcht? Ich glaube ich habe geschnarcht, oder? Ist das nicht seltsam? *[Tom geht zur Küchenzeile und steht neben Alma.]*

Alma: *[mit zitteriger Stimme]* Das funktioniert nicht. Es geht vorne und hinten nicht, ich krieg' das nicht hin. *[kurze Pause]*

Tom: Was denn?

Alma: Ich decke dich zu, obwohl ich weiß, dass du gar nicht frieren kannst. Ich gehe auf leisen Sohlen aus dem Zimmer, obwohl du gar nicht schläfst. Ich versuche ein perfektes Frühstücksei hinzukriegen, obwohl das für dich vollkommen gleichgültig ist, ob das Ei fünf oder zehn Minuten kocht, du musst ja gar nicht essen. Ich spiele hier Theater, aber es gibt gar kein Publikum. Der ganze Saal ist leer. Ich spiele nicht mal für dich. Ich bin ganz allein und spiele nur für mich. Und was ich jetzt sage, ist im Grunde auch ein Selbstgespräch. Das ist gar kein Dialog. Ich werde zu einer Verrückten, einer Behämmerten, einer lächelnden Vollidiotin. Das geht nicht mehr. *[Ihre Stimme zittert.]*

Tom: Warum weinst du jetzt? *[Er streicht ihr mit seinen Fingern über die Wange.]*

Alma: Ich weine, weil die Nacht so wunderschön war und...

Tom: Heißt es bei euch nicht "Liebe überwindet alle Grenzen"?

Alma: Ne, das war schon immer eine Lüge. *[schüttelt den Kopf]*

Tom: Aber wo soll ich denn hin?

Alma: Ich breche den Versuch vorzeitig ab.

Tom: Ja, aber...wo soll ich denn hin?

Alma: Woher soll ich das wissen? In die Fabrik? *[Sie sehen einander intensiv an. Alma sieht mitgenommen und verzweifelt aus.]*

Schnitt.

Alma sitzt auf der Couch, die geballte Faust vor dem Mund. Im Hintergrund ist zu hören wie ein Koffer per Reißverschluss geschlossen wird. Tom steht in dem Gästezimmer und ist bereits völlig angezogen. Er greift nach dem Schlüssel. Dann kommt er mit Koffer in die Wohnküche. Alma steht von der Couch auf und Tom reicht ihr den Schlüssel zu ihrer Wohnung. Alma sieht ihn kurz ungläubig und überrascht an.

Alma: Du kannst den Schlüssel ja auch erst mal behalten. Du kannst ihn mir ja später geben.

Tom: Ich glaube nicht, dass ich den Schlüssel nochmal brauchen werde.

Alma: Ja, aber vielleicht...

Tom: Alma, es gibt mich dann ja gar nicht mehr. Ich gehe zurück und dann werde ich gelöscht.

Alma: Oh Gott, das...das klingt ja als würdest du's –

Tom: Es hat einige Vorteile, wenn man nicht lebt. Man kann auch nicht sterben. *[Alma sieht noch immer verzweifelt aus, während Tom lächelt.]* Du musst dir um mich keine Sorgen machen. *[Alma fällt ihm schluchzend um den Hals.]*

Alma: *[weinerlich]* Tom, ich kann dich nicht wegschicken. Du musst das machen. Du musst das jetzt für mich machen. Dein Algorithmus muss das jetzt für mich machen. Ich würde dich hier zurückhalten.

Tom dreht sich um und geht. Die melancholische Musik im Hintergrund beginnt erneut. Alma sieht im hinterher wie er aus der Türe geht. Sie öffnet die Balkontüre und sieht ihn auf dem Gehsteig. Er bleibt kurz stehen und sieht sich um. Er quert die Straße und die Gleise, bleibt bei dem Glasmüllcontainer stehen und legt seinen Kopf darauf. Alma eilt zur Türe und zieht sich ihren Mantel an. Sie hält kurz inne und geht erneut auf den Balkon. Tom ist verschwunden. Sie beobachtet Passanten und Autos und atmet langsam seufzend aus.

