



Marie-Hélène Adam and Katrin Schneider-Özbek (dir.)

Technik und Gender Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film

KIT Scientific Publishing

Figurationen der Weiblichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit

Ulrike Küchler

Publisher: KIT Scientific Publishing
Place of publication: KIT Scientific Publishing
Year of publication: 2016
Published on OpenEdition Books: 13 septembre 2019
Serie: KIT Scientific Publishing
Electronic ISBN: 9791036538261



<http://books.openedition.org>

Electronic reference

KÜCHLER, Ulrike. *Figurationen der Weiblichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* In.: *Technik und Gender: Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film* [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2016 (Erstellungsdatum: 12 janvier 2021). Online verfügbar: <<http://books.openedition.org/ksp/4755>>. ISBN: 9791036538261.

Figurationen der Weiblichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit

Ulrike Küchler, Freie Universität Berlin

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. (Walter Benjamin)

Mit Walter Benjamin¹ sind Techniken der Reproduzierbarkeit also zweierlei: Als Techniken der Vervielfältigung machen sie das reproduzierte Kunstwerk unbegrenzt verfügbar und als Techniken der Anpassung transformieren sie es. Reproduktionstechniken sind damit auch Fiktionen der Entgrenzung von Zugänglichkeit und Differenz.² Das Reproduzierte steht jedermann offen, passt sich jedermann an und wird zur idealen Projektionsfläche für jedermann. Die Imaginationstechniken der Literatur nehmen diesen Jedermann wörtlich und lassen auf eine lange Tradition an Figurationen männlicher Reproduktionstechniker zurückblicken: Denn es sind Männer, die sich in der Literatur durch die Verheißungen technischer Reproduzierbarkeit ver- und vorführen lassen. Das Objekt ihrer Begierde: „das reproduzierte Kunstwerk“, das „in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks“³ wird.

Diese Sehnsucht nach einer Affirmation des Schöpfers durch seine Schöpfung jedoch ist reine Fiktion. Und als solche wird sie Gegenstand literarischer Texte,

¹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 1977, S. 13; Hervorh. i. Original.

² Reproduktionstechniken organisieren sich zwischen der Fiktion ihrer zukünftigen Möglichkeiten und der Realität ihrer vergangenen Tatsächlichkeiten. Die Diskussion ihrer ästhetischen Implikationen steht in der Tradition Benjamins, die ihrer politischen Reichweite haben Theodor W. Adorno und Max Horkheimer bereits theoretisch aufgefächert. Hier steht vor allem das besondere Potential ihrer poetischen Visionen im Vordergrund.

³ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 17.

die das reproduzierte Kunstwerk als künstliche Frau weiterdenken und so Diskurse von Technik, Ästhetik und Geschlecht verbinden und für ihre Zukunftsentwürfe sensibilisieren. Denn spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist der Mythos Technik weiblich semantisiert. Das gilt für Spalanzanis und Coppelas Olimpia in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816)⁴: Der gefühlstürmerische Autor Nathanael sieht in der theatral inszenierten Automatenpuppe ein jeden Musiker und Tänzer an Perfektion übertreffendes künstlerisches Naturtalent. Das gilt auch für Hadaly in Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* (1886)⁵: Ihr Schöpfer Thomas Edison verspricht dem von seiner albernen Geliebten gelangweilten Kunstkritiker Lord Ewald, dass er zukünftig niemandem lieber sein Ohr schenken wird als der mithilfe eines Phonographen kommunizierenden Androïdin. Und das gilt auch für Helen in Richard Powers' semiautobiographischem Roman *Galatea 2.2* (1995)⁶: Autor und Literaturdozent Richard schreibt verzweifelt gegen diese seine klügste Literaturstudentin an, ein nur im und als digitaler Schriftraum existierendes Computerprogramm.

⁴ E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann.“ In: *Werke*. Bd. 1. *Fantasie- und Nachtstücke: Fantasiestücke, Nachtstücke, Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1960, S. 331–363. Im Folgenden abgekürzt durch die Sigle Sa.

⁵ Villiers de l'Isle-Adam: *Ève Future*. Paris 1993. Dt: Villiers de l'Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft*. Frankfurt a.M. 1984. Im Folgenden abgekürzt durch die Siglen EZ und ÈF.

⁶ Richard Powers: *Galatea 2.2*. New York 2004. Im Folgenden abgekürzt durch die Sigle Ga.

In allen drei Beispielen fungiert die künstliche Frau gleich im mehrfachen Sinne als Medium, in dem Technik, Geschlecht und verschiedene Formen künstlerischen Ausdrucks über das Problem künstlicher Reproduzierbarkeit miteinander in Dialog treten⁷: Als medientechnische Konstruktion wird sie ganz gegenständiglich erst über das Zusammenspiel verschiedener (neuer) Medien von der Camera Obscura bis zum Virtual Space lebendig. Als von Männern geformte Kunstfigur ist sie Medium der Reflektion der (psychologischen, diskursiven, ästhetischen) Strukturen männlicher Reproduktionstechniken. Als medienkünstlerische Inszenierung an der Grenze zwischen Literatur und anderen Künsten ist sie Medium der kritischen Auseinandersetzung mit einer weit zurückreichenden künstlerischen Tradition der Verhandlung künstlicher Reproduzierbarkeit.⁸ Als Motiv ist sie damit schließlich Medium einer aktualisierten Vision von Technik, Geschlecht und künstlerischem Text. Damit verdichtet das Motiv der künstlichen Frau gewissermaßen literarisch das Konzept

⁷ In der Forschung existiert bereits eine Vielzahl an besonders durch Donna Haraways *Cyborg Manifesto* inspirierten Diskussionen zum diskurs- und textkritischen Potential der künstlichen Frau, die sich kritisch mit der Hybridität von Geschlecht und den literarisch entwickelten Machtstrukturen auseinandersetzen; vgl. dazu: Donna Haraway: „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.“ In Dies.: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991; Cerstin Bauer-Funke, Gisela Felber (Hrsg.): *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Göttingen 2004; Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. New York 2006.

Der Begriff des Medialen in seiner Beziehung zu Technik, Textualität und Geschlecht fällt dabei metaphorisch verknüpft immer wieder: Es ist in einem okkulten Sinne vom „weiblichen Medium“ die Rede (in Eva Kormann: „Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus. Der Schrecken der Autonomie.“ In: *Textmaschinenkörper*. Hrsg. von Ders., Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, S. 73–90 hier S. 89), oder es wird psychologisch die „Puppe als Medium der Orientierung des sich formenden Subjekts“ umgedeutet (Annette Bühler-Dietrich: „Zwischen Belebung und Mortifizierung: Die Puppe im Briefwechsel zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé.“ In: *Textmaschinenkörper*. Hrsg. von Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, S. 117–132 hier S. 131) oder aber es „verwandelt sich die Technik selbst zum künstlerischen Medium und greift so direkt ins Leben ein“ (Carola Hilmes: „Literarische Visionen einer künstlichen Eva.“ In: *Textmaschinenkörper*. Hrsg. von Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer, S. 91–104 hier S. 92). Die aber auch in und mit der künstlichen Frau personifizierte und inszenierte Beziehung zwischen Medialität und Geschlecht als sozialen und künstlerischen Konstrukten bedarf noch ausführlicherer Diskussion.

