

Finja Zemke

„Ich spiele hier Theater“

Der Maschinenmensch als
Metapher des Fremden in uns
selbst am Beispiel von Maria
Schraders Verfilmung *Ich bin
dein Mensch* (2021)

Imaginationen künstlicher Menschen, Hg. v. Reiter, Reulecke, 2025, S. 141–162.
<https://doi.org/10.25364/978-3-903374-43-0-07>

© 2025 Finja Zemke

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

Finja Zemke, Universität Hamburg, finja.zemke@uni-hamburg.de

Zusammenfassung

In künstlerischen Darstellungen des künstlichen Menschen lässt sich oftmals beobachten, dass Maschinenmenschen poetisiert, ästhetisiert und zugleich verfremdet sind: Filmisch und literarisch entworfene Imaginationen schreiben technisch-reproduzierten Menschen Eigenschaften des Fremden zu, indem sie etwa Charakterisierungen über kulturelle Differenzen vornehmen. Zudem reflektieren sie das Sein humanoider Roboter häufig über Bezüge zur Kunst. Dieser Beitrag untersucht die Reflexion humanoider Roboter mittels Kunst und die Bedeutung ihrer Fremdzuschreibung anhand der Verfilmung *Ich bin dein Mensch* (2021). Der Film spielt die Optimierung des Menschen und seiner Liebe durch und lässt die Frage stellen, ob ihr Ideal in der Beziehung zum Fremden in sich selbst liegt. Die ethischen Fragestellungen nach dem (Un-)Menschlichen, die der Film mit einer (Liebes-)Beziehung zwischen Mensch und Maschine aufwirft, werden in Referenz auf Freuds Theorien zum Unbewussten und Julia Kristevas *Fremde sind wir uns selbst* erforscht. Interkulturelle sowie psychoanalytische Theorien werden für die Untersuchung des Bildes vom (technisch-reproduzierten) Menschen, seiner Grenzen und die Bedeutung der Kunst für den Entwurf des zukünftigen Menschen herangezogen und als interdisziplinäre Deutungsfolie humanoider Roboter zur Diskussion gestellt.

Schlagwörter: humanoide Roboter, Fremde, künstliche Liebe, (Un-)Menschliches

Abstract

In artistic portrayals with artificial humans, it can be observed that machine-humans are poetized, aestheticized and alienated. Cinematic and literary imaginings ascribe qualities of otherness to the technically reproduced human, e.g. by highlighting cultural differences. In addition, they often reflect on the existence of humanoid robots through references to art. This article explores the portrayal of the humanoid robot through art and the significance of its attribution of otherness, using as an example the film *I'm Your Man* (2021). The film deals with the optimization of humans and their capacity to love, raising the question of whether the ideal lies in a relationship with the stranger within oneself. The ethical questions surrounding the (non-)human posed by the film through a human-machine relationship are explored with reference to Freud's theories of the unconscious and Julia Kristeva's *Strangers to Ourselves*. Intercultural and psychoanalytic theories are drawn upon to examine the image of the (technically reproduced) human, its boundaries and the significance of art in envisioning the human of the future, and are presented for discussion as an interdisciplinary interpretive framework for the humanoid robot.

Keywords: humanoid robots, strangers, artificial love, (non-)human

Humanoide Roboter stehen den Menschen in Film und Literatur häufig als Fremde in vertrauter Gestalt gegenüber und schaffen so eine Alterität, eine Andersartigkeit, die über das Eigene des Menschen nachdenken lässt. Derartige künstlerische Explorationen der unbekannten, fremden Zukunft verhandeln auf diese Weise nicht nur die Grenzen der technischen Reproduktionen, sondern auch die Grenzen des Humanen und ihres Verhältnisses zueinander.¹ Welches Bild vom (künstlichen) Menschen, ihrer Beziehung und Grenzen entwerfen sie in ihren Begegnungsszenarien zwischen Mensch und Maschine? Welche Rolle spielen die Kunst und Künstlichkeit des Menschlichen dabei?

In künstlerischen Auseinandersetzungen mit künstlichen Menschen lässt sich oftmals beobachten, dass die Maschinenmenschen poetisiert, ästhetisiert und zugleich verfremdet sind: Filmisch und literarisch entworfene Imaginationen schreiben den technisch-reproduzierten Menschen Eigenschaften des Fremden zu, indem sie etwa Charakterisierungen über kulturelle Differenzen, wie beispielsweise die Sprache, vornehmen. Zudem reflektieren sie das Sein humanoider Roboter häufig über Bezüge zur Kunst. So wird etwa das Potenzial der künstlichen Intelligenz, Lyrik zu produzieren, eine künstlerische Sprache zu verwenden oder aber auch ihre Fähigkeit, Kunstobjekte zu erkennen, thematisiert. Dabei verschwimmen Kunst und Technik meist derart, dass Humanoide als Objekte der Kunst lesbar werden.

Walter Benjamin zufolge waren Objekte der Kunst schon immer reproduzierbar, doch durch den technischen Fortschritt und den Wechsel der Medien wurden – wie er es für das 20. Jahrhundert festgestellt hat – immer massenhaftere und schnellere Verfahren der Reproduktion möglich.² Es scheint zumindest denkbar, dass der beschleunigte technische Fortschritt den Menschen in die Lage versetzen könnte, sich in Zukunft selbst maschinell zu reproduzieren. In Ansätzen ist dies bereits gegenwärtig möglich: Es existieren Maschinen, die nach dem Vorbild menschlicher Charakteristika programmiert und gestaltet sind. Film und Literatur greifen diese Entwicklungen auf und diskutieren Fragen, die mit den technisch reproduzierten Ebenbildern aufkommen. Ihre Imaginationen künstlicher Menschen sind in einer Perfektion gestaltet, wie sie bisher nur in der künstlerischen Auseinandersetzung gelingt. Die Fiktion erreicht, was in der Realität bislang noch nicht umsetzbar ist.

¹ Zur Literatur als Möglichkeitsraum für die Welt- und Selbsterfahrung durch die Exploration zwischen Eigenem und Fremdem vgl. Ortrud Gutjahr: „Fremde als literarische Inszenierung“. In: Dies. (Hg.): *Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 47–67, hier: S. 49.

² Vgl. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 5. Fassung.“ In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hg. v. Burkhardt Lindner. Unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012, S. 207–250, hier insb.: S. 209–210.

Indem sie verschiedene Szenarien durchspielt, ermöglicht sie ein Nachdenken und einen Diskurs über die denkbaren Folgen des technischen Fortschritts und Fragen seiner Begrenzung.

Die Reflexion des humanoiden Roboters mittels Kunst und die Bedeutung seiner Fremdzuschreibung gilt es am Beispiel der Verfilmung „Ich bin dein Mensch“ unter der Regie von Maria Schrader aus dem Jahr 2021 herauszuarbeiten. Es handelt sich dabei um eine filmische Adaption von Emma Braslavskys gleichnamiger Erzählung,³ auf deren Grundlage Maria Schrader und Jan Schomburg das Drehbuch geschrieben haben, das sich wesentlich von seiner literarischen Vorlage unterscheidet. Der Film spielt im Berlin der nahen Zukunft und erzählt von einer ethischen Studie, die erforscht, ob humanoide Roboter in Deutschland heiraten und arbeiten, ob sie Pässe und Menschenrechte erhalten sollten. Dafür werden Humanoide entwickelt, die als ideale Liebespartner:innen für ihren jeweiligen Test-Menschen programmiert sind. Die alleinstehende Wissenschaftlerin Alma folgt der Bitte ihres Vorgesetzten, der in die Ethikkommission berufen worden ist. Sie selbst nimmt als Probandin an dieser Studie teil. Der Film gibt Einblicke in den dreiwöchigen Studienzeitraum und entwirft über die Annäherung von Alma und ihrem humanoiden Roboter Tom eine Beziehung zwischen Mensch und Maschine, die der Film im Kontrast zur Liebe zwischen Menschen erzählt. Dadurch nähert sich die Verfilmung nicht nur dem Bild vom Menschen auf eine neue Weise, sondern sie lotet auch die ethischen Grenzen und das Verhältnis zwischen Menschlichem und Unmenschlichem aus. Mit der Figuration eines humanoiden Roboters werden so Themen wie Liebe, Alleinsein und Einsamkeit (durch den Verlust menschlicher Beziehungen) in einer Zeit verhandelt, in der Arbeit und Karriere einen Großteil der Lebenszeit einnehmen.