14	Ausgerissen: Alma entdeckt den ausgerissenen Vater, der im Wald nach der Fernbedienung sucht. Auf seinem Gesicht und Nachthemd klebt Blut. Im Haus wird er versorgt. Mehrere Einsatzkräfte und Cora sind ebenfalls vor Ort.	Straßen Berlins, Haus des Vaters und umliegender Wald	• Vater wurde von Amateuren überfallen und sucht im Wald nach der Fernbedienung. • Alma und Cora sorgen sich um ihn.	1:28:39 – 1:31:12
----	--	---	--	-------------------

Die Kamera fährt wie ein Auto über die Straßen Berlins, immer noch mit melancholischer Hintergrundmusik. Alma sitzt im Auto und fährt. An einer Ampel bekommt sie einen Streit zwischen einem Autofahrer und einem Passanten mit, in welchem der Autofahrer den Passanten wohl fast angefahren hat. Der Passant schreit und beleidigt den Autofahrer, geht über den Zebrastreifen und schreit dann Alma wutentbrannt an.

Sie fährt über eine Straße mit vielen Bäumen ringsum. Auf dem Weg sieht sie einen Mann im weißen Nachthemd, der durch den Wald stapft. Sie erkennt ihn als ihren Vater, bleibt stehen und läuft zu ihm. Er hat Blut im Gesicht und auf dem weißen Nachthemd kleben.

Alma: Papa, was ist denn passiert? Was machst du denn hier?

Vater: *[sichtlich verwirrt]* Ich such' die Fernbedienung. Die muss hier irgendwo sein. Kannst du nicht mal kucken?

Alma: Wie ist denn das passiert? Du bist ja voller Blut. *[Sie hält seinen Kopf mit ihren Armen.]* Komm, Papa, ich bring' dich erst mal nach Hause.

Vater: Ja, aber die Fernbedienung, die muss hier irgendwo sein. *[sieht sich suchend um]*

Alma: Die ist bestimmt zu Hause, wir kucken mal zu Hause.

Vater: Die muss hier irgendwo sein, irgendwo zwischengerutscht vielleicht.

Alma stützt ihren Vater und sie gehen ab.

Schnitt.

Im unaufgeräumten Haus der Vaters sind Erste-Hilfe-Kräfte, die den Vater versorgen.

Erste-Hilfe-Kraft: Das war's jetzt erst mal. *[Sie tappt dem Vater leicht auf die Schultern, der auf der Couch liegt. Er hat ein Pflaster auf der Stirn. Das Blut klebt ihm immer noch im Gesicht.]*

Der Fernseher läuft. Am Fußende der Couch sind zwei Polizisten in Uniform. Alma hat einen verzweiferten Gesichtsausdruck. Sie hält die Hand ihres Vaters mit beiden Händen.

Alma: Ich meine, wer macht denn sowas? Einen alten, verwirrten Mann niederschlagen...im Nachthemd?

Polizist: *[auf das Tablet blickend]* Amateure. War'n eindeutig Amateure. *[sieht auf]* Junkies. Verzweifelte.

Erste-Hilfe-Kraft: *[im Gehen]* Alles Gute noch!

Polizist: Haben wir leider ununterbrochen in dieser Gegend. Alleine zwölf Fälle im letzten halben Jahr. Profis hätten natürlich von vornherein gesehen, dass hier nichts von Wert ist.

Alma: *[erzürnt]* Was soll das heißen "nichts von Wert"? Alles hier ist von Wert. Wissen Sie, was jeder Gegenstand hier bedeutet, jedes Foto? *[wird weinerlich]* Das ist alles wertvoll. Wie können Sie denn sowas sagen?

Polizist: Entschuldigung, ich hab' natürlich aus der Perspektive der Diebe gesprochen. Der Wert von Dingen ist ja immer relativ.

Cora kommt zur Türe rein. Vor Schrecken atmet sie ruckartig ein und hält sie sich die Hand vor den weit aufgerissenen Mund.

Cora: Oh Gott!

Alma dreht sich zu ihr um, steht auf, geht durch das Zimmer und sie umarmen sich weinend.

15	Chloé: Alma gibt eine Vorlesung und besucht das Pub alleine. Später trifft sie einen weiteren Experten mit seiner KI, die er	Universität, Pub, menschenleerer Platz	• Alma ist einsam. • Dr. Stuber ist überglücklich mit der KI Chloé.	1:31:13 – 1:33:55
----	---	--	---	-------------------