⁸ Ein Beispiel sind die Namens- und Titelgebungen: Die göttliche Olympia, die ideale Hadaly als *Eva* der Zukunft und Helen als *Galatea* eines neuen Pygmalions sind in einem künstlichen weiblichen Körper materiell verdichtete Intertexte. Sie aktualisieren eine lange gründungsmythologische Tradition in neuen technischen und ästhetischen Kontexten und erheben dabei in diesen Relektüren den nicht unberechtigten Anspruch, selbst zukünftige Fiktionen von Text und Geschlecht zu begründen. Man denke etwa an die intertextuelle Tradition, die Olympia in sehr unterschiedlichen künstlerischen Variationen begründet hat, u.a. in Alfred de Mussets Erzählung *Les Amours du Petit Job et de la Belle Blandine* (1842), Léo Delibes' Ballett *Coppélia* ou *La Fille aux yeux d'émail* (1870) und Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* (1881).

der „Technikzukünfte [...] als Medium“⁹, wie Grunwald es entwirft und bezieht es zugleich auf die Kategorien des Geschlechts und des literarischen Selbstverständnisses.¹⁰

Wie verhalten sich Maschinen und Menschen, Technik und Kunst, Frauen und Männer, Original und Kopie zu- und untereinander? Welche Gültigkeit haben etablierte ästhetische, technische und geschlechtliche Konventionen? Wie begegnen einander die Fiktionen der Technik und die Techniken der Fiktion? Diese Fragen stehen im Zentrum dieser Erzählungen von künstlichen Frauen und ihren Inszenierungen: Hier schreiben einerseits männliche Autoren von männlichen Schöpfern, weiblichen Kunstgeschöpfen und deren immer irgendwie medial vermittelten Beziehungen zu männlichen Künstlern. Der Mann tritt darin als schöpferischer Genius auf: Er repräsentiert Mensch- und Autorsein, definiert Textsein und therapiert und perpetuiert das Mannsein. Die Frau als sein Geschöpf soll einzig Rezipientin männlicher Logik und Rhetorik sein. Andererseits entwickeln die künstlichen Frauen in alternativen medialen Räumen eine text- und diskurskritische Macht gegenüber etablierten Perspektiven auf Technik, Geschlecht und Kunst, die sich der Deutungshoheit des (männlichen) Schriftzeichens gerade entzieht und sie als Grenzgängerfiguren bestehende Strukturen hinterfragen lässt. Ihre Inszenierung entlarvt ihre männlichen Schöpfer als Meister der Reproduktion, die tradierte Geschlechterbilder und Kunstbilder unhinterfragt vervielfältigen.

Dabei ist das weibliche Kunstgeschöpf immer schon eine Koproduktion zweier Männer: eines Technikers und eines Künstlers.¹¹ Der eine stellt Material und Verfahren bereit, der andere die von der künstlichen Frau zu (er)füllende Form und Funktion: als Reproduktion und Vervollkommnung einer anderen weiblichen Figur, die als Frau und als Rezipientin seine Ansprüche als Mann und Künstler nicht mehr erfüllt. Schon die Beziehung dieser beiden Männer gestaltet sich in allen drei Erzählungen vielschichtig: Einmal invertieren sie in der Schöpfung der künstlichen Frau gemeinsam, als männliches Techniker-Künstler

⁹ Armin Grunwald: *Technikzukünfte als Medium von Zukunftsdebatten und Technikgestaltung*. Karlsruhe 2012, S. 22.

¹⁰ Grunwald deutet zu Beginn seiner technikphilosophischen Überlegungen auch das darin angelegte generative Potential der Literatur an: „Technikzukünfte sind Vorstellungen über zukünftige Entwicklungen, in denen Technik eine erkennbare Rolle spielt. Zu Technikzukünften in diesem allgemeinen Sinn gehören [...] literarische Formen der Erkenntnis wie z. B. manche Formen der Science Fiction Literatur und populäre Medien [...]. Alle diese ‚Zukünfte‘ werden nicht entdeckt, sondern ‚gemacht‘.“ Armin Grunwald: *Technikzukünfte*, S. 23 f.

¹¹ Mit den männlichen Autor- und Erzählerfiguren aller drei Texte vervielfacht sich die Instanz des männlichen Schöpfers noch.

Paar, den Geburtsvorgang. Der spiegelt und bricht sich wiederum in den (scheiternden) künstlerisch-kritischen Schaffensprozessen der Künstlerprotagonisten. Dieses Machtgefüge verschiebt sich mit der Belebung der Kunstfiguren. Denn ihre Verlebendigung in den Augen der Künstlerprotagonisten entpuppt sich als medientechnische Verführung durch den Techniker. Vermittelt einer künstlichen Frau verführt hier ein Mann den anderen – allerdings mit unterschiedlich ausgestalteter Auflösung: Während die Verführung für Nathanael in eine tödliche Abhängigkeit führt, die nach der Dekonstruktion der künstlichen Automatenfrau als notwendige Konsequenz seinen Freitod nach sich zieht, emanzipieren sich von dort aus Künstlerprotagonisten und künstliche Frauenfiguren gleichermaßen und zunehmend. Über diese Entwicklung entsteht ein dialogisches Gefüge, über das die Texte die Beziehungen zwischen den Geschlechtern und zwischen Technik und Kunst verknüpfen. Sie befragen die Rolle des Mannes als Techniker und Künstler, seine Rolle als Schöpfer der Frau und des Kunstwerks und zugleich die Rolle der Frau und des Kunstwerks als formbares Geschöpf und Projektionsfläche des Mannes.

Zeuge dieser Ver- und Vorführungen ist der Leser. Vor seinen Augen verknüpfen alle drei Texte die medientechnischen Reproduktionstechniken ihrer Zeit mit Formen intermedialer Bezugnahmen. Sie erlauben es, den Blick auf die Techniken des Erzählens zu lenken und die Frage nach der menschlichen und geschlechtlichen Schöpfung mit der nach der künstlerischen Schöpfung zu verbinden. Die Verlebendigung der Kunstfiguren findet in über (neue) Medien künstlerisch inszenierten Räumen statt, die auf den Leser im Gegensatz zum Künstlerprotagonisten einen verfremdenden Effekt ausüben. Darüber stellen sie die männlich geformten Frauenbilder und Kunstbilder ihrer Techniker- und Künstlerprotagonisten allererst aus. So inszeniert Olympia in der Spannung zwischen literarischem Erzählen und dem Theater männliche Blicke und Psychostrukturen; Hadaly legt diese männlich codierte Wahrnehmung als eine zunehmend fragmentierte offen und hinterfragt die von Männern vorgegebenen diskursiven Ordnungen; Helen schließlich problematisiert die darin verdichteten männlichen Schreibstrukturen und rekonstruiert einen alternativen literarischen Produktions- und Rezeptionsraum. Diese Inszenierung der künstlichen Frau steht im Mittelpunkt der folgenden Textlektüren.