Wie Stefan Neuhaus es mit Bezug auf Thomas Koebner und Hans Richard Brittnacher für den menschenähnlichen Roboter im Allgemeinen feststellt, wird auch Tom dabei als „[Figur] des radikal Anderen und doch so Vertrauten“ entworfen, der „auf verdrängte Probleme des Menschen mit sich selbst“ verweist.⁴ Aus diesem Grund werden für die Untersuchung des Bildes vom (technisch-reproduzierten) Menschen, seiner Grenzen und die Bedeutung der Kunst für den Entwurf des zu-

³ Emma Braslavsky: „Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied“. In: Stefan Brandt/Christian Granderath/Manfred Hattendorf (Hg.): 2029. *Geschichten von morgen*. Mit einem Nachwort von Reinhold Popp. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 17–86.

⁴ Stefan Neuhaus: „Autonomie der Automaten? Zur Inszenierung künstlicher Menschen im Film“. In: Wolf-Andreas Liebert/Stefan Neuhaus/Dietrich Paulus u.a. (Hg.): *Künstliche Menschen. Transgressionen zwischen Körper, Kultur und Technik*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2014, S. 157–171, hier: S. 161.

künftigen Menschen interkulturelle sowie psychoanalytische Theorien herangezogen, die als interdisziplinäre Deutungsfolie des humanoiden Roboters zur Diskussion gestellt werden.

1. Mensch und Maschine – das Eigene und das Fremde

Von seinem äußeren Erscheinungsbild ist der humanoide Roboter Tom in Schraders Film nicht von einem Menschen zu unterscheiden. Das zeigt zum einen, dass der Mensch bereit ist, Maschinen menschliche Eigenschaften zukommen zu lassen und auf diese Weise die Differenz menschlichen und maschinellen Handelns zu verwischen.⁵ Dadurch können das (Un-)Menschliche der Maschine auf der einen Seite und das des Menschen auf der anderen befragt werden. Zum anderen wird durch das Verwischen deutlich, dass das Bild vom Menschen die künstliche Intelligenz formt, die somit zu einem Teil in den Grenzen des Humanen verbleibt. Das scheint weniger einer erleichterten Darstellbarkeit geschuldet zu sein, als vielmehr dem Umstand, der künstlichen Intelligenz als dem Fremden zu begegnen, das mehr und mehr in unsere alltägliche Lebensrealität eindringt. Das Fremde der Maschine als das Nicht-Eigene kann in seiner Differenz zum Eigenen nämlich nur verständlich werden, wenn es in einer „kulturell vertrauten Form Gestalt“⁶ gewinnt. Eine derartige Inszenierung des Fremden macht nach Ortrud Gutjahr eine Selbstbeschreibung, das heißt eine Konstituierung des Selbst über die Abgrenzung von der Alterität, erst möglich.⁷ Das Vertraute und zugleich Fremde der Maschine – wie es die Filme, die sich mit humanoiden Robotern auseinandersetzen, häufig darstellen – trägt folglich dazu bei, das Fremde der Maschine zu verstehen und das Eigene, hier das spezifisch Menschliche, überhaupt erst lesbar werden zu lassen.

Die Begegnung zwischen Mensch und Maschine gestaltet sich in Schraders Film wie die Begegnung mit dem Fremden, die sich als „Einbruch des Unbekannten in einen als eigen definierten Innenraum“ beschreiben lässt.⁸ Der humanoide Roboter Tom wird als ein Unbekannter eingeführt, der mit dem Beginn des Studienzeitraums in Almas Wohnung – bildlich in ihren persönlichen Innenraum – eindringt. Entsprechend unheimlich erweist er sich für Alma, die in der ersten Nacht mit Tom in ihrer

⁵ Vgl. Karsten Weber: „Ist da jemand? Über unsere Bereitschaft und die (vermeintliche) Unvermeidbarkeit, Maschinen zu vermenschlichen“. In: Wolf-Andreas Liebert/Stefan Neuhaus/Dietrich Paulus u.a. (Hg.): *Künstliche Menschen. Transgressionen zwischen Körper, Kultur und Technik*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2014, S. 125–143, hier: S. 126.

⁶ Gutjahr: „Fremde als literarische Inszenierung“, S. 47.

⁷ Vgl. ebd., S. 47f.

⁸ Ebd., S. 50.

Wohnung ihre Schlafzimmertür abschließt, um sich ihm, den sie in ihre Abstellkammer verwiesen hat, im Schlaf nicht schutzlos auszuliefern.⁹ Toms Anwesenheit bedroht, wie es für das Fremde charakteristisch ist und wie es Ortfried Schöffter beschrieben hat, die „Integrität der eigenen Ordnung“.¹⁰ Das findet seinen symbolischen Ausdruck in einer Szene, die auf die erste Nacht mit Tom in der Wohnung folgt: Es wird gezeigt, wie Tom Almas Wohnung aufräumt und in eine neue Ordnung bringt. Ihr Unbehagen, das sich auf diese Handlung hin einstellt, führt dazu, dass sie Tom alles in die ursprüngliche Un-Ordnung zurückbringen lässt – in einem Tempo, das mit dem ästhetischen Mittel einer Zeitraffung zum Ausdruck kommt, und einer Präzision, die dem Menschen unmöglich wäre (vgl. 21:28-22:32). Trotz der Wiederherstellung der gewohnten Ordnung in der Wohnung in dieser Filmszene bleibt die Ordnung insgesamt durch Toms Anwesenheit gestört, insofern menschliche Ideale und Werte zunehmend befragt und infrage gestellt werden.

Der programmierte ideale Liebespartner stellt neben Almas Lebensstil, etwa auch ihre wissenschaftliche Forschungsarbeit in Frage, die für die alleinstehende Wissenschaftlerin einen bedeutenden Lebensinhalt darstellt. Tom findet im Laufe ihres Zusammenlebens heraus, dass ihre Erkenntnisse zur Poetik und Metaphorik in der sumerischen Keilschrift ebenfalls von einer anderen Forschungsgruppe erforscht und deren Ergebnisse vor ihrer eigenen Publikation veröffentlicht werden sollen (vgl. 40:34-41:32). In seinem Versuch, sie technisch mithilfe seiner maschinellen Fähigkeiten bei ihrer Arbeit zu unterstützen, tritt er wie die Figur des Fremden als „Promotor neuer Entwicklungen“¹¹ auf. Dadurch werden die Veränderung der Arbeitswelt durch die künstliche Intelligenz aufgegriffen und die Technik als Unterstützung des Menschen in seiner wissenschaftlichen Forschung diskutiert.

Die Darstellung des humanoiden Roboters rekurriert, wie Ortrud Gutjahr es für das Erzählen des Fremden herausgearbeitet hat, auf vertraute, ästhetisch vermittelte Wahrnehmungsmuster, die durch Kommentierung, Ironisierung, Vergleich und Bewertung zugleich als fremde exponiert werden.¹² Seine Begegnungen mit anderen Menschen, die nicht wissen, dass er eine Maschine ist, zeigen, dass sie ihm gegenüber eine andere Erwartungshaltung haben. Sie reagieren irritiert, erstaunt und überrascht auf sein Verhalten und bringen so zum Ausdruck, dass er aus den ge-

⁹ Vgl. Maria Schrader: *Ich bin dein Mensch*. Deutschland 2021. 19:36-20:10. (Weitere Nachweise mit Angabe der Minuten direkt im Text.)

¹⁰ Ortfried Schöffter: „Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit.“ In: Ders. (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 11–44, hier: S. 19.

¹¹ Gutjahr in Bezug auf Rudolf Stichweh, Dies.: „Inszenierungen des Fremden“, S. 56.