	behalten möchte.			
<i>Klaviermusik beginnt. Die moderne Universität ist zu sehen, zahlreiche Tische stehen davor und Alma geht mit einigen Unterlagen auf ihrem Arm darauf zu. Drinnen begrüßt sie einen Kollegen im Vorbeigehen. Julian sitzt an einem Tisch mit einer Kollegin und sieht Alma. Sie dreht sich um und winkt ihm zu. Sie lächeln sich an.</i> <i>Schnitt.</i> <i>Alma betritt einen großen Raum mit Sesseln und Tischen. Studierende sitzen hier mit aufgeschlagenen Laptops. Alma geht zum vordersten Tisch, legt Tasche und Unterlagen ab, zieht ihre Jacke aus und begrüßt sie.</i> Alma: Guten Morgen. <i>[Die Studierenden grüßen sie zurück.]</i> Schön, Sie alle zu sehen. <i>Schnitt.</i> <i>Alma sitzt allein an der Bar des Pubs. Ein leeres Shotglas steht vor ihr, daneben ein gläserner Aschenbecher. Mit ihren Händen spielt sie mit ihrer Zigarettenschachtel. Im Hintergrund sitzen viele Menschen. Der Barkeeper kommt in Richtung Bar, bleibt gelegentlich bei einem Tisch stehen und räumt Gläser ab. Er klopft Alma liebevoll auf die Schulter. Sie lächeln sich freundlich an. Die Leute sind laut und in guter Stimmung, im Gegensatz zu Alma. Eine junge Frau betritt das Lokal, die Eingangstüre ist schräg hinter Alma. Sie bahnt sich ihren Weg nach hinten zu ihren Freund*innen, die versammelt an einem Tisch sitzen. Ein Aufschrei beginnt, als sie sie sehen.</i> <i>Schnitt.</i> <i>Es ist dunkel draußen und regnet. Nur die Laternen und Innenbeleuchtung eines Gebäudes mit hohen Fenstern spendet Licht. Nur wenige Menschen sind unterwegs. Im Hintergrund beginnt ein Mann zu reden.</i> Dr. Stuber: Hallo? Hallo? Äh, Entschuldigung. <i>[Alma ist erst jetzt im Bild zu sehen. Sie hat sich umgedreht.]</i> Äh, darf ich vorstellen. Das ist Chloé. <i>[Ein dicklicher Mann mit Brille und Schnauzer ist in Begleitung einer blonden Frau mit rotem Kleid. Beide lächeln.]</i> Chloé: Hallo, ich bin Chloé. <i>[Sie geht einen Schritt auf Alma zu und gibt ihr die Hand. Sie hat einen französischen Akzent. Sie geht wieder einen Schritt zurück und legt den Arm um ihren Partner, so, wie er um sie. Alma sieht noch etwas stutzig drein.]</i> Dr. Stuber: Die Veranstaltung im Ballsaal...ich bin Experte wie Sie. Allerdings in der Juristerei. Dr. Stuber. <i>[Er streckt ihr seine Hand entgegen und sie begrüßen sich zaghaft. Alma beginnt zu verstehen.]</i> Alma: Ah, und Chloé ist... Dr. Stuber: Mein ein und alles! <i>[Die beiden geben sich immer noch die Hand.]</i>				

Er sieht verliebt zu Chloé rüber, welche seinen verliebten Blick erwidert.

Chloé: Das sollst du doch nicht immer sagen.

Es folgt ein kurzes Schweigen.

Alma: Und wie geht's so?

Dr. Stuber: Wie's mir geht? *[ungläubig, schüttelt lächelnd leicht seinen Kopf]* Ich weiß gar nicht, wie ich das beschreiben soll. Ich wusste gar nicht, dass es sowas gibt, dass man so glücklich sein kann. Ich bin natürlich nur ein alter Sack, also...mein Körper...ich bin ja 62. Aber jetzt mit Chloé...ja, da ist mir klar geworden, wie unglücklich ich vorher war. Niemand wollte mich. Ich habe irgendwie so eine Art, da laufen die Leute weg. Ich weiß nicht, was das ist, Pheromone...oder, oder weil ich so aussehe. Ja, das war mein ganzes Leben lang so. Ich hab' mich halt daran gewöhnt, das war halt so. Und jetzt mit Chloé...sie ist so lieb zu mir, wie es noch kein Mensch es war.

Chloé: Du hast es verdient, dass jemand lieb zu dir ist. *[Sie haben sich beide zueinander gewandt und sehen sich verliebt lächelnd an.]*

Dr. Stuber: *[dreht sich wieder zu Alma]* Ich bin schon in Verhandlungen, unter welchen Bedingungen ich sie behalten darf. Ahja, und Sie...wie geht's Ihnen mit...äh, mit... –

Alma wirft ihm einen ernsten Blick zu. Dr. Stuber sieht sie kurz fragend an und versteht dann.

