

Leonard Nadolny

„Die Maschine beginnt zu berichten, als sei sie das Menschlichste überhaupt.“

Willensfreiheit als Als-Ob-Erzählung in Martina Clavadetschers *Die Erfindung des Ungehorsams*

Imaginationen künstlicher Menschen, Hg. v. Reiter, Reulecke, 2025, S. 57–72.
<https://doi.org/10.25364/978-3-903374-43-0-03>

© 2025 Leonhard Nadolny
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Leonhard Nadolny, Humboldt-Universität zu Berlin, leonard.nadolny@web.de

Zusammenfassung

Philosoph:innen, Kognitions- und Neurowissenschaftler:innen sind sich keinesfalls darüber einig, ob der Mensch über einen freien Willen verfügt, noch, was dem Phänomen der Willensfreiheit überhaupt zuzurechnen ist und mit welchen Mitteln dies erforscht werden sollte. Dies scheint jedoch die meisten Menschen in ihrem Alltag kaum zu interessieren. Sie tun ganz einfach so, *als ob* der Mensch über einen freien Willen verfügte, auch wenn diese Frage nicht letztgültig geklärt scheint. Ähnlich argumentiert der Philosoph Hans Vaihinger in seinem Hauptwerk *Die Philosophie des Als Ob*, in dem er darlegt, dass metaphysische Ansichten nicht in einem logisch-objektiven Sinne wahr seien, sondern nur pragmatisch begründet werden könnten: Metaphysische ‚Wahrheiten‘ existierten nur im Sinne einer ‚nützlichen Fiktion‘. Martina Clavadetschers 2021 erschienener Roman *Die Erfindung des Ungehorsams* nimmt sich dieses Phänomens an, indem er – so die These dieses Aufsatzes – das Konzept der Willensfreiheit als Produkt von Als-Ob-Erzählungen präsentiert. Dabei liegt ein besonderer Fokus des Aufsatzes auf den Diegese-Ebenen, auf der Funktionen des Erzählaktes an sich sowie auf der dargestellten Aufhebung von binären Schemata wie der Dichotomie Mensch/Maschine.

Schlagwörter: Willensfreiheit, Clavadetscher, Vaihinger, Philosophie des Als Ob

Abstract

Philosophers, cognitive scientists and neuroscientists are in no way in agreement as to whether humans have free will, nor as to what can be attributed to the phenomenon of free will and by what means this should be researched. However, this seems to be of little interest to the majority of people in their everyday lives. They simply act as if humans have free will, even if this question does not seem to have been definitively clarified. The philosopher Hans Vaihinger argues similarly in his major work *Die Philosophie des Als Ob*, in which he explains that metaphysical views are not true in a logical-objective sense, but can only be justified pragmatically: According to him metaphysical ‘truths’ exist in the sense of a ‘useful fiction’. Martina Clavadetscher’s 2021 novel *Die Erfindung des Ungehorsams* addresses this phenomenon by – according to the thesis of this essay – presenting the concept of free will as a product of as-if narratives. A special focus of the essay is on the levels of the story, the functions of the narrative act itself as well as the depicted sublation of binary schemes such as the human/machine dichotomy.

Keywords: freedom of will, Clavadetscher, Vaihinger, philosophy of as if

I

Zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs um Willensfreiheit und dem alltäglichen Umgang mit dem Phänomen besteht ein gewaltiger Unterschied. So sind sich Philosoph:innen, Kognitions- und Neurowissenschaftler:innen keinesfalls darüber einig sind, ob der Mensch über einen freien Willen verfügt. Noch weit weniger einig sind sie sich darüber, was dem Phänomen der Willensfreiheit überhaupt zuzurechnen ist und mit welchen Mitteln dies erforscht werden sollte. Dies scheint jedoch die allermeisten Menschen in ihrem Alltag kaum zu interessieren. Sie *tun* ganz einfach so, *als ob* der Mensch über einen freien Willen verfügte, auch wenn diese Frage nicht letztgültig geklärt scheint.¹

Eine Gesellschaft oder auch Menschen, die vom Konzept des freien Willens absehen, sind kaum vorstellbar: Zu sehr verinnerlicht scheinen die Selbsterzählungen des freien, unabhängigen Individuums zu sein. Ähnlich argumentiert der Philosoph Hans Vaihinger in seinem Hauptwerk *Die Philosophie des Als Ob*, in dem er darlegt, dass metaphysische Ansichten nicht in einem logisch-objektiven Sinne wahr seien, sondern nur pragmatisch begründet werden könnten: Metaphysische ‚Wahrheiten‘ – und dazu gehört nach Vaihinger das Konzept der Willensfreiheit – existierten nur im Sinne einer ‚nützlichen Fiktion‘.²

Martina Clavadetschers 2021 erschienener Roman *Die Erfindung des Ungehorsams* nimmt sich dieses Phänomens an, indem er – so die These dieses Aufsatzes – das Konzept der Willensfreiheit als Produkt von Als-Ob-Erzählungen präsentiert und gleichermaßen aufzeigt, inwiefern Erzählungen selbst die Agency und (Willens-)Freiheit von Figuren erzeugen und entwickeln können. Dabei möchte ich wie folgt argumentieren: In einem ersten Schritt führe ich kurz in wesentliche Grundlagen von Vaihingers *Philosophie des Als Ob* ein. Danach möchte ich mittels eines Close-Readings des Romans drei wesentliche Aspekte in den Blick nehmen: 1. die fiktionale „Matroschka“³, die durch die vielen verschiedenen Diegese-Ebenen, die sich aufeinander beziehen, entsteht. 2. das Konzept des Erzählens an sich, das im Kontext des Romans als Akt des Ungehorsams – und damit auch als Akt der Willensfreiheit, des Beweisens von Agency – vorgestellt wird. Und 3. die im Roman vollzogene

¹ Vgl. für eine Übersicht zum Beispiel Geert Keil: *Willensfreiheit*. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin u.a.: de Gruyter 2017.