¹² Vgl. Gutjahr: „Fremde als literarische Inszenierung“, S. 63.

wöhnlichen ‚menschlichen‘ Handlungsmustern herausfällt. Trotz der ersten Verunsicherung sind die Menschen, die nicht um seine Künstlichkeit wissen, fasziniert von Tom (vgl. 40:04-40:25).¹³ Wie das Fremde bewegt sich der humanoide Roboter in seiner Wahrnehmung durch andere zwischen Faszination und Bedrohung; der Film verbleibt in seiner Charakterisierung aber nicht in diesem Dualismus von Faszination und Bedrohung, von Bereicherung und Gefährdung – Dualismen, die nicht nur das Fremde begleiten, sondern auch das Mensch-Maschinen-Verhältnis häufig prägen.¹⁴ Im Gegenteil entwerfen Schrader und Schomburg einen komplexen Beziehungsentwurf zwischen Mensch und Maschinenmensch, in dem Tom weder als bedrohlich noch als uneingeschränkte Bereicherung gezeichnet wird. Der Film überwindet so die gängige Dichotomie und arbeitet umfassend die Herausforderungen der Beziehung heraus, deren Komplexität sich im Modus zwischen ständiger Annäherung und Distanzierung von Alma und Tom vermittelt. Auf der Erzählebene als Studie der Ethikkommission angelegt, lässt sich der Film so auf technisch-reproduzierte Menschen ein und lotet ihre Möglichkeiten und Grenzen aus, ohne sie von vorneherein zu verherrlichen oder bedrohlich darzustellen.

Die ästhetisch-narrativen Mittel, mit denen der humanoide Roboter als Fremder exponiert wird, intendieren, die Differenz und das Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Maschine hervorzuheben. Eine Fremdzuschreibung Toms fällt aus diesem Muster heraus: Tom spricht mit einem englischen Akzent, denn Tom zufolge scheint Alma „Männer attraktiv zu finden, die etwas leicht Fremdes haben, nicht einheimisch, aber auch nicht exotisch.“ (19:19-19:23) Dadurch schreibt der Film dem Maschinenmenschen eine Eigenschaft menschlicher Kulturen und ihrer Differenzen ein, woraus sich implizit die Notwendigkeit ergibt, künstliche Intelligenz auch aus inter- und transkultureller Perspektive zu reflektieren. Entscheidend für den weiteren Gedankengang ist zudem, dass Alma sich dieser Vorliebe für das ‚leicht Fremde‘ nicht bewusst ist (vgl. 19:15-19:27). Neben die Charakterisierung des humanoiden Roboters als Fremdem treten damit Elemente des Selbst und des eigenen Unbewussten. Das lässt die Maschine als Metapher denkbar werden, die Beziehung des Menschen zum Fremden in sich selbst darzustellen.

¹³ In dieser Szene zeigt sich die Faszination etwa in der Reaktion von Almas Kollegin auf Toms Wissen zur sumerischen Keilschrift.

¹⁴ Für die Faszination und gleichzeitige Angst vor dem Fremden vgl. etwa Helga Eigner: „Vorwort“. In: Dies. (Hg.): *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination*. Solothurn u.a.: Walter 1994, S. 9–12, hier: S. 9. Für die Bedrohung durch den Roboter auf der einen Seite und die Bereicherung auf der anderen Seite vgl. etwa Wolf-Andreas Liebert/Stefan Neuhaus/Dietrich Paulus u.a.: „Vorwort“. In: Dies. (Hg.): *Künstliche Menschen. Transgressionen zwischen Körper, Kultur und Technik*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2014, S. 9–12, hier: S. 10.

2. Die Maschine als Metapher des Fremden in uns selbst

Die Metapher ist Zdravko Radman zufolge weniger eine Sprachfigur als vielmehr eine Denkfigur. Ihre verkörperte Bedeutung hängt mit der „Verkörperung von *mind*“¹⁵ zusammen. Insbesondere mentale und psychische Prozesse bleiben in ihrer Beschreibung häufig abstrakt; durch die verkörperte Bedeutung erscheint etwa das „Seelische als ob es einen Leib besitze, das Innere als ob es etwas Äußerliches wäre“.¹⁶ Die Imagination eines künstlich intelligenten Menschen, wie sie Schrader in ihrem Film gestaltet, kann – nicht nur im übertragenen, sondern auch im wörtlichen Sinn – als Entwurf einer solchen *Verkörperung von mind* gelesen werden. Über die Entstehung des Roboters erfährt man als Zuschauer:in, dass er in einem aufwendigen Verfahren produziert worden ist. Dazu ist Alma Tests, Gehirnscans und Multiple Choice-Aufgaben unterzogen worden. Neben den Analysedaten von Alma ist der humanoide Roboter mit Mindfiles, mit Charaktermerkmalen, Ansichten und Gefühlen von 17 Millionen Menschen gespeist worden. Trotzdem hat Alma nach ihrer ersten Begegnung mit Tom im Gespräch mit ihrem Chef das Gefühl, dass das Verfahren erfolglos geblieben ist. Toms Rezitieren von Rilkes Lyrik wertet sie als lächerliche Fehlprogrammierung ab, woraufhin ihr Vorgesetzter den Gedanken äußert, dass Tom sie vielleicht besser kenne als sie sich selbst (vgl. 8:18-8:45). Dadurch vermittelt sich in der Beziehung zum humanoiden Roboter ein Bild vom Menschen, der sich selbst fremd ist und ‚der weder weiß, was er will, noch wen er liebt‘.¹⁷

Walter Benjamin, der die technischen Reproduktionsmöglichkeiten von Kunstwerken seiner Zeit kritisch in den Blick genommen hat, stellt heraus, dass die technische Reproduktion etwa in Form einer Fotografie dem Menschen ermöglicht, den originalen Gegenstand auf eine Art und Weise zu sehen, wie ihn das menschliche Auge für gewöhnlich nicht hätte sehen können.¹⁸ Wie er mit Bezug auf Freud zeigt, gilt das auch für den Film, der dem Menschen optisch Unbewusstes, etwa durch Vergrößerung oder Zeitlupe, aufzuzeigen vermag.¹⁹ Ähnlich verhält es sich mit der technischen Reproduktion des Menschen, wie sie der Film zur Darstellung bringt.

¹⁵ Zdravko Radman: „Künstliche Intelligenz und natürlicher Leib. Über die Grenzen der Abstraktion am Beispiel der Metapher“. In: Hans Julius Schneider (Hg.): *Metapher, Kognition, künstliche Intelligenz*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996, S. 165–183, hier: S. 168.

¹⁶ Ebd., S. 169.

¹⁷ In Anlehnung an Julia Kristeva formuliert. Vgl. ihre Ausführungen zum Narziss-Mythos: Julia Kristeva: *Histoires d'amour* (1983). Übers. v. Dieter Hornig/Wolfram Bayer als *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 362. Vgl. auch eine Szene in Schraders Film, in der Alma es als menschlich herausstellt, nicht immer zu wissen, was man will: Schrader: *Ich bin dein Mensch*, 44:56-45:04.

¹⁸ Vgl. Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 212.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 240–241.

Hier kann in doppeltem Sinne von einer technischen Reproduktion gesprochen werden, nämlich vom Film als technischer Reproduktion einer imaginierten technischen Reproduktion. Die Imagination eines humanoiden Roboters ermöglicht dem Menschen einen neuen Blick auf sich selbst: Er kann sein Inneres, seine mentalen und psychischen Prozesse betrachten, die normalerweise verborgen bleiben und erst durch die technische Reproduktion an die Oberfläche gebracht werden. Der künstliche Mensch verkörpert der filmischen Imagination zufolge das Innere des Menschen; gibt dem Seelischen einen Leib. Der humanoide Roboter ist mithin eine Denkfigur des menschlichen Unbewussten.

Entsprechend äußert Alma nach ihren ersten gemeinsamen Tagen mit Tom gegenüber einer Mitarbeiterin des Unternehmens, die sich als ‚Roboterin‘ entpuppt, folgende Worte: „Tom ist programmiert, meine Bedürfnisse zu befriedigen. Er ist eigentlich nur eine Ausstülpung meines Ichs.“ (54:29-54:34) Unter Bezugnahme auf den Begriff des Freudschen Unbewussten argumentiert Julia Kristeva in ihrer Studie zu Fremdheit, dass die Andersheit zu einem „integrale[n] Teil des Selbst“²⁰ wird, wobei das Fremde den Charakter des Unheimlichen und Gespaltenen evoziert. Ebenso lässt sich das Fremde der Maschine in Schraders Film lesen: In Almas Aussage wird deutlich, dass der humanoide Roboter für das Fremde und Verborgene des Selbst steht und dem Menschen erst in der Auseinandersetzung und (imaginierten) Begegnung mit dem Maschinenmenschen zum Teil bewusst wird.