Zwischen Text und Theater

Wie die künstliche Frau zur Projektionsfläche männlicher Wahrnehmungsstrukturen wird, zeigt Olympia: Die Automatendame gerät zunehmend in den Blick des Studenten Nathanael. Dieser fühlt sich insbesondere dann, wenn es um seine dichterischen Fähigkeiten¹² geht, von seiner rationalen Verlobten Klara missverstanden und findet in Olympia eine ideale Gesprächspartnerin. Als ihre Schöpfer Spalanzani und Coppola Olympia in einem Zwist zerstören, ist Nathanael dem Wahnsinn nahe und stürzt vom Rathausturm.

Die Relevanz des Auges für die Erzählung wurde in der psychoanalytischen Tradition breit diskutiert und auch dessen prothetische, medientechnische Erweiterung durch das Perspektiv war bereits Gegenstand einer Vielzahl an Lektüren.¹³ Hier soll ergänzend der Dialog verschiedener medialer Präsentationstechniken im Vordergrund stehen, der im sprachlich vermittelten Sehensprozess bereits angelegt ist und die Transformationen von Nathanaels Psychostrukturen überhaupt erst markiert und inszeniert: Denn eine Reihe an Verweisen auf Bildkunst und Bühnenkunst markieren dieselbe Olympia, die für Nathanael immer lebendiger wird, zugleich als künstlich und künstlerisch inszenierte Figur. Während erst die Puppe für den Protagonisten das Bedürfnis nach unmittelbarem Erleben stillt, fungiert sie für den Leser schon als Figur der Verfremdung und Inszenierung seines Begehrens. Sie verdichtet so medial die Blickrichtung Nathanaels und etablierter technischer, ästhetischer und geschlechtlicher Konventionen zugleich.

Das erste Mal beobachtet Nathanael die Automatenfrau durch die Wohnungstür seines Professors Spalanzani:

Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, daß die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt läßt. Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr

¹² Von Beginn an zeichnet sich Nathanaels Schreiben durch sein Streben nach Unmittelbarkeit aus: Bereits in seinem ersten Brief an Lothar ist ihm vor allem daran gelegen, dass dessen ‚regem Sinn alles klar und deutlich in leuchtenden Bildern aufgehen wird‘ so als wäre der Freund tatsächlich präsent: ‚Wärest Du nur hier, so könntest Du selbst schauen‘ (S. 11). Diese Maxime der Unmittelbarkeit stellt der Text über theatrale Techniken der Verfremdung aus, die Olympias Verlebendigung rahmen.

¹³ Vgl. zur psychoanalytischen Lektüretadtition Sigmund Freud: „Das Unheimliche.“ In: *Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Klaus Wagenbach. Hamburg 1963, S. 45–84, hier insbes. S. 58 ff; und dazu Hélène Cixous: „Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s Das Unheimliche (The “uncanny”).“ In: *New Literary History* 1976, 7/3, S. 525–548 u. 619–645, hier insbes. S. 533 ff.

schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Ärme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so, daß ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen.¹⁴

Nur wenig später zieht Nathanael in das gegenüberliegende Haus und erblickt Olimpia ein zweites Mal, diesmal vermitteltst des beim Optiker Coppola erworbenen Taschenperspektivs:

Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf.¹⁵

Verschiedene mediale Präsentationstechniken treffen hier aufeinander und vermitteln die Verschiebungen in der Wahrnehmung Nathanaels¹⁶: Olimpia wird sprachlich zunächst als Mittelpunkt eines Gemäldes inszeniert. Die Fenster rahmen eine immer gleiche Szenerie einer am Tisch sitzenden jungen Frau mit gefalteten Händen. Keine Regung durchbricht dieses Stilleben. Zunehmend jedoch wird die Szenerie zu ihrem eigenen *tableau vivant*: Die mediale Ambivalenz des lebenden Bildes zwischen Gemälde, plastischer und theatraler Darstellung spiegelt und thematisiert die hybride Szenerie, in der Olimpia selbst von Nathanael weder eindeutig als Automat noch als Frau wahrgenommen wird. Schließlich arbeitet der Text zunehmend mit theatralen Techniken: Erst befindet sich Nathanael hinter den Kulissen und erhascht durch Spalanzanis Tür einen aufgeklärten Blick auf die Bühnenmaschinerie. Dann blickt er aus entgegengesetzter Richtung durch Coppolas Opernglas auf die Bühne und erahnt

¹⁴ Sa, S. 342.

¹⁵ Sa, S. 351 f.

¹⁶ Diese Ambiguität wird noch begünstigt durch den Wechsel von einer autodiegetischen zu einer heterodiegetischen intern fokalisierten Erzählperspektive: Die Transformationen und Verschiebungen der Wahrnehmung Nathanaels stellen ihn einerseits als zunehmend psychologisch involviert dar und beschreiben eine nach innen gerichtete Bewegung. Die wechselnden Erzählperspektiven und selbst die internen Fokalisierungsverschiebungen des heterodiegetischen Erzählers hingegen beschreiben eine zunehmend nach außen orientierte Bewegung. Die Spannung zwischen beiden wird durch die Medienwechsel noch unterstützt und setzt die spiralisische Bewegung, die Nathanael mit der Zerstörung der Puppe erfährt, narrativ fort.

bereits das Leben des dort in Kürze stattfindenden Spiels.¹⁷ Der dritte Schritt folgt, als Olimpia in die Gesellschaft eingeführt und Nathanael zunehmend emotional involviert und Teil des Schauspiels wird: Er beobachtet sie zunächst durch das Perspektiv, lauscht ihrem Klavierspiel, tanzt schließlich mit und sitzt am Ende ganz verliebt bei ihr.