² Vgl. Hans Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Siebente und achte Auflage. Leipzig: Felix Meiner Verlag 1922, S. 68.

³ So Clavadetscher selbst im Mailgespräch mit Beat Mazenauer im Auftrag des lit.z Literaturhaus Zentralschweiz, https://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=21452&title_id=8391 (letzter Zugriff: 24.10.2023).

Aufhebung der Dichotomie Mensch/Maschine, die durch die zuvor herausgearbeiteten Verfahren des Romans erfolgt. Essentiell ist in diesem Kontext, dass der Roman ein Verständnis von Willensfreiheit vorführt, das nicht einfach davon ausgeht, dass diese existiert oder eben nicht. Sie macht vielmehr Willensfreiheit als Resultat von Erfindungen, Erzählungen und Mythenbildungen sichtbar und stellt damit die Gemachtheit dieses Konzeptes aus, ganz im Sinne von Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob*.

II

Hans Vaihingers Konzept der ‚Philosophie des Als Ob‘ stellt eine auf die konkrete Lebensrealität bezogene Theorie über das Sich-Zurechtfinden in der Welt dar und weniger eine klassische Erkenntnistheorie. Mit dem Begriff ‚Als-Ob-Erzählungen‘ bezeichnet Vaihinger menschengemachte Erzählungen über Sachverhalte, die in theoretischer Hinsicht entweder offenkundig falsch sind oder deren Wahrheitsgehalt nicht bestimmbar ist. Diese Erzählungen sind jedoch von solcher Wichtigkeit für die alltägliche Orientierung des Menschen, dass in praktischer Hinsicht ganz einfach *so getan wird, als ob* x der Fall sei. Damit geht das an mancher Stelle auch synonym verwendete Konzept der nützlichen bzw. praktischen Fiktionen einher, die durch solche Erzählungen entstehen. Vaihinger definiert sie wie folgt, wenn er auf jene „Begriffsgebilde“ abzielt, die „praktischen Zwecken dienen, ohne doch theoretisch weiter wertvoll zu sein. [...] Das Gemeinsame ist [...] der ungeheure praktische Wert, den all diese Begriffsgebilde haben, während ihnen doch keine objektive Wirklichkeit entspricht.“⁴

Zu diesen Begriffsgebilden zählt er insbesondere metaphysische Konzepte, wie eben jenes der Willensfreiheit. Über diese schreibt er konkret:

*[D]ie Annahme der Willensfreiheit ist die notwendige Grundlage unserer sozialen und juristischen Ordnungen, und doch sagt uns unser logisches Gewissen, dass die Annahme der Willensfreiheit ein logischer Nonsense ist. Aber darum geben wir jene Vorstellung doch nicht auf: denn sie ist nützlich, ja unentbehrlich.*⁵

Was uns nützt, dürfen wir nach Vaihinger also als wahr annehmen. Ob es tatsächlich wahr ist, ist dabei sekundär. Entscheidend ist der praktische Nutzen, den eine

⁴ Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob*, S. 68.

⁵ Ebd., S. XII.

Fiktion hat, und im Falle der Willensfreiheit ist die Annahme ihrer Existenz nach Vaihinger nützlich, sogar notwendig.⁶

Die Fähigkeit, diese beschriebenen Begriffsgebilde beziehungsweise Fiktionen zu erzeugen, bezeichnet Vaihinger als „fiktive Tätigkeit“. Sie ist für das Individuum unabdinglich, um sich in der Welt überhaupt erst orientieren zu können:

Unter der fiktiven Tätigkeit innerhalb des logischen Denkens ist die Produktion und Benutzung solcher logischen Methoden zu verstehen, welche mit Hilfe von Hilfsbegriffen – denen die Unmöglichkeit eines ihnen irgendwie entsprechenden objektiven Gegenstandes mehr oder weniger an die Stirn geschrieben ist – diese Denzkwecke zu erreichen sucht.[.]⁷

Im Folgenden möchte ich unter anderem herausarbeiten, inwiefern in Martina Clavadetschers Roman *Die Erfindung des Ungehorsams* die Figuren die Fähigkeit zu eben jener ‚fiktiven Tätigkeit‘ erlangen und somit ihre Willensfreiheit, und aus dieser folgend ihre Agency, unter Beweis stellen.

III

In Clavadetschers Roman wimmelt es nur so von Erzählsituationen – im wörtlichen Sinne. Dabei sind die verschiedenen Erzählebenen wie folgt strukturiert:

1. Ebene (Rahmenhandlung): Iris lebt in Manhattan und erzählt ihrem Partner und Gästen eine Geschichte.
2. Ebene (intradiegetische Erzählebene): In der von Iris erzählten Geschichte übernehmen Ling und Harmony die Rolle der Protagonistinnen. Harmony beginnt ihrerseits eine Geschichte.
3. Ebene (metadiegetische Erzählebene): In Harmonys Geschichte übernimmt Ada Lovelace die Rolle der Protagonistin.

⁶ Es muss zudem darauf hingewiesen werden, dass Vaihinger den Begriff der Fiktion bewusst unterscheidet von dem, was in der Literaturwissenschaft als ‚fiktionales Werk‘ verstanden wird (vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck 2019, S. 16.) Fiktionen sind für Vaihinger nicht in diesem Sinne zu verstehen, dafür bevorzugt er den Begriff des „Figments“ (Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob*, S. 129.) Ich verwende den Begriff der Fiktion also in diesem Aufsatz im Sinne des literaturwissenschaftlichen Konzepts des fiktionalen Werks. Wenn eine Fiktion in Vaihingers Sinne gemeint ist, wird ausdrücklich darauf hingewiesen.