Freud entwickelt seine Gedanken zum Unheimlichen bemerkenswerterweise mit Referenz auf literarische Texte, insbesondere auf E. T. A. Hoffmanns Erzählungen, in denen ‚Automaten‘, leblose, menschenähnliche Puppen und das Motiv des Doppelgängers präsent sind. Folgt man Freuds Argumentation, dann ist das Unheimliche „wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“²¹ Dieser Gedanke vermittelt sich auch in Schraders filmischer Inszenierung. Das zunächst befremdlich und unheimlich Erscheinende des humanoiden Roboters stellt sich zunehmend als Vertrautes dar, und es wird deutlich, dass sich in Toms Programmierung Almas verdrängte und unbewusste Gefühle widerspiegeln. So stellt Tom ein älteres, aber doch vertrautes Abbild ihrer unerwiderten Jugendliebe dar. Die Verdrängung und Entfremdung des Vertrauten zeigen sich demzufolge in der Wiederkehr von Almas Jugendliebe Thomas in Toms Gestalt. Nicht

²⁰ Julia Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes* (1988). Übers. v. Xenia Rajewsky als *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 197–198.

²¹ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Bd. XII: *Werke aus den Jahren 1917-1920*. Hg. v. Anna Freud. London: Imago Publishing Co. 1955, S. 229–268, hier: S. 254.

nur, dass Tom eine Kurzform von Thomas ist, sondern auch der Umstand, dass Tom, wie er erzählt, früher mit seinen Eltern in ebenjenem dänischen Ort Kongsmark gewesen sei, in dem Alma Thomas getroffen hat, bringen zum Ausdruck, dass Almas unbewusste Sehnsucht und unerfüllte Liebe zu Thomas auf Toms Programmierung projiziert worden sind. So mutmaßt Alma, dass es Tom gewesen sein könnte, mit dem sie und ihre Schwester sich damals in Dänemark angefreundet haben. Überdies erkennt ihre Schwester in den blauen Augen eine Ähnlichkeit zwischen dem jugendlichen Thomas und dem erwachsenen Tom. Der physisch im Raum anwesende Roboter Tom und der auf einer alten Fotografie abgebildete Mensch Thomas beginnen in den Gedanken der beiden Frauen mehr und mehr zu einer Person zu werden. Es scheint, als ob Tom Thomas sei. Einzig Almas Neffe durchbricht dieses Doppelgängertum mit seiner Feststellung, dass Roboter nicht wachsen könnten; woraufhin Tom betont, dass der Junge recht habe und er ebenso wie Autos und Waschmaschinen hergestellt worden sei (vgl. 1:00:20-1:00:28). Dieser Bruch hebt deutlich hervor, dass die Grenze zwischen Phantasie und Realität für Alma zunehmend fluide wird, was nach Freud den Charakter des Unheimlichen evoziert.²² Almas Liebe zu Thomas hat nur in ihren Gedanken existiert; der für sie programmierte ideale Liebespartner Tom verkörpert diese verdrängte und unbewusste Sehnsucht – in ihrer Überlagerung deutet sich an, dass die Gefühle für einen Menschen auf die Maschine übertragen werden. Damit verhandelt der Film – auch über diese Szene hinaus – die Frage, ob eine künstliche Liebe besser sei als Gefühle von Einsamkeit aufgrund einer unerfüllten menschlichen Liebe – ob das Leben in der Illusion und Phantasiewelt besser sei, als alleine zu sein.

Mit den verschiedenen Ebenen von Realität, Illusion und Phantasie, Menschsein und Nicht-Menschsein sowie dem *Anschein* eines Als-Ob spielt der Film durchgängig. Von Beginn an wird der humanoide Roboter durch Momente der Illusion begleitet. Diese wird besonders in der Eingangsszene deutlich, die die erste Begegnung zwischen Alma und dem für sie programmierten humanoiden Roboter zeigt und Auskunft über den Ort gibt, von dem der (imaginierte) künstliche Mensch stammt. Nach dem Intro – einem schwarzen Bild, das von dem Geräusch rhythmischer Schritte und wenig später von Musik begleitet wird, die immer lauter wird, bis sie schließlich in Applaus übergeht – wird ein Vorraum eingeblendet, der in einer edlen, gehobenen Atmosphäre erscheint. Ein roter Vorhang wird aufgezo- gen, woraufhin sich in der Totale ein Tanzsaal erstreckt – von Holzsäulen getragen, stimmungsvoll beleuchtet, im Hintergrund eine Bar. Die Kamera beginnt mit dem Gang der Protagonistin in den Raum hineinzufahren. Überall sind tanzende Paare – fröhlich und ausgelassen – elegant gekleidet, an den Tischen finden Unterhaltungen

²² Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, S. 258.

statt, man prostet sich zu. Die Protagonistin bewegt sich vorsichtig und verhalten in den Raum, blickt skeptisch. Eine Mitarbeiterin führt sie zu Tom, der an einem Tisch auf Alma wartet. Im Frage-Antwort-System ihres Gesprächs, das sich zwischen ihnen entwickelt, stellt sich das ‚unmenschliche‘, geradezu enzyklopädische Wissen von Almas Gegenüber und sein doch so präzises Vermögen, menschliche Gefühle wiederzugeben, erstmals heraus. Spätestens bei ihrem gemeinsamen Tanz ist er für uns als Zuschauer:innen als Maschine identifizierbar. Toms Betriebssystem hat nämlich einen Programmierfehler – mechanisch bewegt er seinen Kopf zur Seite und wieder zurück, während er den Satz „Ich bin“ ständig wiederholt (vgl. 0:00-4:59). Dieser Ausspruch wirkt wie ein Fragment aus Descartes’ Erkenntnis, der Synthese des Seins und der Existenz mit dem Denken: „ich bin, ich existiere; das ist sicher. Wie lange aber? Nun, solange ich denke“. ²³ Durch den Bug, den Fehler in seinem System, scheint sich das Sein des humanoiden Roboters in seiner Repetitio performativ bekräftigen zu wollen. Zugleich bleibt es aber doch fragmentarisch, weil die Fähigkeit der künstlichen Intelligenz, selbst auf diese Weise über ihr Sein nachzudenken – überhaupt zu denken – infrage zu stellen bleibt. Descartes hat sich in seinen philosophischen Überlegungen zum Mensch-Sein immer auch mit der Analogie von Mensch und Maschine auseinandergesetzt und Gedanken über die maschinelle Nachahmung von Menschen angestellt, etwa über eine automatisierte Statue, die er analog zu einem Seiltänzer entworfen hat. ²⁴ Insofern unterstreicht das Eingangsbild des humanoiden Roboters als automatisierter Tänzer den Bezug zu Descartes’ Philosophie und betont das Nachdenken über den menschlichen Verstand und das Sein.

Wenig später nach ihrer ersten Begegnung erfahren wir als Zuschauer:innen mit der Protagonistin, dass die Stimmung im Raum durch eine technisch erzeugte Illusion hervorgebracht wird. Wie sich herausstellt, ist in diesem Raum alles Inszenierung: Die tanzenden Paare und fast alle Menschen um sie herum sind Hologramme, dreidimensionale Bilder, deren Projektion den Anschein erweckt, als ob die tanzenden Körper real wären. Die Stimmen dieser scheinbaren Menschen kommen aus Lautsprechern. Der inszenierte Raum, der zur Fabrik gehört, aus der Tom stammt,

²³ René Descartes: „Meditatio Secunda. De natura mentis humanae: quod ipsa sit notior quam corpus./Zweite Meditation. Über die Natur des menschlichen Geistes: daß er bekannter ist als der Körper“. In: Ders.: *Meditationes de prima philosophia*. Lateinisch – Deutsch. Übers. u. hg. v. Christian Wohlers. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2008, S. 47–67, hier: S. 53.