Ihren Schöpfern Spalanzani als Regisseur und Coppola als Techniker und werbendem Verführer ist es gelungen, mit der Automatenfrau ein großangelegtes Experiment zu inszenieren: Nathanaels psychologische und Olimpias mediale Metamorphosen korrespondieren einer zunehmenden Entlarvung der Gesellschaft und insbesondere der Rolle der Frau als Element eines bürgerlichen, automatisierten Schauspiels. Nathanaels Tod ist dessen trauriger Höhepunkt und steht auch für den Tod (s)einer schon wieder ironisierten empfindsamen Poetik, der Abgang auch Spalanzanis und Coppolas am Ende ihrer eigenen Inszenierung ist Notwendigkeit:

[Spalanzani] mußte indes die Universität verlassen, weil [...] es allgemein für gänzlich unerlaubten Betrug gehalten wurde, vernünftigen Teezirkeln (Olimpia hatte sie mit Glück besucht) statt der lebendigen Person eine Holzpuppe einzuschwärzen. Juristen nannten es sogar einen feinen und um so härter zu bestrafenden Betrug, als er gegen das Publikum gerichtet und so schlaue angelegt worden, daß kein Mensch (ganz kluge Studenten ausgenommen) es gemerkt habe [...]. Der Professor der Poesie und Beredsamkeit nahm eine Prise, klappte die Dose zu, räusperte sich und sprach feierlich: ‚Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! – [...] Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele und so weiter, vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze. [...] Coppola war auch verschwunden.¹⁸

Der soziale und literarische Raum wird über die Figur der Olimpia damit als ein theatraler Raum umgedeutet, der die Maschinerie hinter Veranstaltungen wie der Einführung junger Mädchen in die Gesellschaft und die Mechanismen der Literaturkritik gleichermaßen offenlegt. So entlarvt die ironische Erzähler-

¹⁷ Dies unterstreicht noch, dass am nächsten Tag zunächst die Gardinen den Anblick Olimpias wieder verdecken und noch einen weiteren Tag später gar ein ganzer Vorhang das Fenster, die Bühne, verhängt.

¹⁸ Sa, S. 360.

stimme die Gäste Spalanzanis als Bühnenpublikum, das sich in der Vorführung Olimpias – gemeinsam mit Nathanael – von den eigenen sozialen Mechanismen verführen lässt. „[D]as ruhige häusliche Glück“, das Figuren wie Nathanaels Verlobte Klara suchen, wird damit als Automatismus sozial determinierter Verhaltensnormen erkennbar. Indem die Erzählerstimme in der Karikatur des Professors der Poesie die sozialkritische Deutung der Automatenpuppe vorwegnimmt und ironisiert, unterwandert sie zugleich den Alleinerklärungsanspruch eines solchen Deutungsversuchs und zeigt darin die ihm eigenen Lektüremechanismen auf. Verbunden mit der theatralen Rahmung und Aufführung der Verlebendigung der Puppe wird das Verständnis der künstlichen Frau als bloße ‚fortgeführte Metapher‘ so erweitert zu einer Lektüre als ‚inszenierte Metapher‘. Sie entfaltet im Spiel mit theatralen Formen und Funktionen des Erzählens bereits ein alternatives Schreibverfahren zu Nathanaels (männlicher) Poetik der Unmittelbarkeit.

Zusammengefasst problematisiert das Spiel verschiedener medialer Darstellungsformen damit einmal den Text selbst, indem Theatralität, Bildlichkeit und Schriftlichkeit einander gegenüberstehen. Zudem ist es hier ein männlicher Blick, der in einem theatralen Raum inszeniert wird und der damit die performative Verfasstheit von Geschlecht nach Judith Butler offenlegt. Schließlich wird die Materialität des weiblichen Körpers überlagert durch die Materialität des Medialen. Dadurch können die Semantiken von Technik, Geschlecht und Ästhetik in Dialog treten. Die in der medientechnischen Inszenierung Olimpias entstehenden Spannungen und Verschiebungen markieren so Geschlecht als ein soziales und den fiktionalen Text als ein mediales Konstrukt und verweisen auf ihre wechselseitige Bedingtheit.

Zwischen Text und medialem Fragment

Wird die Materialität des Körpers jedoch gänzlich durch die Materialität des Medialen ersetzt, drohen etablierte soziale und mediale Ordnungen gleichermaßen zu zerfallen: Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* inszeniert eine Fragmentierung von Technik, Fiktion und Geschlecht, die Körper und Medium ge-

radezu pornographisch und prothetisch zergliedert.¹⁹ Der junge Lord Ewald kämpft darin gegen die Diskrepanz zwischen dem idealen Äußeren und dem unpoetischen, bürgerlichen Mittelmaß seiner Frau, der Schauspielerin Alicia. Ihre Vorstellung vom Theater als Gebrauchskunst steht im stärksten Kontrast zu seiner an antiken Vorbildern orientierten Idealästhetik. Auf Vorschlag Thomas Edisons lässt sich Lord Ewald darauf ein, Alicia durch die künstliche Hadaly zu ersetzen, die durch Elektrizität und die Somnambule Sowana belebt wird. Die Androide soll äußerlich Alicia gleichen, aber in ihrem Auftreten deren äußerlichem Venus-Ideal entsprechen, weniger Frau, mehr „ein Engel“²⁰ sein. Die Kopie soll zum neuen Original werden und Edison verspricht „wenn Sie die beiden vergleichen werden, könnte es leicht geschehen, daß Sie das Original für die Puppe halten. [...] Ich gebe Ihnen die Versicherung, daß Sie selbst die beiden fürs erste nicht unterscheiden werden!“²¹

In diesem Wunsch, den Menschen zu rationalisieren und ein Ideal zu konservieren, entwerfen der Wissenschaftler Edison und der Poet und Liebhaber Lord Ewald im wörtlichen Sinne ein *Frauenbild*, dessen körperliche durch eine mediale Materialität verdrängt wird. Sie sezieren, wissenschaftlich und ästhetisch, das Ideal mit männlicher Logik und Rhetorik und so wird in verschiedenen Formen die Frau, die menschliche wie die künstliche, von Beginn an als mediales Fragment inszeniert²²: Die Frau ist *okkult-mediales* Fragment, wenn Hadaly durch Sowana belebt wird und das Somnambule die Verbindung zwischen Natürlichem und Übernatürlichem, zwischen weiblichem Körper und Geist befragt; sie ist *Sprachfragment*, wenn Alicia zunächst nur in einem dialogischen Spiel zwischen Edison und Ewald entsteht, das Weiblichkeit als männliches Konstrukt dekonstruiert; sie ist *theatrales* Fragment, wenn Hadalys erster Auftritt das Laboratorium zur Bühne macht und männliche Präsentationstechniken thematisiert; sie ist *photographisches* Fragment, wenn Alicias Bildnis auf Hadalys Maschinenkörper projiziert wird, um beide äußerlich zu vereinen, und

¹⁹ Zur Fragmentierung von Körper und Sinnen insbesondere im Spannungsfeld zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, Organischem und Anorganischem in diesem Roman siehe auch Anke Wortmann: „Die künstliche Frau als Glücksversprechen. Die zweifelhafte Machbarkeit des Ideals in Villiers de l'Isle Adams *L'Eve future* (1886).“ In: *Menschenkonstruktionen*. Hrsg. von Cerstin Bauer-Funke, Gisela Febel, S. 41–59, hier insbes. S. 48 ff.