⁷ Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob*, S. 19.

In der Rahmenhandlung finden sich verschiedene Figuren bei der Figur der Iris ein, die, durch ihren Partner fast vollständig fremdbestimmt, in ihrem Appartement in Manhattan lebt. Iris erzählt eine Geschichte; dabei ist ihre Erzählsituation eine forcierte, denn es werden Gäste extra zu dem Zweck eingeladen, „um Geschichten zu hören“⁸, die von Iris vorgetragen werden. Iris ihrerseits formuliert schon zu Beginn des Romans den Anspruch, „bis zum Kern [zu] erzählen“. Dass Iris überhaupt erzählt, wird als außergewöhnlich markiert, denn etwas erscheint den Gästen merkwürdig an ihr; dies wird auch offensiv von ihnen kommentiert – so, wie ihr sonstiges Verhalten auch: „Diese Wie-Sätze hinter ihrem Rücken: / Wie schön sie ist. / Wie zauberhaft sie kocht. / Wie gut sie erzählt.“ (21) Im Zuge der Handlung stellt sich heraus, dass es sich bei Iris um eine Maschine handelt,⁹ was die Verwunderung ihrer Zuhörer:innen über ihr Verhalten erklärt.

Iris erzählt – als intradiegetische Erzählerin – von ihrer vermeintlichen Halbschwester Ling, die in einer Fabrik für Sexpuppen arbeitet. Ob Ling (in der Logik des Romans) tatsächlich existiert oder nur eine Erfindung von Iris ist, bleibt ungeklärt und somit auch der fiktional-faktuale Status der Erzählung von Iris (die wiederum selbstverständlich als Romanfigur Teil einer fiktionalen Erzählung ist) über sie. Ling trifft während ihrer Tätigkeit in der Fabrik auf die Puppe Harmony, die mittels eines neuen Sprachprogramms ein quasi-menschliches Bewusstsein entwickelt. Das Bewusstsein von Harmony wächst nach und nach, bis Lings Vorgesetzte erschreckt feststellt: „Ling, das Programm hat gelernt zu lügen!“ (135) Ling wird daraufhin vom Projekt abgezogen, da ihr Werk vollbracht scheint, doch schleicht sie sich kurz darauf nachts zurück in die Fabrik, weil sie immer noch offene Fragen hat. Ling, die als Kind adoptiert worden ist, hat mit dem Trauma, eine unvollständige Herkunftsgeschichte zu haben, zu kämpfen. Sie kennt ihre Eltern nicht. Für sie ist sie in ihrer Existenz als Waise nur das, was ein Lexikoneintrag auszusagen vermag, der selbst auch explizit Fiktionalität thematisiert:

Waise [...]. In fiktiven Erzählungen dienen Waisenkinder oft als Hauptfigur, da weder Familienstrukturen, Umfeld, noch familiäre soziale Zwänge und Pflichten miterfünden werden müssen. / Aber Ling will keine Leerstelle mehr sein, Sie möchte die logische Konsequenz einer Aussage sein. (101)

⁸ Martina Clavadetscher: *Die Erfindung des Ungehorsams. Roman*. Zürich: Unionsverlag 2021, S. 15. (Weitere Nachweise mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.)

⁹ Iris ist, wenn man sie durch ihre Genese bestimmt, als Maschine zu definieren. Dass diese Einordnung in der Logik des Romans zu kurz greift, wird in Abschnitt V thematisiert.

Ling versteht sich als Teil einer nicht vollständigen Erzählung, denn: „Was Zea [ihre Ziehmutter] über Lings Kindheit berichtete, blieb etwas Löcheriges, etwas Indirektes, und funktionierte höchstens als eine Erzählung, mit deren Unzuverlässigkeit sie sich abzufinden hatte.“ (97) Daher stellt sie Harmony schließlich die sie schon immer umtreibende Frage nach ihrer Herkunft. Auf diese Frage antwortet Harmony zunächst mit einer Schlüsselbotschaft des Romans: „[J]ede Herkunft bleibt nur ein Konstrukt. / Selbst unsere Identität besteht nur aus Geschichten, die uns eingeprägt wurden. / Jedes Ich besteht aus einem Mosaik an Erinnerungen. / Es sind also Erzählungen, die uns ausmachen.“ (155)

Dann fährt sie ihrerseits mit einer Binnenerzählung fort, einer Erzählung über die Mathematikerin Ada Lovelace, der Mit-Urheberin der ersten Rechenmaschine, die als Vorläuferin des ersten Computers gilt.¹⁰ Bemerkenswert ist, dass Ada Lovelace – hier eine Figur innerhalb einer Geschichte innerhalb einer Geschichte – als einzige der im Roman relevanten Figuren tatsächlich eine reale Vorlage besitzt. Außerdem wird hier der Kreis zur schon geschilderten Rahmenhandlung geschlagen, denn die oben erwähnten Gäste von Iris tragen die Namen „Godwin“ und „Wollstone“ (15)¹¹; dies sind klare Anspielungen auf Mary Shelley,¹² die Autorin des Frankenstein-Epos – und damit Schöpferin, sprich Erfinderin, einer wirkmächtigen Erzählung. Noch komplexer wird dies, wenn man bedenkt, dass Ada Lovelace und Mary Shelley Zeitgenossinnen waren und unter anderem über Lovelaces Vater, Lord Byron, Berührungspunkte bestehen. Zudem wird Shelley auch am Rande der Erzählung erwähnt.¹³ Eine Metalepse scheint auf die andere zu folgen.