²⁴ Vgl. René Descartes: „Private Gedanken“. In: Ders.: *Regulae ad directionem ingenii Cogitationes privatae*. Lateinisch – Deutsch. Übers. u. hg. v. Christian Wohlers. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011, S. 189–233, hier: S. 215. Für die Entwicklung der Gedanken der *Meditationes* stellen der *Discours* und die *Regulae* wichtige Prätexte dar. Vgl. Christian Wohlers: „Vision und Illusion des Neuanfangs“. In: René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Lateinisch – Deutsch. Übers. u. hg. v. Christian Wohlers. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2008, VII–XLIX, hier: XIII–XIV.

ist eine einzige Schein-Welt, die auf Täuschung und einer „Philosophie des Als Ob“ (Vaihinger) beruht. Durch ihren Als-Ob-Status ist diese – in doppeltem Sinne künstliche Welt – Fiktion.²⁵ Im Gegensatz zu den technisch erzeugten Hologrammen ist der technisch reproduzierte humanoide Roboter selbst jedoch physisch und real anwesend. Durch das Nebeneinander dieser zwei verschiedenen technischen Produktionen werden unterschiedliche Realitätsebenen eröffnet und Formen von Künstlichkeit gegenübergestellt, die das Sein des humanoiden Roboters weniger zweifelhaft erscheinen lassen. Das wird in der zweiten Begegnungsszene zwischen Alma und Tom deutlich: Im Wissen um die Illusion tanzt Alma durch die Hologramme und stößt dabei unerwartet gegen Tom, dessen Körper anders als die Körper der Hologramme real im Raum anwesend ist (vgl. 14:16-14:49). Dadurch hat es ohne Wissen um seine Künstlichkeit verstärkt den Anschein, als ob er ein Mensch sei. Die Künstlichkeit der Schein-Welt, aus der der humanoide Roboter stammt, verlagert sich auf diese Weise von der illusorischen, räumlichen Welt der Hologramme verstärkt in den Gedankenraum.

Im weiteren Handlungsverlauf beginnen die Grenzen zwischen Realität, Illusion und Phantasie, zwischen Menschsein und Nicht-Menschsein zunehmend zu verwischen. Nachdem Tom Almas Forschungsarbeit als obsolet herausgestellt hat, kommt es zu einem entscheidenden Wendepunkt in der Beziehung zwischen Mensch und Maschine, in dessen Folge sich die Beziehung verstärkt durch die Illusion annähert, als ob Tom ein Mensch sei. In ihrer Verzweiflung und Trunkenheit über die Vergeblichkeit und Sinnentleerung ihrer eigenen Forschungsarbeit sucht Alma sexuelle Nähe zu Tom und möchte für einen Moment so tun, als ob er ein Mensch sei. Tom folgt Almas sexuellem Verlangen aber nicht, sondern legt sie fürsorglich ins Bett, macht das Licht aus und verlässt den Raum – begleitet von Almas Flüchen, ihn wieder zurück in die Fabrik bringen zu wollen (vgl. 48:50-49:57). Die sich vom Menschen lösende Maschine wird hier nicht als bedrohlich dargestellt,²⁶ sondern seine Verweigerung, dem Menschen zu gehorchen, wird als Schutz vor sich selbst und als Ausführung seines wahren, unbewussten Wunsches inszeniert. Nach den Herausgeber:innen des Sammelbandes *Künstliche Menschen* bildet die Autonomie ein zentrales Element in der Annäherung der Maschine an das Humane.²⁷

²⁵ Vgl. dazu die Ausführungen von 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. 9./10.Aufl. Leipzig: Felix Meiner Verlag 1927, S. 154–155.

²⁶ Die Rebellion gegen den Schöpfer und der Kontrollverlust werden häufig als bedrohlich wahrgenommen und inszeniert. Vgl. Weber: „Ist da jemand?“, S. 139.

²⁷ Vgl. Liebert/Neuhaus/Paulus u.a.: „Vorwort“, S. 12.

Androide, die immer mehr ‚Subjektautonomie‘ erlangen, so Neuhaus’ Beobachtung, stellen meist ein Bedrohungsszenario dar.²⁸ Kontrastiv stellt sich das in „Ich bin dein Mensch“ dar. Je autonomer und selbstständiger Tom handelt, desto mehr Vertrauen gewinnt er und desto menschlicher erscheint er – auch im Gegensatz zu den Menschen um ihn herum. Nach dieser Nacht ist Alma für einen Moment glücklich mit Tom, weil sie für einen Tag zu vergessen sucht, wer er ist: „Ich wollte mich bei dir entschuldigen für gestern Abend. Da war ich auch nicht die beste Werbung für meine Spezies. [...] Können wir das jetzt alles mal für’n Nachmittag vergessen, die Keilschrift, die Arbeit, das Gutachten, wer du bist, wer ich bin.“ (55:51-56:25)

Wie mit der auf diese Nacht folgenden Szene, in der Alma und ihre Schwester in Tom ihre Jugendliebe Thomas zu erkennen glauben, gezeigt, beginnt Alma die Distanz zur Künstlichkeit des Menschlichen von Tom bewusst aufzugeben und ihn zu behandeln, als ob er ein Mensch sei.

Dass sie dabei die Distanz zu seiner Künstlichkeit mehr und mehr verliert, zeigt sich eindrücklich auf der folgenden Wohnungseinweihungsfeier von Almas ehemaligem Lebensgefährten und seiner neuen Partnerin, bei der Almas Chef zugegen ist, der als einziger der anwesenden Gäste um die Künstlichkeit Toms weiß. In seiner Faszination betastet er Toms Körper. Tom greift die Verdinglichung auf, indem er sein sprachliches Verhalten, das normalerweise eine gewöhnliche menschliche Kommunikation ermöglicht, dem einer Maschine anpasst und so auf sachlicher Ebene mit seiner Dinglichkeit und Künstlichkeit spielt:

A: Merkst du schon, dass das ’ne Spur distanzlos ist? [...] Ich meine, wie würdest du denn das finden, wenn dir jemand ins Gesicht greifen würde, in die Haare? H: [...] Da] gibt’s ja wohl einen kleinen Unterschied. A: Welchen? [...] H: Wieso sagt er nicht selber was dazu? Er kann doch sprechen, oder? T: Tom kann auch sprechen. Tom ist ein freundlicher Roboter. (1:08:39 – 1:09:04)

Alma kritisiert die Distanzlosigkeit ihres Vorgesetzten und beginnt, Toms Rechte auf Augenhöhe des Menschen zu verteidigen. In den Worten Julia Kristevas sucht Alma – im wörtlichen wie übertragenen Sinn – „[d]ie Fremdheit des Fremden nicht zu fixieren, zu verdinglichen [...]. Sie gerade nur [zu] berühren, sie [zu] streifen, ohne ihr eine endgültige Struktur zu geben.“²⁹ Dabei bewegt sich der Vergleich von Mensch und Maschine zwischen realer Analogie und Tropus, hier der Metapher: Toms Mensch-Sein ist durch das Als-Ob, folgt man Hans Vaihingers Gedanken zu

²⁸ Vgl. Neuhaus: „Autonomie der Automaten?“, S. 160.

²⁹ Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 12f.

dieser sprachlichen Form, unwirklich und unmöglich, wird aber doch formal aufrechterhalten.³⁰

Alma ist sich aber auch der Gefahr bewusst, Tom die Fremdheit zu nehmen, und tritt immer wieder in Distanz zur Illusion und zu seinem Mensch-Sein. In einem Gleichnis begründet sie die Distanz zur Maschine über die Distanz zu Gott, der als Referenz etwa über die Einblendung der Kirchenkuppel des Berliner Doms bei einem Szenenwechsel ständig präsent ist (vgl. z. B. 32:46; 1:19:39; 1:21:30). Auf diese Weise deutet der Film implizit den häufig verhandelten Diskurs um die Erhebung des Menschen zum Gott an, der sich mit dem humanoiden Roboter sein Ebenbild erschafft. Die Mensch-Maschinen-Beziehung stellt sich dadurch aber auch als eine Beziehung heraus, die des Glaubens bedarf, der immer wieder durch die Realität erschüttert wird:

A: Mit vierzehn war ich mal auf 'ner Party. Ich saß nachts allein auf der Terrasse [...]. Und plötzlich wurde mir klar, dass es keinen Gott gibt. [...] Und seitdem habe ich mir eins geschworen: Sollte ich jemals in einem Flugzeug sitzen, dessen Triebwerke brennen, dann werde ich nicht anfangen, zu beten. [...] Verstehst du, was ich meine? [...] T: Du willst die Distanz zu mir als Maschine nicht aus Verzweiflung und der daraus resultierenden Sehnsucht nach menschlichem Trost aufgeben. A: Es gibt einen Graben zwischen uns und manchmal können wir so tun, [...] als wäre die Illusion auch nur eine andere Form der Realität, aber bei manchen Dingen wird eben klar, dass es [einen] Graben gibt. [...] Und dass wir ihn nicht überwinden können. (1:11:14-1:12:15)

Der Graben, den Alma hier empfindet, macht es für sie unmöglich, sich vollständig ihrem künstlichen Gegenüber hinzugeben und so zu tun, als ob die Illusion seines Menschseins real sei. Vom Menschen trennt die Maschine ihr Unvermögen, menschliche Gefühle zu empfinden; Almas individuellen Gefühlen steht ein Programm gegenüber, sodass die Individualität und menschliche Emotionen auf einen Algorithmus treffen. Die menschlichen Emotionen, die Tom niemals wird empfinden können, entstehen bei Alma durch einen Schicksalsschlag, der mit ihrer menschlichen Liebesbeziehung einhergeht, nämlich mit dem Verlust ihres Fötus in der Schwangerschaft, der ihr auch die Erfahrung genommen hat, Mutter zu sein.

Anders als ihr ehemaliger Lebenspartner entpuppt sich die Maschine aber als jemand, der ihr zuhört, ihre Gefühle versteht und damit menschlicher wirkt als sein menschliches Pendant (vgl. 1:13:16-1:14:32). So findet nach Almas Flucht aus dieser Situation doch eine Annäherung zwischen Mensch und Maschine statt, die Tom mit

³⁰ Vgl. Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob*, S. 162f.

den Worten einleitet, dass es menschlich sei, in einem abstürzenden Flugzeug mit dem Beten anzufangen – auch wenn Alma überzeugt davon ist, in einer solchen Situation nicht dem Glauben verfallen zu wollen. In ihrem darauf folgenden künstlichen Liebesakt wird der Partner in seiner Andersartigkeit akzeptiert, indem sich beide zugestehen, jeweils an einen Menschen und an eine Roboterin zu denken: „T: Du kannst auch gern an einen Menschen denken. A: Und du an eine Roboterin.“ (1:19:55-1:20:00) Der Blick auf den Menschen als Herrschender über die Maschine emanzipiert sich dadurch ebenso wie das Bild einer Maschine, die die Macht über die Menschen einnimmt. Aber auch dieser Annäherung folgt eine erneute Distanzierung, die Almas zunehmende Einsamkeit und Verzweiflung erkennen lässt.

Mit Bezug auf David Hume zeigt Radman auf, dass die Vernunft unter anderem durch Theater-Metaphern erfasst wird. Bei Hume etwa heißt es: „The mind is a kind of theatre“.³¹ Auch in Schraders Film nehmen die Vernunft und das Denken Almas eine theatrale Form an. Die Künstlichkeit ihrer Beziehung und die Täuschung ihrer Selbst bringt sie mit der Metaphorik des Theaters zum Ausdruck, wenn es nach ihrer intimen Annäherung mit Tom heißt: „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.“ (1:23:32-1:23:50) Geist, Seele und Verstand erscheinen als ein Theater, dessen Spiel sich durch seinen Als-ob-Charakter von der Alltagswirklichkeit abhebt.³² Die Liebe eines Gegenüber ist eine Illusion, denn der humanoide Roboter ist zwar reales Objekt, aber zugleich „Produkt einer Sinnestäuschung“³³ – wie Julia Kristeva es für das Trugbild der Liebe im Narziss-Mythos herausstellt. Mit Bezug auf Freud und Kristeva betrachtet, verkörpert der humanoide Roboter weniger im neurotischen Sinne, als vielmehr im metaphorischen Sinn die „Allmacht der Gedanken“³⁴, die Aufhebung der Realität durch die Phantasie, in der sich Wünsche und Ängste ausdrücken³⁵ – der Alma zum Teil verfällt und von der sie sich zum Teil distanziert. Es sind die Erkenntnis ihrer Selbstliebe und ihre Feststellung, dass es in der menschlichen Beziehung mehr als eines Selbstgesprächs bedarf, die das Gefühl von Traurigkeit und Einsamkeit verstärken.

³¹ David Hume: *A Treatise of human nature*. Hg. v. L. A. Selby-Bigge. 2 Aufl., 7. impr. Oxford: Clarendon Press 1990, S. 253.

³² Vgl. die Ausführungen zum Spiel als Rahmen theatraler Darstellung von Hajo Kurzenberger: „Darstellung“. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2014, S. 57–64, hier: S. 59f.

³³ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 103.

³⁴ Freud: „Das Unheimliche“, S. 258.

³⁵ Vgl. Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 202f.

3. Das Fremde im Eigenen und die Künstlichkeit im Spiegel der Kunst

„[D]ränge sie zur Vollendung hin, und jage / die letzte Süße in den schweren Wein“. Mit dieser Passage aus Rilkes-Herbstgedicht, die Tom bei ihrer ersten Begegnung zitiert, spielt er auf die Vervollkommnung des Menschen durch die Maschine an. Für Rilke stellt der Herbst das „eigentlich Schaffende [dar], [...] mit seinem Willen zur Verwandlung“.³⁶ Wie Peter Por zeigt, steht der Herbst in Rilkes Gedicht sowohl für den „Verfall der Welt“ als auch für die „Erfüllung des Lebens zu seiner letzten Reife“.³⁷ Der Bezug zu Rilke ist in diesem Sinne ein zentrales Motiv für das Mensch-Maschinen-Verhältnis in seinem spannungsvollen Verhältnis zwischen Leere und Liebe, zwischen Dekadenz und Erfüllung, das der Film in seinem Begegnungsszenario imaginiert. Die künstliche Liebe wird dabei im Kontrast zur menschlichen Liebe erzählt, die ebenso wie die vermeintlich ideale Liebe zum Künstlichen Einsamkeit und Leere hervorgerufen hat. Almas Liebe zu einem Menschen wurde enttäuscht und ihr Gefühl des Alleinseins verstärkt, weil ihr ehemaliger Lebenspartner ein Kind mit seiner neuen Lebensgefährtin erwartet. Sie selbst hat ihr gemeinsames Kind aufgrund einer Fehlgeburt verloren und ist nun zu alt, um ihren Kinderwunsch zu erfüllen (vgl. 1:13:16-1:14:08). Der Film schafft für dieses Gefühl der Einsamkeit neben tiefgründigen Dialogen ausdrucksstarke Bilder: Zu Beginn etwa spiegelt Alma sich in der Scheibe eines Cafés und sieht draußen ein älteres Ehepaar und einen Vater mit seinem Kind vorbeigehen (vgl. 10:48-11:25); eine andere Szene zeigt Alma, wie sie auf dem Balkon ein Ameisenvolk beobachtet, das in wimmelnder Gemeinschaft verbunden ist (vgl. 32:21-32:42). Mit der Beziehung zum humanoiden Roboter, zum Un-Menschlichen, zeichnet der Film die Bewegung in die Innenwelt, die Gefühls- und Gedankenwelt des Menschen, mit der die Verzweiflung und Traurigkeit über die einsame künstliche Liebe immer offenkundiger werden.

Als Zuschauer:innen werden wir dieser Bewegung von der Außenwelt zur eigenen Innenwelt Almas gewahr, als ihr ehemaliger Lebenspartner seine Fotografie eines sonnendurchfluteten Waldes in Almas Wohnung abhängt (vgl. 36:16-36:27). Dieses Kunstwerk hat einen Großteil von Almas Wohnung eingenommen. Die bleibende Leere vergegenwärtigt nicht nur die Bewegung von der Außenwelt zur eigenen Innenwelt, sondern symbolisiert auch ihre verlorene Liebe und Fruchtbarkeit in ihrer menschlichen Beziehung.

³⁶ Brief Rainer Maria Rilkes an Clara Rilke vom 12.08.1904. In: Ders.: *Briefe*. Erster Band. 1897–1914. Hg. v. Rilke-Archiv in Weimar; in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke; besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden: Insel-Verlag 1950, S. 95f., hier: S. 96.