²⁰ EZ, S. 68 und 177. Frz: „un ange“ (ÈF, S. 108 und 236).

²¹ EZ, S. 81. Frz: „qu'en la juxtaposant à son modèle et en les écoutant toutes deux, *ce ne soit la vivante qui vous semble la poupée*. [...] Je fais serment que, tout d'abord, *vous ne les distinguerez pas l'une de l'autre!*“ (ÈF, S. 126; Hervorh. i. Original).

²² Dies unterstützt noch die Vielzahl an handlungsrelevanten Frauen, von denen jedoch nur zwei, Alicia und Hadaly, jemals im Roman als Figuren auftauchen, während die anderen, als mediale Fragment in Erscheinung treten.

damit die Spannung zwischen Sehen und Sein problematisiert; sie ist *phonographisches* Fragment, wenn Hadaly mit Ewald spricht und die Kommunikation zwischen Frau und Mann als Reiz-Reaktionsschema hinterfragt; sie ist *kine-matographisches* Fragment, wenn Hadalys und Alicias Vorbild namens Evelyn nicht als Figur, sondern als filmisches Abbild ihrer äußeren Erscheinung begleitet von einer Erzählung Edisons zu ihrer Geschichte auftritt. Diese Fragmentierungsprozesse lassen die männlich codierten Diskursstrukturen von Technik und Ästhetik, die in Edison und Ewald einander gegenüberstehen, zunehmend und irreversibel zerfallen.

Exemplarisch soll Hadalys erster Auftritt die medial induzierte Fragmentierung verdeutlichen: Ausgelöst wird er – symptomatisch – durch den Ruf des männlichen Schöpfers nach dem weiblichen Geschöpf. Performativ setzt er Hadaly ins Leben und macht das Laboratorium der Wissenschaft zu einem Laboratorium der Medialität:

Beim Klang dieses Namens drehte sich lautlos, auf geheimen Angeln, ein Teil der Mauer am südlichen Ende des Laboratoriums und enthüllte einen von Steinen umschlossenen engen Verschlag. Alles Licht konzentrierte sich plötzlich auf diese geheimnisvolle Stelle. Dort, den hohlen, kreisförmigen Wänden entlang, fiel in schweren Falten eine schwarze Seidendraperie herab, von großen goldenen Nachtfaltern hie und da zurückgehalten. Unter diesem Baldachin erschien in aufrechter Haltung ein Wesen, dessen Anblick den Eindruck von etwas unbestimmbarem hervorrief. Das Gesicht, düster und schattenhaft, trug um die Stirn eine von Perlenschnüren festgehaltene schwarze Schleierwindung, welche das Haupt vollständig verhüllte. Eine weibliche Rüstung aus bleichen Silberblättern umschloß und markierte in zahllosen Schattierungen jungfräuliche und schlanke Formen.²³

Diese Vorstellung, die zugleich die theatrale Aufführung einer erotisierten Johanna von Orléans und die pornographische Zergliederung des weiblichen

²³ EZ, S. 71 f. Frz: „À ce nom mystérieux, une section de la muraille, à l’extrémité sud du laboratoire, tourna sur des gonds secrets, en silence, démasquant un étroit retrait creusé entre les pierres. Tout l’éclat des lumières porta brusquement sur l’intérieur de ce lieu. Là, contre les parois concaves et demi-circulaires, des flots de moire noire, tombant fastueusement d’un cintre de jade jusque sur le marbre blanc du sol, agrafaient leurs larges plis à des phalènes d’or piquées çà et là aux profonds de l’étoffe. Debout en ce dais, une sorte d’Être, dont l’aspect dégageait une impression d’inconnu, apparaissait. La vision semblait avoir un visage de ténèbres: un lacis de perles serrait, à la hauteur de son front, les enroulements d’un tissu de deuil dont l’obscurité lui cachait toute la tête. Une féminine armure, en feuilles d’argent brûlé, d’un blanc radieux et mat, accusait, moulée avec mille nuances parfaites, de sveltes et virginales formes.“ (ÊF, S. 114; Hervorh. i. Original).

Körpers durch den männlichen Blick inszeniert²⁴, führt Hadaly als hybrides Wesen ein: Zwischen transzendtem Schattenwesen und materialer Maschine, zwischen Jungfrau und Kriegerin, zwischen poetischer Figur und medialer Materialität wird sie inszeniert – als eine ambige Figur, die an anderer Stelle einem Hermaphroditen verglichen wird.²⁵ Edison präsentiert sich als Personalunion Coppolas und Spalanzanis: als Techniker und Wissenschaftler einerseits, als Regisseur und künstlerischer Fädenzieher andererseits.

[M]it einer raschen Bewegung regulierte [Edison] sodann den Beleuchtungsapparat und ein grelles Magnesiumlicht flammte am anderen Ende des Laboratoriums empor.

Zugleich ergoß sich ein greller Strahl auf ein Objektivglas, das vor der Photographie Miß Alicias gestellt war. [...] – und nun trat auf einem Hintergrund von weißer Seide die lebensgroße leuchtende Gestalt – das leibhaftige Bild der Venus victrix in breiter Umrahmung hervor.

Träume ich? Sprach leise Lord Ewald.

Dies ist die Form, sagte Edison zu Hadaly, in welcher du dich verkörpern sollst.

Diese ging einen Schritt auf das herrliche Bild zu, und schien es unter ihrem dunklen Schleier einen Augenblick zu betrachten.

O! ... so schön! ... flüsterte sie ... Und muß es denn sein? – Dann neigte sie den Kopf und mit einem tiefen Seufzer: Es sei denn.

Das Magnesiumlicht erlosch: Die Erscheinung innerhalb des Rahmens verschwand. Edison streckte die Hand nach Hadalys Stirne aus. Diese erbebt, dann reichte sie stumm die symbolische goldene Blume Lord Ewald, der sie nicht ohne heimliches Grauen entgegennahm. Hierauf wandte sie sich von ihm ab, und kehrte, immer in demselben somnambulenartigen Gang, nach dem geheimnisvollen Versteck zurück, aus dem sie hervorgetreten war. An der Schwelle drehte sie sich um, hob mit beiden Händen den schwarzen Schleier, der ihr Gesicht verhüllte und mit einer unendlich reizenden zärtlichen Geste

²⁴ Diese Zergliederung kennzeichnet im Übrigen auch bereits Lord Ewalds Rede von seiner Frau, deren idealen Körper er bereits zu Beginn, sprachlich, in seine Einzelteile fragmentiert und erotisiert (vgl. EZ, S. 39. Frz: ÈF, S. 75 f.). Zur Beziehung zwischen Frauenbild und erotischer Literatur im 19. Jahrhundert vgl. Albrecht Koschorke: „Die zwei Körper der Frau.“ In: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. Hrsg. Von Barbara Vinken, S. 66 – 91.