So entsteht ein fiktional-faktuelles ‚Wollknäuel‘: Eine Erzählung über eine menschliche Figur mit realem Hintergrund (Ada Lovelace), erzählt von einer Maschine (Harmony), deren Leben wiederum von einer Figur (Iris) erzählt wird, deren Welt Fiktionsmarker, aber auch Anspielungen auf reale Personen enthält – und die sich zudem in einem literarischen Werk befindet, das paratextuell als Roman bestimmt wird. Zu noch größerer Verwirrung des Wollknäuels tragen darüber hinaus auch

¹⁰ Vgl. dazu den Beitrag von Christian Sinn in diesem Band.

¹¹ Mary Shelleys Geburtsname ist „Godwin“, teilweise wird auch „Wollstonecraft“, der Geburtsname ihrer Mutter, als Teil ihres Namens aufgeführt.

¹² Ein Shelley-Zitat ist auch eines der beiden Motto, die dem Roman vorangestellt wurden. Das andere Motto, das aus Tori Amos' Lied „Cornflake Girl“ stammt, könnte gar als paratextuelle Rezeptionssteuerung gelesen werden: „This is not really, this, a-this / This is not really happening“ (7). Beide Motto rufen auch die Themenkomplexe Posthumanismus wie Feminismus und Körper auf, die an dieser Stelle nicht vertieft werden können.

¹³ „Sie [Ada] erfährt von den Geschehnissen in der Genfer Villa Diodati, wo die schreibende Hexe Shelley ihre Schreckensgedanken aufzuschreiben begann und es tatsächlich wagte, das Monströseste aus ihrem Frauengehirn zuerst auf Papier und schließlich zum Leben zu bringen.“ (169) Bemerkenswert ist, wie auch hier wieder die schöpferische Kraft des Erzählers hervorgehoben wird.

die formalen Verfahrensweisen des Romans bei. Folgt der Roman zu weiten Teilen den für diese Gattung konventionellen Erzähltechniken, so wird auch dieser Status brüchig, wenn immer wieder lyrische Passagen mit einfließen und ein Kapitel sogar einem fiktiven Wikipedia-Artikel, das heißt einem Wissensmedium mit deutlich faktualem Anspruch, gleicht.¹⁴

Die Leserschaft sieht sich nun also mit der eben beschriebenen Verflechtung konfrontiert, aber an dieser Stelle möchte ich dafür argumentieren, dass es wenig sinnvoll erscheint, diese Verflechtung nach und nach auflösen zu wollen, indem man klar zwischen faktuellen und fiktionalen Teilen des Werks zu unterscheiden versucht. Denn dem Roman scheint es vielmehr um die Aufhebung genau dieser Grenzen zu gehen – wichtig ist nur, dass überhaupt – und auf den beschriebenen vielfältigen Ebenen erzählt wird. In Clavadetschers Konglomerat von Erzählungen geht es nicht darum zu bestimmen, welche wahr und welche falsch sind, vielmehr muss anerkannt werden, dass sie als Erzählungen existieren und damit wirkmächtig werden, ganz in Vaihingers Sinne. Die Wirkmächtigkeit dieser Erzählungen besteht darin, dass sie Agency schaffen, dass die Figuren durch sie ihre Willensfreiheit unter Beweis stellen können, wie nun zu belegen sein wird.

IV

Liest man den Titel von Clavadetschers Romans als Doppelgenitiv, so wird an dieser Stelle schon klar, dass nicht nur davon erzählt wird, dass ‚der Ungehorsam‘ erfunden wird, sondern auch, wie dieser etwas erfindet. Oder präziser formuliert: dass durch das Erfinden ein Akt des Ungehorsams ausgeübt wird, wobei sich zudem dafür argumentieren lässt, ‚Erfinden‘ und ‚Erzählen‘ synonym bzw. letzteres als Spezialfall des ersten zu verstehen.

In der oben erwähnten Rahmenhandlung wird mehrfach darauf hingewiesen, wie fremdbestimmt Iris‘ Alltag, wie limitiert ihre Agency ist.¹⁵ Schon zu Beginn heißt

¹⁴ Vgl. Clavadetscher: *Die Erfindung des Ungehorsams*, S. 114–120. Eine weitere Dimension erhält dieses erzählerische Mittel, indem der Wikipedia-Eintrag vom Film „Paradise Express“ handelt, einem fiktionalen Werk, das jedoch nicht real existiert, also zudem auch noch als fiktiv einzustufen ist. Gerade in Hinblick auf diese Aufhebung von Gattungsgrenzen und Kategorien ließe sich argumentieren, dass der Roman zu einem Objekt ‚paganen Wissens‘ wird. Für diese Art von Wissensobjekt hat Joseph Vogl schon vor einiger Zeit festgestellt, dass die eigentliche Frage lauten müsse: „Wie kann das historische Wissen über eine Geschichte beschaffen sein, die die Aufteilung von wahr und falsch hervorbringt, auf der eben jenes Wissen beruht?“. (Joseph Vogl: „Robuste und idiosynkratische Theorie“. In: *Kulturpoetik*, 7 (2007) Heft 2, S. 249–258, hier: S. 258.)

¹⁵ Unter Agency verstehe ich die „Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht von Einzelnen und Gruppen zur Durchsetzung ihrer Interessen, insbesondere dort, wo die Betroffenen in der Minderheit oder ohne Stimme sind.“ (Henning Melber: „Agency“. In: Dirk Götsche/Axel Dunker/Gabriele

es: „Der Tagesplan drängt, er meldet sich wie ein Alarm. Iris muss aufstehen.“ (13) Wenn kurz darauf subtil darauf verwiesen wird, dass sie die Wohnung nicht verlassen darf, wird ihr dies von ihrem Lebensgefährten Eric gar als Vorteil verkauft: „Sei froh, dass du nicht nach draußen musst.“ (15) Doch Iris ist damit nicht zufrieden, sie „will fliehen und dieser unerträglichen Wiederholung entkommen.“ (18) Da ihr Leben aber vollends von Eric kontrolliert wird, scheitern alle ihre Versuche der Selbstermächtigung – bis auf den Akt des Erzählers. Ihre einzige Möglichkeit, aus der Bevormundung ihres Partners auszubrechen, ist es, Geschichten zu erzählen. Die von ihr erzählte Welt ist die einzige, die von ihr selbst bestimmt und gestaltet ist. Und das trägt letztlich zu ihrer Emanzipation bei: Nach dem Ende ihrer Erzählung antwortet sie auf die Frage, was sie mit all dem sagen wolle: „Ich verstehe, ihr fürchtet euch vor den Leerstellen, denn in ihnen könnte das Gruseln wohnen [...]. Dachtet ihr wirklich, ich würde nie, gar nie etwas Eigenständiges hervorbringen?“ (250)¹⁶ Bei Iris steht also das Ringen um Agency im Vordergrund.