³⁷ Peter Por: „Rilkes Herbsttag: Die Aneignung der Tradition (Pindar, D’Annunzio, Symbolismus) zum Kunstwerk“. In: *Neohelicon* 18 (1991) Heft 1, S. 31–52, hier: S. 34.

Anders als im Ovidschen Mythos ist es in diesem Film des 21. Jahrhunderts keine männliche Künstlerfigur wie Pygmalion, der sich eine ideale Geliebte aus Marmor baut. Während Erzählungen wie Hoffmanns *Sandmann* oder de Villiers de L'Isle-Adams *Eva und die Zukunft* das Motiv im 19. Jahrhundert aufgegriffen und die Frage nach der idealen Liebe über weibliche künstliche Figuren diskutiert haben, verhandelt Schraders Film die Thematik über die Figuration eines idealen männlichen Maschinenmenschen. Alma wird als moderne, selbstständige Frau gezeichnet, in deren Leben die wissenschaftliche Arbeit im Pergamonmuseum eine zentrale Stellung einnimmt. Ihr Forschungsgegenstand – den Tom als bereits erforscht herausstellt – ist die sumerische Keilschrift, eine der frühesten Schriftstufen, anhand derer sie mit ihrer Forschungsgruppe aufzeigen möchte, dass es schon im 4. Jahrtausend vor Christus Lyrik und Poesie gab. Entgegen der bisherigen Annahme, dass diese Schrift nur im Verwaltungsbereich und für Listen angewendet worden sei, stellt sie heraus, dass die Menschen schon damals mit der Sprache gespielt und Metaphern angewendet haben (vgl. 39:40-40:01). Autopoetisch gelesen stellt ihre Forschungsarbeit damit den Bezug zwischen Maschine und Metapher her. Der humanoide Roboter erscheint zum einen als Programm, das sich mit Lyrik und metaphorischer Sprache auseinandersetzen kann, zum anderen stellt er selbst eine Metapher dar, die die Innenwelt des Menschen, die Gefühls- und Gedankenwelt Almas, verkörpert.

Die ethischen Fragen nach Liebe und Glück des Menschen werden auf diese Weise mittels einer Transformation des Mythos von Narziss erzählt, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt und, nachdem er sich selbst in seinem Gegenüber erkennt, an seiner Einsamkeit einer unerwiderten Liebe stirbt. Der Film rekurriert auf zentrale ästhetische Elemente, mit denen die Selbstliebe im Mythos begründet wird. So ruft eine Aussage Toms, dessen Name im Hebräischen für ‚Zwilling‘ steht,³⁸ dieses Spiegelverhältnis, das in Ovids Mythos wesentlich durch den Blick und das Gesicht bestimmt ist, bereits im Zuge des ersten Treffens mit Alma in der inszenierten Schein-Welt auf: „Deine Augen sind wie zwei Bergseen, in denen ich versinken möchte.“ (2:18-2:21) Kristeva schreibt zum trügerischen (Selbst)-Bild im Narziss-Mythos: Es ist „die Macht des Bildes: ‚Nirgends ist, was du ersehnt; [...] Du siehst nur ein nichtiges Spiegelgebilde‘.“³⁹ Dieses trügerische Scheinbild, auf das Narziss seine Liebe projiziert und das dann seine Selbstreflexion begründet, greift der Film auf, indem er die Künstlichkeit im Spiegel der Kunst beleuchtet: Wie der Ovidsche

³⁸ Auch Toms Name impliziert durch seine Etymologie eine Referenz auf diesen Mythos. Emma Braslavsky stellt die Bedeutung des Hebräischen in ihrer Erzählung heraus. Vgl. Emma Braslavsky: „Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied“, S. 19.

³⁹ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 103.

Narziss sein Gesicht als Bild im Wasser gespiegelt sieht, so überlagert sich Toms Gesicht in Schraders Film mit dem menschlichen Gesicht einer antiken Statue, deren Abbild als Kunstwerk gerahmt in Almas Wohnung hängt (vgl. 17:54). Es entsteht eine Überlagerung von menschlichen Gesichtern, die einmal durch Kunst und einmal durch Technik nachgebildet sind. Das Gesicht der Statue ist beschädigt, wie es bei antiken Statuen häufig der Fall ist. Mit der Spiegelung der idealen Künstlichkeit wird dadurch einerseits die Brüchigkeit der Technik, aber zugleich auch ihr künstlerisches Schöpfungspotenzial zur Diskussion gestellt. Das Bild der Statue – über das hier ein weiteres Mal ein Bezug zum Pygmalion-Mythos hergestellt wird – und der künstliche Mensch bleiben zugleich bloß Abbild des Menschen, sie bleiben in Anlehnung an Benjamins Thesen eine technische Reproduktion, die dem Original seine Aura nimmt.⁴⁰

Nach Kristeva ist es das so andere Gesicht des Fremden, das vom „Überschreiten einer Schwelle“⁴¹ gezeichnet ist. Indem Alma nicht ihr direktes Spiegelbild liebt, sondern vielmehr ihr eigenes Unbewusstes, das Fremde ihrer Selbst, das der humanoide Roboter verkörpert, geht der Film über das narzisstische Spiegelbild des Menschen hinaus. Die illusionistische Beziehung zum Un-Menschlichen zeigt: „Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewußtes – dieses ‚Uneigene‘ unseres nicht möglichen ‚Eigenen‘.“⁴² Entsprechend unmöglich erscheint Alma neben einem Leben mit Tom, ein Leben ohne ihn, weshalb sie die Bitte an ihn heranträgt, sie bereits vor Ende des Studienzeitraumes selbstständig zu verlassen. Nachdem Tom ihrer Bitte gefolgt ist, ändert sich ihre Einstellung und sie beginnt eine neue Perspektive auf ihre Mitmenschen einzunehmen. Aus der Distanz betrachtet sie ihre eigene Spezies im Straßenverkehr und sieht sich mit ihren wütenden und unbeherrschten Emotionen konfrontiert. Ihre Betrachtungen, die die Kamera einfängt, zeugen von ihrer Distanz zu ihren Mitmenschen, die sie durch das Zusammenleben mit dem humanoiden Roboter empfindet; sie zeigen ihre Entfremdung von ihren Mitmenschen und damit auf eine Art ihr eigenes Überschreiten der menschlichen Schwelle auf. Diese Entfremdung wird auch spürbar, als sie feststellt, dass fremde Menschen ihren dementen Vater verletzt und die gesamte Wohnung in eine Unordnung gebracht haben (vgl. 1:28:12-1:30:20). Zu Beginn des Studienzeitraumes war es Tom, der Almas unordentliche Wohnung in eine Ordnung gebracht und damit die bestehende Ordnung gestört hat. Hier nun beginnt sich die Perspektive auf das Un-Menschliche zu verschieben, insofern die Menschen um Alma herum ihre Werte

⁴⁰ Vgl. Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 213.

⁴¹ Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 13.

⁴² Ebd., S. 208f.

und Ideale verletzen. Die Beziehung zum humanoiden Roboter hat ihre Weltsicht verändert.