16	Das Gutachten: Alma formuliert ihr Gutachten. Währenddessen fährt sie nach Dänemark und trifft Tom an dem Ort aus ihrer Jugend, wo sie in Thomas verliebt war.	Almas Wohnung, Landschaften in Norddeutschland, Ostsee, Dänemark: Dünen und Strand, Orte aus dem Urlaub von Almas Jugend	• Alma spricht sich im Gutachten gegen KIs aus, kann oder will aber selbst nicht mehr ohne Tom leben. • Tom wird zu Thomas aus ihrer Jugenderinnerung.	1:33:56 – 1:40:44
----	---	--	--	-------------------

Die beleuchtete Museumsinsel bei Nacht ist im Bild. Dann ist Alma durch das Balkonfenster an ihrem Schreibtisch vor dem Bildschirm sitzend zu sehen. Ihre Stimme beginnt bereits aus dem Off.

Alma: Lieber Roger, hier mein Gutachten, wie besprochen. Liebe Grüße, Alma. *[Sie diktiert ihre Wortwahl dem PC. Dabei sitzt sich entspannt zurückgelehnt im Sessel.]* Die Geschichte der Menschheit ist voll von vermeintlichen Verbesserungen, deren schwerwiegende Folgen sich erst Jahre, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte später ins Bewusstsein drängen. Nach den Erfahrungen, die ich mit einem humanoiden Roboter namens Tom gemacht habe, kann ich

mit aller Klarheit sagen, dass es sich hier, beim Roboter, der den Ehemann oder die Ehefrau ersetzen soll, um eine solche vermeintliche Verbesserung handelt. *[Alma geht ins Badezimmer und putzt sich die Zähne. Ihre Stimme ist weiterhin aus dem Off zu hören.]* Ohne Zweifel kann ein auf die eigenen Vorlieben angepasster humanoider Roboter einen Partner nicht nur ersetzen, er scheint sogar der bessere Partner zu sein. *[Alma legt sich mit einem großen T-Shirt bekleidet ins Bett und atmet laut aus.]* Er erfüllt unsere Sehnsüchte, er befriedigt unser Verlangen und eliminiert das Gefühl, alleine zu sein. *[Alma dreht sich auf die andere Seite und sieht nun in Richtung Tür zur Kamera.]* Er macht uns glücklich und was kann schon schlecht daran sein, glücklich zu sein?

Durch das Fenster hinter ihr ist im Zeitraffer die Sonne aufgehen zu sehen. Es läutet an der Türe. Alma öffnet die Türe, vor ihr steht die Mitarbeiterin.

Mitarbeiterin: Guten Morgen.

Alma: *[fragend]* Äh, ja...

Mitarbeiterin: Mein Betriebssystem ist nicht erneuert worden, das ginge auch technisch gar nicht, aber meine Kommunikationsbereiche sind ganz neu strukturiert worden.

Alma: Was?

Mitarbeiterin: Ich bin mir sicher, dass unsere Sitzung heute erfolgreich wird. *[Die Mitarbeiterin lächelt mitleidserregend.]*

Alma: *[sieht sie ungläubig an]* Tom ist nicht hier.

Mitarbeiterin: *[Ihr Lächeln verschwindet.]* Wann kommt er wieder?

Alma: Ist er nicht bei Ihnen, in der Firma?

Mitarbeiterin: Wieso sollte er bei uns sein? *[Alma sieht zur Seite und die melancholische Musik beginnt erneut.]*

Schnitt.

Alma sitzt im Auto, den linken Arm am Fenster abstützend. Ihre Stimme ist aus dem Off zu hören wie sie das Gutachten weiterhin formuliert. Mit dem Auto fährt sie gerade durch lange, flache Landschaften, kurz darauf auf eine Fähre.

Alma: Doch ist der Mensch wirklich gemacht für eine Befriedigung seiner Bedürfnisse, die per Bestellung zu haben ist? Sind nicht gerade die unerfüllte Sehnsucht, die Fantasie und das ewige Streben nach Glück die Quelle dessen, was uns zum Menschen macht? *[Auf der Fähre geht sie nun herum: Sie geht auf einem breiten Gang mit bunten Bodenfliesen durch. Links und rechts von ihr sind Sitzgelegenheiten; rechts hohe Tische mit erhöhten Stühlen, links in die Wand eingelassene Ledergarnituren mit kleinen runden Tischen davor. Sie geht auf die Kamera zu. Als sie diese erreicht hat, sieht man sie aus einem anderen Winkel und sie geht*