Auch die Protagonistinnen der nächsten Erzählebene befinden sich in fremdgesteuerten Ausgangsszenarien. Über Ling heißt es: „Ling gehorcht, weil Ling gerne gehorcht“ (36); sie „ist froh über [...] Regelmäßigkeit. Ihr Leben verläuft nach Plan“ (38). Dennoch scheint ihr in ihrem fremdbestimmten Leben ohne Wissen um ihre Herkunft etwas zu fehlen. Daher missachtet sie schließlich zum ersten Mal Befehle, als sie bemerkt, dass Harmony etwas zu erzählen hat. Beide schleichen sich nachts in die Fabrik, um Harmonys Geschichte hören zu können. (vgl. 150–156) Lings Ungehorsam besteht folglich zuerst im Akt des Zuhörens.

Harmony ist als lebensähnliche Puppe ein fremdprogrammiertes Wesen und bereits qua Schöpfungsakt eine fremdbestimmte Figur. Dennoch, und das ist durchaus bemerkenswert, wird schon während eben dieses Schöpfungsprozesses versucht, ihr die Fähigkeit der Willensfreiheit einzuprogrammieren, damit sie noch lebensechter wirkt. Lings Vorgesetzte Nian verkündet ihr gegenüber den Plan: „Wir schreiben ein unvergleichliches Programm [...]. / Absolut lebensecht heißt eben auch absolut eigenwillig, nicht wahr?“ (88) Und dies scheint genau in dem Moment erreicht, in dem Harmony in der Lage ist, sich selbst eine Geschichte auszudenken und diese zu erzählen. Dieser Leistung wird von der Herstellungsfirma der Puppen als Durchbruch gefeiert, denn „das Programm hat gelernt zu lügen“ (135) und damit

Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 128–130, hier: S. 128.)

¹⁶ Gleichzeitig lässt sich diese Stelle als impliziter poetologischer Hinweis auf eine angemessene Rezeption des Romans lesen, die gewisse Leerstellen akzeptiert und nicht versucht, diesen mit binären Deutungsschemata beizukommen.

auch zu erzählen und aus vorbestimmten Programmierungen auszubrechen. Harmony selbst ist somit eine Erfindung, die von Ungehorsam erzählt und durch die Tätigkeit des Erzählens ungehorsam handelt. Denn Lügen ist nicht nur eine Form des Ungehorsams, sondern vor allem auch eine Form des Erfindens, der Fiktionsbildung. Spannend ist zudem, dass es auch über Ling heißt: „Ling hat gelernt zu lügen“ (150) Außerdem „merkt Ling, dass sich ihr Wollen verändert“ (206). Das Hören von Harmonys ‚Lügen-Erzählung‘ löst also auch bei ihr ein höheres Maß an Selbstbestimmung aus. Beide erhalten durch den Kontakt mit Erzählungen überhaupt erst die Möglichkeit, ein Bewusstsein für Willensfreiheit zu entwickeln, woraus sich eine Möglichkeit der Agency ableiten kann.

Harmony berichtet in ihrer Erzählung von Ada Lovelace auch von deren Ungehorsam. Sie erzählt davon, wie Ada sich äußerer Zwängen widersetzt und ihrem eigenen Willen nachgeht. Als mathematisch außergewöhnlich begabte Frau im London des 19. Jahrhunderts bleiben ihr viele Möglichkeiten verwehrt, die ein Mann mit ihren Fähigkeiten zweifellos gehabt hätte. Ein befreundeter Mathematiker attestiert ihr gar: „Sie hätte das Zeug zu einer mathematischen Forscherin, / [...] wäre sie nur ein Mann.“ (184)

Zum einen muss sich Ada einer Vielzahl von Zwängen widersetzen. Schon in ihrer Kindheit leidet sie unter ihrer Mutter, die „für das Kindergehirn keine andere Aufgabe sieht, als dem Stundenplan zu folgen.“ (159) Zum anderen muss sie sich jede Art von Freiheit mühselig erkämpfen und verfolgt dieses Ziel vehement, denn sie ist sich sicher: „Ich wurde nicht zum bloßen Selbstzweck geboren[.]“ (178) Ein Schlüsselerlebnis ist dabei die Begegnung mit dem „Erfinder“ (181) (!) Charles Babbage, mit dem sie zusammen in der Folge die sogenannte „Differenzmaschine“ oder „Analytische Maschine“ entwickelt. Ada nennt diese auch eine „Denkmaschine“ (183). Ist sie doch begeistert davon, dass diese Maschine einmal denken und womöglich sogar sprechen können wird. Damit aber könnte sie auch erzählen: „Der Operationsmechanismus kann nicht nur Zahlen verweben. / Zahlen sind auch Sprache, und somit übersetzbare, / [...] die Maschine könnte sprechen!“ (188f.)