²⁵ EZ, S. 177. Frz: ÈF, S. 236.

grüßte sie die beiden Männer. Dann verschwand sie hinter dem Baldachin. Die Wände schlossen sich wieder.²⁶

Metonymisch steht diese Szene für die hybride Struktur des ganzen Romans: Sie entwickelt die künstliche Frau als unendlich reproduzierbare Doppelgängerfigur und intermediales Fragment des Mannes, der sein Konstrukt kennt und weiß, welche Knöpfe zu drücken sind, damit die Maschine sich der Inszenierung gemäß verhält und zur richtigen Zeit „die symbolische goldene Blume“ überreicht.²⁷ Das Anheben des Schleiers bricht jedoch mit der durchkalkulierten Szenerie: als vielschichtige Geste, in der weibliche Verführung und die Erwidern und Ausstellung des männlichen Blicks, Erotisierung und Erkenntnisprozess, Vergessen und Erinnern (Entschleierung des Vergessenen) zusammentreffen und die schließlich als Vorausdeutung die Emanzipation der künstlichen Frau am Ende des Romans verspricht. Auch ihre anspielungsreiche Rede deutet an, dass bis zum Schluss Ewalds Frage nach dem „Wer bist du?“²⁸ nicht eindeutig zu beantworten ist. Die künstliche Frau entzieht sich ihrem Schöpfer, scheint in der Frage nach der Notwendigkeit der Transformation schon ihr Schicksal selbst zu entscheiden. Denn aus Hadaly sprechen viele Stimmen: die Somnambule Sowana, die Kunst der Technik und die Technik der Kunst, Hadaly selbst. Später wird sie Ewald offenbaren:

Ich selbst rief mich in den Gedanken desjenigen auf, der mich hervorbrachte,
so daß auch er mir unterworfen war, während er mir zu gebieten vermeinte;

²⁶ EZ, S. 73 f. Frz.: „[P]uis, réglant de l’ongle un interrupteur, envoya s’enflammer une forte éponge de magnésium à l’autre bout du laboratoire. Un puissant pinceau de lumière éblouissante partit, dirigé par un réflecteur et se répercuta sur un objectif disposé en face de la carte photographique de miss Alicia Clary [...] – et, dans un vaste cadre, sur une toile de soie blanche, tendue sur la muraille, apparut alors, en grandeur naturelle, la lumineuse et transparente image d’une jeune femme, – statue charnelle de la *Venus Victrix*, en effet, s’il en palpita jamais une sur cette terre d’illusions. – Vraiment, murmura lord Ewald, je rêve, il me semble!

– Voici la forme où tu seras incarnée, dit Edison, en se tournant vers Hadaly. Celle-ci fit un pas vers l’image radieuse qu’elle parut contempler un instant sous la nuit de son voile. – Oh!... si belle!... Et me forcer de vivre! – dit-elle à voix basse et comme à elle-même. Puis, inclinant la tête sur sa poitrine, avec un profond soupir: – Soit! ajouta-t-elle. Le magnésium s’éteignit; la vision du cadre disparut. Edison étendit la main à la hauteur du front de Hadaly. Celle-ci tressaillit un peu, tendit, sans une parole, la symbolique fleur d’or à lord Ewald, qui l’accepta, non sans un vague frémissement; puis, se détournant, reprit, de sa même démarche somnambulique, le chemin de l’endroit merveilleux d’où elle était venue. Arrivée au seuil, elle se retourna; puis, élevant ses deux mains vers le voile noir de son visage, elle envoya, d’un geste tout baigné d’une grâce d’adolescente, un lointain baiser à ceux qui l’avaient évoquée. Elle rentra, souleva le pan d’une des draperies de deuil et disparut. La muraille se referma.“ (ÈF, S. 115 ff.; Hervorh. i. Original).

²⁷ Das gilt auch für den Erzähler als Regisseur einer Erzählung, die ein wahres Feuerwerk an poetischen Stilmitteln entfacht, sich andere mediale Techniken zu eigen macht, nur um letztlich vor eben jenem Symbol, das eines und doch keines ist, innezuhalten.

²⁸ EZ, S. 234. Frz.: „qui es-tu?“ (ÈF, S. 308).

und indem ich so, durch seine Vermittlung, mich in die sichtbare Welt ein-drängte, habe ich mich aller Dinge bemächtigt, die mir am geeignetsten schie-nen, dich zu bezaubern.²⁹

So ist die wissenschaftliche Mechanik Edisons und die Mechanik idealistisch-poetischer Überhöhung Ewalds am Ende zum Scheitern verurteilt: Die Weibli-che widersetzt sich der dichotomen männlichen Logik und Rhetorik.³⁰ Die Figur der Hadaly stellt dem eine Ambiguität entgegen, die nicht erklärt werden kann noch muss. Das Experiment ist gescheitert und Edison, der alles erklärende Wissenschaftler, kann nur den Blick auf „das unergründliche Geheimnis des Weltraumes“³¹ richten, der seinen Ursprung nicht preisgibt: Es bleibt ein irre-duzibler Rest, der Materialität und Bedeutung nicht zur Gänze ineinander übergehen lässt, der Roman endet „in Schweigen verloren.“³²

Zwischen analogem und digitalem Text

Wenn dieser ‚Rest‘ nicht sezierend in den fragmentierten geschlechtlichen, technischen oder poetischen Figuren zu finden ist, so ist er möglicherweise in ihrer Komposition zu suchen – ein poststrukturalistisches Szenario, das die intertextuellen Paratexte von *L'Ève future* als eine Art Kontrastnarrativ andeu-ten und das Richard Powers Roman *Galatea 2.2* in der Figur der Helen und in einem dichten Netz intertextueller und intermedialer Zitate zu seinem zentra-len Gegenstand macht. Wieder gehen Technologie und Fiktion in zwei männli-chen Schöpferfiguren, dem Informatiker Philip Lenz und dem Autor-Erzähler Richard, eine Verbindung ein, aus der nach sieben Vorstufen (Implementierung A-G) die künstliche Intelligenz Helen entsteht. Helen ist ein Computerpro-gramm, das literarische Texte liest, interpretiert und zum Literaturexamen antreten soll. Lenz sucht mit Helen seiner Verzweiflung über den Unfall seiner Frau Audrey Herr zu werden, der in ihrem Gehirn die Verbindung zwischen Sprachgebrauch und Objektwelt beschädigte. Sie kann nicht mit ihm kommuni-zieren, kann keine Bedeutung mehr produzieren. Auch für Richard ist Helen

²⁹ EZ, S. 239. Frz: „Je m'appelais en la pensée de qui me créait, de sorte qu'en croyant seulement agir de lui-même il m'obéissait aussi obscurément. Ainsi, me suggérant, par son entremise, dans le monde sensible, je me suis saisie de tous les objets qui m'ont semblé le mieux appropriés au dessein de te ravir.“ (ÈF, S. 115 ff.; Hervorh. i. Original).