von der Kamera weg, vorbei an einer Cafeteria und in Richtung der Rolltreppen.] Wenn wir die Humanoiden als Ehepartner zulassen, schaffen wir eine Gesellschaft von Abhängigen, [Alma geht hinaus auf das Schiffsdeck.] satt und müde von der permanenten Erfüllung ihrer Bedürfnisse und der abrufbaren Bestätigung ihrer eigenen Person. [Alma steht an der Reling und sieht an der Kamera vorbei aufs Meer.] Was wäre da noch der Antrieb sich mit herkömmlichen Individuen zu konfrontieren? Sich selbst hinterfragen zu müssen, Konflikte auszuhalten, sich zu verändern? Es steht zu befürchten, dass jeder, der länger mit einem Humanoiden gelebt hat, unfähig sein wird zum normalem menschlichen Kontakt. [Alma sitzt wieder im Auto. Die Landschaft ist flach mit vereinzelt Häusern, Feldern und einigen Bäumen. Die Kamera filmt aus der Windschutzscheibe und ein Straßenschild mit dänischen Ortsnamen ist zu sehen.] Von der Zulassung Humanoider als Lebenspartner rate ich mit großer Entscheidung ab.

Sie biegt mit dem Auto in eine kleine Straße ein. Links stehen Reihenhäuser und auf der rechten Seite stehen Bäume. Die Musik hat aufgehört. Sie geht über die Wiese zu einem Brunnen. Das Wasser plätschert und die Vögel zwitschern. Alma geht nun eine Straße Richtung Meer entlang, die Möwen sind im Hintergrund zu hören. Sie geht entlang an einer Minigolfbahn und lässt dabei ihre Hand über den weißen Zaun gleiten. Sie geht vorbei an zahlreichen roten, typisch skandinavischen Holzhäusern und durch eine Düne mit hohem Gras, die ans Meer anschließt. Schließlich kommt sie zu einem Kiosk und geht vorbei. Dahinter befinden sich ein Beachvolleyballfeld und ein einbetonierter Tischtennistisch. Tom sitzt darauf mit seinem kleinen Koffer auf dem Boden daneben. Alma kommt rechts hinten im Bild hinter der Hausmauer hervor und sieht Tom. Er dreht sich zu ihr um. Alma bleibt kurz stehen und geht dann langsam auf ihn zu. Alma legt sich auf die Platte.

Alma: Wie lange sitzt du schon hier?

Tom: Noch nicht so lang. Drei Tage. Ich bin zu Fuß hergekommen, es hat ein bisschen gedauert.

Alma: Und wie lange wolltest du noch hier sitzen bleiben?

Tom: Bis du kommst. *[Er blickt sie liebevoll an. Alma wendet den Blick ab und sieht nach oben in den Himmel und schließt dabei ihre Augen.]*

Alma: Ich wünschte, ich hätte dich nie kennengelernt. Ein Leben ohne dich ist jetzt nur noch ein Leben ohne dich.

Tom: Ist das nicht die Definition von dem, was ihr Liebe nennt? *[Alma dreht ihren Kopf wieder in Richtung Tom. Sie sehen einander an.]*

Alma: Ich lag immer auf dieser Seite der Platte, früher. Ich weiß nicht, irgendwie mochte ich

dieses Feld viel lieber als das auf der anderen Seite. *[Sie sieht kurz liebevoll zu ihm und dann wieder nach oben.]* Und Thomas ist dauernd aufgesprungen und in die Dünen gelaufen. Manchmal hat man ihn gehört und dann wieder nicht. Weiß gar nicht, wo Cora da war. Ich war so verliebt in ihn, es war kaum auszuhalten. *[Die Kamera filmt den Himmel und wie sich die Wolken bewegen. Eine schiebt sich gerade vor die Sonne, verdunkelt sie dabei aber nicht. Die Sonne scheint durch die Wolke hindurch.]* Und während er in den Dünen Rebhühner gejagt hat oder Steine verbuddelt oder Bernstein gesucht oder was immer dänische Jungs in Dünen eben so machen, bin ich immer hier liegen geblieben und hab die Augen geschlossen...und gehofft, dass er mich küssen würde. Und ein paar Mal war ich mir zu hundert Prozent sicher, dass sein Gesicht schon ganz dicht über mir war. Ich konnte seinen Atmen auf meinen Lippen spüren. Aber, als ich die Augen aufgemacht hab', war ich allein. Und Thomas nirgendwo zu sehen. *[Musik beginnt langsam. Alma schließt die Augen und atmet tief ein und aus. Im unteren Bildschirmrand erscheinen zwei Logos: SWR und ARD 1. Dann wird der Bildschirm schwarz und der Abspann beginnt.]*