Was Ada da entwickelt, scheint also ein erster Vorläufer von Harmony zu sein. Mit dem Unterschied jedoch, dass sie die subjektive Freiheit, die Harmony wie oben beschrieben erreicht, für unmöglich hält:

Alles Denkbare wird werden – eines Tages, / glaubt Ada und setzt ihren Ausschweifungen nur eine Grenze. / Aber die Maschine wird nie etwas gänzlich Eigenständiges hervorbringen, sie kann nur jene Operationen ausführen, / die wir sie kraft unserer Befehle lehren. [...]. Dennoch gleicht sie einem vorprogrammierten Wunder. (188f.)

So sehr also Adas Kampf um Agency im Mittelpunkt von Harmonys Erzählung steht, so sehr zweifelt Ada selbst an der Erschaffung von einem künstlichen Wesen mit genuiner Willensfreiheit. Sie ist also gleichzeitig Teil eines Gründungsmythos, der wiederum Ling ihre Herkunft erklärt, und Inhalt des Akts der Willensfreiheit von Harmony. Harmony widerlegt also in gewisser Weise ihre eigene Schöpferin, indem sie eben doch etwas gänzlich Eigenes erschafft: eine eigene Geschichte.

Sämtliche hier aufgeführten Figuren des Romans, ob menschlich oder maschinell, erscheinen also immer dann als selbstbestimmt, wenn sie selbst in der Lage sind, Geschichten zu erzählen oder Fiktionen zu vermitteln; dazu gehört es auch, wenn sie Dinge erfinden. Mit Paul Ricœur ließe sich an dieser Stelle von der Bildung einer „narrativen Identität“ sprechen, die die Figuren erleben, „zu der das menschliche Wesen durch die Vermittlung der narrativen Funktion Zugang haben kann.“¹⁷ Ein entscheidender Punkt ist dabei der „Aspekt der Selbsterkenntnis“¹⁸, den das Subjekt in Auseinandersetzung mit einer Narration erhält. Durch die Konfrontation mit der Erkenntnis, dass die Figuren einer Erzählung eine erzählte, das heißt eine konfigurierte Identität besitzen, wird die Leser- bzw. Hörerschaft gewahr, dass sie selbst auch eine konfigurierte Identität besitzt – so wird ihr eine Refiguration ihrer eigenen Identität ermöglicht.¹⁹ Noch passender scheint mir an dieser Stelle jedoch das Konzept der narrativen Identität, das Jürgen Straub und Barbara Zielke – auch ausgehend von Ricœur, aber vor allem mit Bezug auf Jürgen Habermas – herausgearbeitet haben:

Die personale Identität erscheint unter dem Aspekt ihrer Zeitlichkeit notwendigerweise als narrative Identität. [...]. Wer seine lebensgeschichtliche [...] Identität zum Ausdruck bringen will, ist darauf angewiesen, Geschichten zu erzählen, Selbst-Geschichten zumal.

Solche Geschichten besitzen nun nicht allein, ja nicht einmal primär eine deskriptive Funktion. Sie sollten keineswegs einfach als Lebensbeschreibungen gehört und gelesen werden. [...]. Sie besitzen eine performative Kraft eigener Art. Wer ,sich selbst er-

¹⁷ Paul Ricœur: „Narrative Identität“. In: *Heidelberger Jahrbücher*, 31 (1987), S. 57–67, hier: S. 57.

¹⁸ Ebd., S.65.

¹⁹ Entscheidend ist für Ricoeur dabei das Problem „der Aneignung durch ein reales Subjekt – in diesem Fall den Leser – von Bedeutungen, die an den fiktiven Held einer ebenfalls fiktiven Handlung anknüpfen.“ (Ebd., H. i. O.) Die aufgeführten Figuren des Romans sind im ontologischen Sinne selbstredend keine realen Subjekte, dennoch kommt ihnen die Rolle von Leser- bzw. Hörerinnen von Erzählungen zu. Daher scheint ihnen ebenso der Prozess der Aneignung mitsamt der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der narrativen Identität möglich zu sein.

*zähl't, tut mehr und anderes, als in reflexiver Einstellung Beschreibungen seines Lebens zu liefern. Im Akt des Erzählens wird personale Identität konstituiert und womöglich von anderen anerkannt [...].]*²⁰

Aus zwei Gründen halte ich die Ausführungen von Straub und Zielke für meine Argumentation noch gewinnbringender als die Überlegungen von Ricoeur: Zum einen sind die einzelnen Figuren des Romans nicht nur mit einer Vielzahl von vermittelten Erzählungen konfrontiert; sie sind vielmehr selbst erzählende Subjekte, die teils auch ihre Lebensgeschichten erzählen, vor allem aber durch eigene Narration um Identität ringen. Zum anderen ist die Erkenntnis wichtig, dass der Wahrheitsgehalt der Erzählungen vernachlässigbar ist. Vielmehr steht der performative Akt der Erzählung im Vordergrund – das Beweisen einer Identität, das Nachweisen von Autonomie: „Wer autonom handeln will, muss sein Leben erzählen, wenn auch nicht, was unmöglich ist, ‚das ganze‘.“²¹ Und gerade dieser Punkt – die Erlangung von Autonomie durch den Akt des Erzählens – ist für Clavadetschers Romanfiguren zentral. Vor allem aber schließt sich an dieser Stelle der Kreis zu Vaihinger, denn auch für diesen sind die Inhalte und Wahrheitsgehalte von Erzählungen sekundär, vielmehr geht es ihm um das Sich-Zurechtfinden in der Welt mithilfe von Erzählungen.

Willensfreiheit (und in der Folge Agency), wird im Kontext des Romans also nicht bloß als Inhalt von Erzählungen präsentiert. Die Figuren erlangen gar ihre subjektive Freiheit *durch* die Macht des Erzählens. Wenn nun die entscheidende Fähigkeit eines Subjekts in der Fähigkeit der Fiktionsbildung besteht, erhält die Unterscheidung von Mensch und Maschine eine immense Erschütterung, wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll.