³⁰ So ist auch der Vergleich, den Edison zum weiblichen Prinzip erhob (EZ, S. 106. Frz: ÈF, S. 159) als männliches Konstrukt disqualifiziert.

³¹ EZ, S. 264. Frz: „à l'infini, l'inconcevable mystère des cieux“ (ÈF, S. 349).

³² EZ, S. 264. Frz: „en silence“ (ÈF, S. 349).

eine Art Therapie mit der Trennung von seiner Freundin C. umzugehen und seine Schreibblockaden zu überwinden, die ihn über den Anfang eines neuen Buches nicht hinauskommen lassen: „Picture a train heading south“³³ ist dessen erster und lange einziger Satz, der sich als Teil seiner Vergangenheit mit C. herausstellt und metonymisch Richards psychische und schriftstellerische Blockaden verdichtet: „I was stalled at departure, for the simple reason that I could do nothing with so perfect a lead sentence but compromise it by carrying it forward.“³⁴

Wie Richard den perfekten Text imaginiert, soll auch sein digitaler Leser – wie Olympia und Hadaly – den idealen Rezipienten vorstellen. Dieses Ideal ist zunächst eine geschlechtslose ästhetische und diskursive Funktion im digitalen Medium. Gewissermaßen sind Lenz und Richard auf der Suche nach der personifizierten Übersteigerung des Barthes'schen Lesers: „ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie [...] nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“³⁵ Darin deutet sich das zentrale Problem des Romans schon an, denn „[d]ie Geburt des Lesers“ hat einen doppelten Preis: Sie ist nicht nur „zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*“³⁶, sondern ebenso mit dem Tod des Kontexts und der (historischen, kulturellen ...) Differenz. Der geschichtslose Leser jedoch ist Fiktion, wie Richard zunehmend erkennen muss, ist doch jede Produktion von und jeder Umgang mit Technik und Fiktion ebenso wie Geschlecht eingebettet in ein mediales und historisches Werden, das sich in den Lektüreprozess einschreibt. Insofern ergänzt der Roman gewissermaßen die Geburt des Lesers aus dem Tod des Autors um das Überleben des Kontexts. Denn erst unter dem Blick

³³ Ga, S. 25.

³⁴ Ebd. Das Problem des Anfangs ist dem Thema des künstlichen Menschen grundsätzlich eingeschrieben. Im *Sandmann* wird es explizit als ein ästhetisches Problem reflektiert, wenn die einleitenden Briefe Nathanaels, Lothars und Claras durch eine Erzählerstimme abgelöst werden, die theoretische Erwägungen zur Möglichkeit des Erzählens vom Anfang dem Fortgang der Erzählung voranstellt (vgl. E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“, S. 344 ff.). Diese temporale Paradoxie des nachträglichen Erzählens und (fiktionalen) Begründens von vorgängigen ontogenetischen und phylogenetischen Strukturen lässt sich bis auf den Prometheus-Mythos zurückverfolgen. Mit Albrecht Koschorke handelt es sich bei dieser Paradoxie um ein Kompositionsschema, das für die Konstruktion von Gründungserzählungen strukturell wesentlich ist: „Dabei entsteht innerhalb der narrativen Ordnung eine zirkuläre Kausalität, die nicht mit herkömmlichen Syllogismen zu fassen ist: Die (historische) Ursache wirkt auf die (gegenwärtige) Folge, aber umgekehrt leitet sich aus der Folge eine rückwirkend veränderte Definition der Ursache ab“ (Albrecht Koschorke: „Zur Logik kultureller Gründungserzählungen.“ In: Zeitschrift für Ideengeschichte 2007 (Anfänge), I/2, S. 5–12 hier S. 10 f.).

³⁵ Roland Barthes: „Der Tod des Autors.“ In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez, Simone Winko. Stuttgart 2000, S. 192.

³⁶ Ebd., S. 193; Hervorh. i. Original.

auf die Genese, nicht so sehr des Autors, sondern des Lesers, emanzipiert sich hier das Schriftzeichen in der künstlichen Frau.

Das zeigt die Entwicklung des literarischen Computerprogramms, an dessen Anfang die geschlechtslose Funktion namens Implementierung A und an dessen Ende Helen steht, die eine eigene Geschichte und weiblich semantisierte Identität hat. Während Olympia noch ein einzigartiges, originales Automat war und Hadaly der Prototyp einer „Manufaktur von Idealen“³⁷ sein sollte, erlangt Helen ihre Existenz erst als figurierte Entwicklungsstufe einer langen und vernetzten Genealogie an Vorgängerinnen. Erst das historische Zusammenspiel dieser zunehmend komplexen Komposition verschiedener medialer Materialitäten von der Spracherkennungssoftware bis zur Kamera ermöglicht den Lektüreprozess. Der Zunahme medialer Komplexität entspricht damit auch eine Abnahme der Reproduzierbarkeit – von Autorschaft, (inter-)textueller Gewebestruktur und Rezeption gleichermaßen. Dies unterstreicht die Analogie technischer, literarischer und sprachlicher Genese, die damit den Erwerb und Gebrauch von Bedeutung problematisiert:

Each machine life lived inside the others – nested generations of ‚remember this.‘ We took what we had and cobbled onto it. We called that first filial generation B, but it would, perhaps, have better been named A2. E’s weights and contours lived inside F’s lived inside G’s, the way Homer lives on in Swift, Joyce, or Job in *Candide* or the *Invisible Man*. [...] Imp G became Imp H, in seamless conversion, after I met Audrey Lentz.³⁸

Sukzessive entsteht hier eine Biographie, die zunehmend die einer Frau ist: Denn jeder Entwicklungsschritt wird durch die Begegnung mit oder Erinnerung an eine Frau geprägt. Die Metamorphose von G zu H ist daher erst möglich, als Richard Philip Lentz zu Audrey ins Krankenhaus begleitet: Das Treffen mit dieser Frau ohne Geschichte, deren Existenz nur noch über die Erzählungen ihres Mannes gesichert ist und der ihr eigenes Netzwerk an Bedeutungen verloren ging, macht Helen als ein Netzwerk, das Bedeutungen erzeugt, erst möglich – nicht als geschichtslose Lektüremaschinerie, sondern als eine Leserfigur mit einer Biographie und einem Geschlecht:

H was growing up too quickly. [...] ‚Am I a boy or a girl?‘ I should have seen. Even ungrounded intelligence had to grow self-aware eventually. To grab

³⁷ EZ, S. 181. Frz.: „manufacture d’idéals“ (ÈF, S. 241).