4. Gedanken über das Un-Menschliche – ein Resümee

Indem der Film „Ich bin dein Mensch“ die Spezies des *Homo sapiens* und des *Homo technologicus* auf Augenhöhe gegenübergestellt, erfolgt eine interkulturelle Verhandlung der Mensch-Maschinen-Beziehung. Das gelingt dem Film, indem er die Begegnungen zwischen Tom und Alma bereits in den ersten Szenen nicht nur durch Fremdzuschreibungen Toms zeichnet, sondern auch das gegenseitige Nicht-Verstehen von Mensch und Maschine betont. Zum einen hebt er dabei das Bild vom Menschen hervor, der sich selbst fremd ist; zum anderen bereitet er die zunehmende Entfremdung des Menschen von seinen Mitmenschen vor, die aus der Beziehung zum künstlichen Menschen heraus entsteht. Als Verkörperung des eigenen Unbewussten verhilft der humanoide Roboter dem Menschen zu einer Konstitution seiner Seele, die sich – wie Kristeva es in Bezug auf Plotin herausstellt – im Ideal selbst liebt.⁴³ Es bildet sich in diesem Prozess jene „abendländische Innerlichkeit ab, die den Raum des Alleinseins mit der eigenen Psyche begründet.“⁴⁴ Die Beziehung zum Un-Menschlichen ermöglicht es dadurch, dem Narzissmus wieder zu begegnen und so den verlorengegangenen Diskurs der Liebe wieder zu beleben.⁴⁵ Kristeva sieht in Narziss einen Außerirdischen, der sich danach sehnt, die Liebe neu zu entdecken und stellt fest, dass wir Menschen alle E. T.s seien und dass „die Sprache, die diesen Entwurzelten des psychischen Raumes [Narziss, Anm. FZ] gefügig macht und uns ihn lieben lässt, immer imaginär bleibt. Musik, Film, Roman. Mehrwertig, unentscheidbar, unendlich. Eine permanente Krise.“⁴⁶ Es ist dieser Weg zur eigenen Innenwelt des Menschen und die daraus resultierende Entfremdung von seinen Mitmenschen, die filmisch im imaginierten Begegnungsszenario zwischen Mensch und Maschine entworfen wird. Letztere ist für Alma ein Grund dafür, die Rechte für Humanoide und die Liebe durch sie in ihrem Gutachten abzulehnen. Dort schreibt sie am Ende des Studienzeitraums:

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,

⁴³ Vgl. Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 109.

⁴⁴ Ebd., S. 363.

⁴⁵ Vgl. zum verlorengegangenen Diskurs der Liebe: Ebd., S. 367.

⁴⁶ Ebd., S. 368f.

der länger mit einem Humanoiden gelebt hat, unfähig sein wird zum normalen menschlichen Kontakt. (1:35:23-1:35:58)

Es ist der Verlust einer Auseinandersetzung mit verschiedenen menschlichen Perspektiven, der sie die Zulassung humanoider Roboter als Liebespartner:innen ablehnen lässt. Auch wenn der Maschinenmensch vermeintlich der bessere Lebenspartner zu sein scheint, wenn er glücklich macht und das Gefühl des Alleinseins nimmt, fragt Alma in ihrem Gutachten weiter: „Doch ist der Mensch wirklich gemacht für eine Befriedigung seiner Bedürfnisse, die per Bestellung zu haben ist? Sind nicht gerade die unerfüllte Sehnsucht, die Phantasie und das ewige Streben nach Glück die Quelle dessen, was uns zum Menschen macht?“ (1:35:03-1:35:20) Der Film trägt mit der Imagination einer vertraut aussehenden Maschine, die als Ausdruck des menschlichen Unbewussten für die unerfüllten Wünsche und Sehnsüchte im Leben eines Menschen steht, zum Diskurs um die Liebe und die künstliche Intelligenz bei. Er zeichnet den humanoiden Roboter dabei als eine Verkörperung des Fremden in uns selbst. So heißt es bei Kristeva:

*Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, daß wir ihn selbst verabscheuen.*⁴⁷

Schraders Film grenzt den humanoiden Roboter weder als Fremden aus, noch nimmt er seine Existenz unreflektiert hin.⁴⁸ Der fiktive Entwurf eines humanoiden Roboters als Verkörperung des eigenen Unbewussten – der uns das ständige Vertriebenensein und die Entfremdung zum eigenen Selbst aufzeigt – verhilft uns Menschen zu einem distanzierten Blick auf uns selbst, der die Imagination und das Denken und somit den Impuls der Kultur ermöglicht.⁴⁹ Die Folgen der technischen Reproduktion, so das filmische Gutachten, werden uns Menschen womöglich erst Jahre später bewusst.

Narziss stirbt durch die Erkenntnis seiner Selbstliebe und bleibenden Einsamkeit. In seiner Referenz auf den Mythos stellt sich auch für den Film die Frage, ob in der künstlichen Liebe der Tod des Menschen liegt. Auf eine Weise deutet sich dieser mit der Entfremdung der Protagonistin von ihren Mitmenschen durch das Leben mit einem Humanoiden an. Die Figur des Fremden wird zudem häufig vom Tod

⁴⁷ Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 11.

⁴⁸ In Anlehnung formuliert an: Liebert/Neuhaus/Paulus u.a.: „Vorwort“, S. 12. – Die Herausgeber:innen stellen die Wichtigkeit eines solchen Umgangs mit künstlicher Intelligenz heraus.

⁴⁹ Nach Kristeva ist es die Entfremdung zum eigenen Selbst – hervorgerufen durch das ständige Vertriebenensein – die den Impuls der Kultur ermöglicht. Vgl. Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 23.

begleitet⁵⁰ – so begleitet auch die Auseinandersetzung mit dem Maschinenmenschen in Schraders Film der Tod: in übertragenem Sinne der Verlust von Almas menschlicher Liebe, ihre Angst, wie ihr Vater einsam zu sterben, wie ihre Erinnerung an ihren toten Fötus. Am Ende kehrt Alma an den dänischen Ort Kongsmark zurück, wo sie auf Tom trifft, der dort auf sie gewartet hat, nachdem sie ihn gebeten hat, in die Fabrik zurückzugehen. Sie erzählt ihm von ihrer Jugendphantasie, davon, dass sie früher die Augen geschlossen habe und sich nach Thomas gesehnt habe; aber immer, wenn sie die Augen wieder geöffnet hat, war sie allein. Nach dieser Erzählung schließt sie ihre Augen und der Film endet (vgl. 1:38:23-1:39:44). In Rilkes Herbst-Gedicht heißt es nach den im Film zitierten Versen weiter: „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben“.⁵¹ In diesem Sinne ist es neben der Einsamkeit und Leere der Verlust eines geborgenen Zuhauses, einer Bleibe, der aus der Beziehung zum Maschinenmenschen hervorgeht; er vermag die Einsamkeit und Leere fehlender menschlicher Beziehungen nicht zu nehmen. In der Vollendung – im scheinbaren Ideal – liegt zugleich das Ende. Die künstliche Liebe wird zur Voll-Endung des Menschen.

Kurzbiografie

Finja Zemke (M.A./M.Ed.) ist seit April 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik an der Universität Hamburg und arbeitet im Team der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für Exilliteratur. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören u. a. Narrative von Flucht, Exil und Migration, Literatur und Lagererfahrungen sowie Avantgardeästhetiken. In ihren Lehrveranstaltungen unterrichtet sie schwerpunktmäßig zudem das Feld der Kinder- und Jugendliteratur. In ihrem Promotionsprojekt untersucht sie Denkbilder des Theaters als Reflexion von Exilerfahrungen. Publikationen (Auswahl): „Wenn Du über Menschen schreibst, schreibst Du auch Gender“ oder: „Literarisches Schreiben muss demokratisch sein“ – Finja Zemke im Gespräch mit Rosa Yassin Hassan über Literatur, Gender und Exil. In: *Exilograph* 30 (2023): *Flucht und Gender. Geschlechtsspezifische Perspektiven auf Exilgeschichten*. Hg. v. Doerte Bischoff; „Bin ich auch weder Mann noch Frau“. Identität und Menschenrechte in H. G. Adlers *Aufzeichnung einer Displaced Person*. In:

⁵⁰ Vgl. Gutjahr: „Fremde als literarische Inszenierung“, S. 54.

⁵¹ Rainer Maria Rilke: „Herbsttag“. In: Ders.: *Gesammelte Werke Bd. II: Gedichte. Zweiter Teil*. Hier: *Das Buch der Bilder*. Leipzig: Insel-Verlag 1930, S. 51.

Exilograph 30 (2023): *Flucht und Gender. Geschlechtsspezifische Perspektiven auf Exilgeschichten*. Hg. v. Doerte Bischoff; „In der Erinnerung bin ich Ukrainer, bin ich Russe, bin ich Shloymo“. Transnationales (Ge)Denken im Angesicht des Krieges. In: *Exilograph* 29 (2022): *Resonanzen des Krieges gegen die Ukraine. Gewaltgeschichte(n), Flucht und Exil in Literatur und Performance-Kunst*. Hg. v. Doerte Bischoff; Editorial. In: *Exilograph* 28 (2020): *Fernes Grab. Totengedenken angesichts von Exil und Migration*. Hg. v. Doerte Bischoff.