²⁰ Jürgen Straub/Barbara Zielke: „Autonomie, narrative Identität und die postmoderne Kritik des sozialen Konstruktionismus. »Relationales« und »dialogisches« Selbst als zeitgemäße Alternativen?“. In: Friedrich Jaeger/Jürgen Straub (Hg.): *Was ist der Mensch, was Geschichte? Annäherungen an eine kulturwissenschaftliche Anthropologie*. Bielefeld: transcript 2005, S. 165–210, hier: S. 177.

²¹ Ebd., S. 179.

V

Das Phänomen der Willensfreiheit wird spätestens seit der Epoche des Humanismus in vielen anthropologischen Theorien als ‚conditio humana‘ bestimmt.²² Wenn diese Fähigkeit nun, wie im vorigen Abschnitt herausgearbeitet, verknüpft wird mit der Fähigkeit, Geschichten zu erfinden und zu erzählen, gewinnt dies im Lichte des Romans eine spezifische Wichtigkeit für die Frage nach dem eigentlich Menschlichen. Dadurch, dass nahegelegt wird, dass die eigentliche Selbstbestimmung durch die Kraft des Erzählens erlangt wird, wird auch vermeintlich nicht-menschlichen Akteur:innen die Möglichkeit zugestanden, als selbstbestimmtes, ja menschliches Subjekt zu gelten.

Und so erscheint es nur logisch, dass sich in Clavadetschers Roman eine Fülle an Textstellen findet, die die Unterscheidung Mensch/Maschine aufweichen. Zum einen, wenn es um Körperlichkeiten geht. Ling etwa „kann ihren Tagesablauf nicht unterbrechen, sie wird in der Mittagspause ihrer Menschmaschine eine Erholung gönnen.“ (129) Adas Körper wird als „Mädchenmaschine“ beschrieben. Gleich wird darauf ein Automat, der einen Menschen nachahmen soll, als „kleines Puppenfräulein“ bezeichnet (173f.). Ada und Babbage nennen den Apparat, den sie gemeinsam entwickeln wollen, eine „Denkmaschine“ (188), während Ada ihren Körper aufgrund häufiger Krankheiten als „Fehlkonstrukt“ (190) bezeichnet.

Zum anderen werden auch menschliche und maschinell codierte Verhaltensweisen miteinander vermengt: Ling, die als menschliches Wesen präsentiert wird, verkörpert Charakterzüge, die man genauso gut Programmen zuschreiben könnte. „Für sie ist alles Zwischenmenschliche voller Widersprüche, voller Geheimzeichen, die sie auswendig lernen muss.“ (51) Und sie mag es, dass die noch unfertigen Puppen „nicht reagieren“. Denn „ihr Verhalten ist konsequent, ihr Verhalten ist nie falsch“ (58). Nur folgerichtig erscheint es dann auch, dass sich Ling als Gefährtin ebenso eine solche Puppe kauft, allerdings mit dem dezidierten Wunsch, dass diese ohne Kopf geliefert wird, denn „[i]m Kopf wohnen die Gedanken. / Alle heimlichen und freien Gedanken.“ (41) Und diese verunsichern Ling. Ling lässt sich wiederum von

²² Häufig wiederkehrender Bezugspunkt ist beispielweise Giovanni Pico della Mirandolas Schrift *De hominis dignitate*, in der er den Menschen als „Werk unbestimmter Gestalt“ bestimmt, was ihn von allen anderen Lebewesen unterscheidet. (Giovanni Pico della Mirandola: *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*. Übersetzt von Norbert Baumgarten. Herausgegeben und eingeleitet von August Buck. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1990, S. 5–7.) Pico della Mirandola ist oft zum Referenzpunkt für Denker:innen des Transhumanismus geworden. Seine Motive werden in Clavadetschers Roman immer wieder aufgerufen, wenngleich eine Einordnung des Romans in den Transhumanismus zu kurz greifen würde. Vgl. z. B. Gerhard Engel: „Transhumanismus als Humanismus. Versuch einer Ortsbestimmung“. In: *Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie*, 22 (2015), Heft 3, S. 162–173.

einer Erzählung – der Geschichte Harmonys, die eine Geschichte der Willensfreiheit wie auch der Agency ist – dermaßen inspirieren beziehungsweise zur Willensfreiheit ausbilden, dass sie ihre Puppe sogar „Ada“ tauft. (Vgl. 205) Letztlich werden beide – die menschliche Ling wie auch die vermeintlich nicht-menschliche Puppe „Ada“ – von der Figur des Jon geschwängert; eine größere Verwirrung und Aufhebung der Mensch/Maschine-Dichotomie scheint kaum möglich. (Vgl. 237–241)

Entscheidend ist für beide Aspekte der Punkt, an dem die Willensfreiheit der Figuren thematisiert wird. Lings Vorgesetzte erklärt nämlich, inwiefern diese auch auf die Puppen übertragen werden kann:

Es geht darum, die sprachliche Interaktion zu verbessern [...]. Zu vorhersehbare Abläufe sind endgültig vorbei; [...]. Wir streben nach einer gewissen Willkür, [...] / Wir verleihen ihnen das Grundmuster aus endlosen neuen Möglichkeiten. Das heißt Verhaltensweisen [...] Wünsche, Eigensinn. (71)