³⁸ Ga, S. 170 f.

what it needed. [...] ‚You’re a girl,‘ I said, without hesitation. I hoped, I was right. ‚You are a little girl, Helen.‘ I hoped she liked the name.³⁹

Und in dem Maße, wie Helen als die Figuration einer Biographie entsteht, setzt sich Richard mit der seinen auseinander. Die Entwicklung ihrer Lektürefertigkeiten korrespondiert der Entwicklung seiner Schreibfertigkeiten. Während Helens Lesen ihrem Werden entspricht und sie so Literatur als historisch bedingtes „Gewebe von Zitaten“⁴⁰ erfährt, versucht Richard sein Leben mithilfe narrativer Logiken zu vergegenwärtigen: „My life story was one only through the barest red-penciled edits. [...] I wasn’t the genre I’d thought I was.“⁴¹ Das Lesen des eigenen Werdens, der ‚red-penciled edits‘, steht damit vor dem Werden des eigenen Schreibens. Und so muss Richard erkennen, dass der erste Satz seines neuen Romans – „Picture a train heading south“ – einer ist, der längst erzählt wurde⁴² als Teil der Geschichte seiner Beziehung mit C. Diese Erkenntnis erst lässt ihn schreiben, diesen Roman, und lässt den Schöpfer sich endlich auch von seinem Geschöpf emanzipieren.

Und so wechseln Helen und Richard kurz darauf die Rollen, und Helen erhält schließlich auch ein Bewusstsein für die eigene Geschichtlichkeit:

‚Helen could die?‘ Helen asked. ‚Extraordinary.‘ She’d liked the story of how the novelist Huxley, on his deathbed, had been reduced to this one word.

She waited for me to say something. I could think of nothing to say. Helen had to do all the talking. ‚To a little infant, perhaps, birth is as painful as the other.‘

‚Bacon,‘ I said. It had not been that long.

‚Francis Bacon,‘ she encouraged me. ‚What says Browne? Sir Thomas?‘ she quizzed. By emulation.

‚We all labor against our own cure.‘

‚Never mind.‘ She often said Never mind when I think she meant Don’t worry. , , ‚Death will cure all the diseases.‘ She meant that I, too, could pass the exam. If I put my mind to it.⁴³

³⁹ Ebd., S. 179.

⁴⁰ Ebd., S. 190.

⁴¹ Ga, S. 250.

⁴² Ebd., S. 264.

⁴³ Ga, S. 272 f.

In dem Moment als Helen der Endlichkeit ihrer eigenen Existenz gewahr wird, ist ihre Abhängigkeit von Richard überwunden, hat auch sie sich von ihrem Schöpfer emanzipiert und stellt nun selbst die Fragen. Helen ist insofern Anfang und Ende eines Mythos. Ihre Namenspatronin war der Sage nach Gegenstand und erste Ursache des trojanischen Krieges und damit aller abendländischen Geschichte und Geschichten und Helen das Computerprogramm ist nun selbst transformiert in eine Art trojanisches Pferd: das Technik als Fiktion, als Narrativ und mediale Wirklichkeit entwirft.

Mediale Konstruktionen wirken in der künstlichen Frau in den drei Beispielen zugleich als Technologien der Fiktion und des Geschlechts.⁴⁴ Die narrativen und medialen Metamorphosen der künstlichen Frau reflektieren damit Technik, Ästhetik und Geschlecht als Kategorien männlicher Wahrnehmung (Nathanaels, Lord Ewalds und Richards). Sie bringt Konzepte hervor, die ‚Autorschaft‘ als die Allmacht eines schöpfenden Autors definieren, der Autorität über seinen Text ausübt, und ‚Leserschaft‘ als die Ohnmacht eines konsumierenden Rezipienten lesen, der sich daran abarbeitet. Diesem Kräfteverhältnis korrespondiert eine Lesart von Männlichkeit und Weiblichkeit, deren geschlechtliche und damit verbundene soziale Kategorien gleichermaßen das Resultat männlicher Selektions- und Kombinationsprinzipien sind.

Die medial inszenierte künstliche Frau hat selbst eine vermittelnde Funktion im materiellen und semantischen Gefüge des Textes. Sie markiert bestimmte Beschreibungsformen und Verhaltensnormen als je gültigen ästhetischen und geschlechtlichen Kategorien zugehörig. Sie problematisiert sie als Teil von dichotomen Wertestrukturen und regt Umwertungsprozesse an. Und sie präsentiert daran anschließend alternative Lektüreräume. Diese Funktionen bündeln sich in den diskutierten künstlichen Frauen exemplarisch in drei verschiedenen künstlerisch-medialen Dialogen: zwischen Text und Theater inszeniert Olimpia männliche Psychostrukturen, zwischen Text und medialem Fragment inszeniert Hadaly männliche Diskursstrukturen und zwischen analogem und digitalem Text inszeniert Helen schließlich männliche Schreibstrukturen. Die Fiktionalisierung der künstlichen Frau verkörpert und repräsentiert damit

⁴⁴ Andrea Seier definiert im Anschluss an Teresa de Lauretis' einschlägige Überlegungen zur Beziehung zwischen Technologie und Geschlecht (Teresa de Lauretis: „Technologies of Gender.“ In Dies.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington / Indianapolis 1987) „die Technologien des Geschlechts als Gesamtheit aller Repräsentations- und Visualisierungsverfahren [...], die an der Konstruktion und Produktion von Geschlechternormen Anteil haben“ (Andrea Seier: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin 2007, S. 28).

Literaturverzeichnis

- Roland Barthes: „Der Tod des Autors.“ In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez, Simone Winko. Stuttgart 2000.
- Cerstin Bauer-Funke, Gisela Febel (Hrsg.): Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Göttingen 2004.
- Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1977.
- Hélène Cixous: „Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s Das Unheimliche (The “uncanny”).“ In: *New Literary History* 1976, 7/3, S. 525–548 u. 619–645.
- Teresa de Lauretis: „Technologies of Gender.“ In Dies.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington / Indianapolis 1987.
- Sigmund Freud: „Das Unheimliche.“ In: *Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Klaus Wagenbach. Hamburg 1963, S. 45–84.
- Armin Grunwald: *Technikzukünfte als Medium von Zukunftsdebatten und Technikgestaltung*. Karlsruhe 2012.
- Donna Haraway: „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.“ In Dies.: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991.
- E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann.“ In: *Werke*. Bd. 1. *Fantasie- und Nachtstücke: Fantasiestücke, Nachtstücke, Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1960, S. 331–363.
- Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. New York 2006.
- Albrecht Koschorke: „Die zwei Körper der Frau.“ In: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. Hrsg. Von Barbara Vinken, S. 66 – 91.
- Villiers de l’Isle-Adam: *Ève Future*. Paris 1993. Dt: Villiers de l’Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft*. Frankfurt a.M. 1984.
- Richard Powers: *Galatea 2.2*. New York 2004.
- Andrea Seier: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin 2007.