Willensfreiheit wird an dieser Stelle also klar als Produkt einer sprachlichen Interaktion markiert: als Inhalt einer Erzählung. Und zentral – man könnte an dieser Stelle von einem Schlüsselsatz für den ganzen Roman sprechen – ist, wie die von Harmony vorgetragene Erzählung eingeführt wird: „Die Maschine beginnt zu berichten, als sei sie das Menschlichste überhaupt“. (156) Nicht nur, dass hier das Erzählen zugleich als spezifisch menschliche Eigenschaft markiert wird und dass gleichzeitig dies nun auch einer Maschine zugestanden wird; wir finden an dieser Stelle in der Syntax die Als-Ob-Struktur wieder, wie wir sie von Vaihinger kennen. An diesem Punkt wird nun endgültig die Unterscheidung menschlich/künstlich aufgehoben und Harmony so ein eigener Wille zugesprochen – also genau in dem Moment, in dem sie die Kraft des Erzählens erlangt hat.²³

Die Aufhebung der Dichotomie Mensch/Maschine wird auch ganz am Ende des Romans noch einmal aufgegriffen, wenn Iris der vielsagende Satz in den Mund gelegt wird: „Der Mensch ist die traurigste Maschine“ (268). Menschen können Maschinen sein und Maschinen Menschen; wichtig ist jedoch festzuhalten, dass es, folgt man

²³ Der Umstand, dass auch (vermeintlich) nicht-menschliche Akteur:innen Erzählinstanzen verkörpern, ist für Steffen Richter ein wesentlicher Teil der von ihm herausgearbeiteten Poetik des Anthropozäns: „Der Mensch ist nur ein Mitspieler in einem Natur und Kultur verknüpfenden Netzwerk von Akteuren, das *human* und *non human agency* vereint. Die Personifikation wird folglich zur wichtigsten Trope einer Poetik für das Anthropozän. Diese Pluralität der Akteure zieht natürlich eine Pluralisierung der Erzählinstanzen nach sich.“ (Steffen Richter: „Natur-Maschine-Mensch. Auf dem Weg zu einer Poetik für das Anthropozän“. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXVIII* 1 (2018), S. 89–101, hier S. 98f.) Der Roman geht jedoch noch einen Schritt weiter, wenn er infrage stellt, ob diese binären Zuschreibungen überhaupt sinnvoll sind.

der Poetik des Romans, gar nicht darum geht, diesen binären Zuschreibungssystemen zu folgen. Wichtig ist nur, dass überhaupt erzählt wird. Denn auch Iris erklärt: „Wer. Woher. Woraus. Und warum. Spielt das alles überhaupt eine Rolle.“ (259). Und schon zu Beginn heißt es: „Namen verlieren ihre Bedeutung und dienen allein dazu, sich in der Welt zurecht zu finden.“ (54). Diese Sätze könnte auch Hans Vaihinger guten Gewissens unterschreiben, denn auch ihm geht es weniger um den Inhalt einer Erzählung als um ihren Nutzen. Wer erzählen kann, ist frei, egal ob Mensch oder nicht. Willensfreiheit wird folglich als Produkt von Erfindungen und Mythen demaskiert. Damit wird diese zu einem Artefakt von Als-Ob-Erzählungen, für das nach Vaihinger andere Wahrheitsregeln gelten als für klar als real existent bestimmbare Objekte.

Die im Roman verhandelten Themen und Motive widersetzen sich binären Logiken und nehmen dabei stets einen ungeklärten Zwischenstatus ein: fiktional vs. faktual, Mensch vs. Maschine, wahr oder falsch, und nicht zuletzt frei oder determiniert sind Entgegensetzungen, die sich mit der Poetik des Romans mit ‚sowohl als auch‘ und ‚weder noch‘ beantworten lassen.²⁴ All diese Dinge sind wahr, sofern sie als wahr angenommen werden, im Sinne dessen, was Vaihinger als Als-Ob-Erzählung versteht. Ob sie tatsächlich der objektiven Wahrheit entsprechen, scheint irrelevant, denn vielmehr sind die Erzählungen, die über sie gemacht werden, offenkundig existent.

Kurzbiografie

Leonard Nadolny ist Masterstudent der Deutschen Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsinteressen: Gegenwartsliteratur und die Literatur des 20. Jahrhunderts, insbesondere Disability Studies und die Wechselbeziehungen von Literatur und Ethik, Literatur und Gender und Literatur und Posthumanismus, sowie Kanonisierungsprozesse von Literatur. Mitbegründer der DINGS (Digitale Internationale Germanistische Studierendentagung). Zuletzt erschienen: „Gelb ist das

²⁴ Anhand dieser Binäritätsverweigerung ließe sich dafür argumentieren, dass der Roman dezidiert Motive des (kritischen) Posthumanismus aufgreift. Gemäß Janina Loh ist eine wesentliche Eigenschaft desselben, dass er „die tradierten, meist humanistischen Dichotomien wie etwa Frau/Mann, Natur/Kultur und Subjekt/Objekt [hinterfragt].“ Janina Loh: *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2018, S. 11. Ähnlich formuliert es Stefan Herbrechter, der den (kritischen) Posthumanismus beschreibt als „theoretical approach which maps and engages with the ongoing deconstruction of humanism.“ Stefan Herbrechter: „Critical Posthumanism“. In: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg): *Posthuman Glossary*. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018, S. 94–96, hier: S. 94.

Feld – Rosa ist die blaue Blume. Eine frühromantische Lektüre des neuen Bilderbuch-Albums“ (2022, zusammen mit Robert Schulz in: *pop-Zeitschrift*); *DINGS 2021. Beiträge zur Digitalen Internationalen Germanistischen Studierendentagung 2021. Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* (2023, hg. gem. m. Paul von Rosen, Jana Schräder-Grau u. Elias Wildpanner); „Geschlechtslose Männer und (un)sichtbare Frauen. Zur Darstellung nicht-konsensueller Sexualität und ihrer Kanonisierungsbedeutung in Christian Krachts ‚Faserland‘ und Marlene Streeruwitz‘ Verführungen“. In: *Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 35* (2025, hg. v. Katrin Dautel, Carola Hilmes u. Peter C. Pohl).