

DIE MASCHINENFRAU

EIN MONSTRÖS-ASTRALES DENKBILD UND SEINE FILMISCHEN AUSFORMUNGEN

Vorsichtig und zugleich entschlossen schreitet Rosamund Pike am Anfang des Massive Attack/Young Fathers-Musikvideos »Voodoo in My Blood« in die leere Joe Strummer-Unterführung in London. Sichtlich wird es ihr unheimlich, sie blickt mehrmals ängstlich zum Eingang zurück. Doch wie von einer unsichtbaren Kraft angezogen, läuft sie weiter. Plötzlich bleibt sie stehen. Eine metallene Kugel kommt ihr entgegengefliegen, von der sie alsdann ihren Blick nicht mehr abwenden kann. Zuerst verfolgt die erstaunte Frau nur mit ihrem Kopf die Bewegung der Kugel, dann reißt sie ihren Mund auf und beginnt schrecklich zu lachen. Beim Anblick des Messers, das aus einem Spalt in der Kugel herausgeschossen kommt, hört das Lachen abrupt auf. Nach einem kurzen Stich ins Auge der Gebannten dreht sich die Kugel und richtet auf diese jene Linse, deren roter Lichtstrahl nun über den kleinen Einschnitt direkt ins Gehirn eindringen kann. Nun gänzlich fremdgesteuert, beginnt die Schauspielerin wie eine mechanische Puppe zu zucken, schlägt mit ihrem Oberkörper mal gegen die eine, dann gegen die andere Wand, fällt zu Boden, richtet sich langsam wieder auf; sie vollführt ekstatisch stöhnend einen wilden, verrückten, zugleich erotischen und grotesken Tanz. Die schmerzhaften Verrenkungen ihres Körpers sind Ausdruck der Gewalt der Technologie über den Menschen. Zugleich symbolisieren sie eine monströse Befreiung aus jeglicher subjektiven Selbstregulierung. Am Ende des Videos wirft Rosamund Pike sich ein letztes Mal gegen die Wand und verharrt dort keuchend, das Gesicht nun völlig von ihrem blonden Haar bedeckt.

Ringan Ledwidge, der Regisseur des Clips, erklärte, er habe die zwiespältige Verführungskraft der Technologie inszenieren wollen, die ins Böse umschlägt, wenn die Beschäftigung mit ihr zur Obsession wird. Die unsaubere Schnittfläche zwischen technologischer Bezauberung und Beängstigung am weiblichen Körper zu verhandeln, hat natürlich eine lange Tradition. Die mit ihrer Schönheit fesselnde Frau, die sich dem Willen eines fremden Auges beugt, bietet seit den Anfängen des Kinos eine griffige Denkfigur für die gewalttätige Macht der Kamera, welche die Leiblichkeit der Schauspielerin in Filmbilder übersetzt, die geschnitten und neu montiert eine Besitznahme und Kontrolle über ihren Körper versprechen.

Zugleich aber bringt die dargebotene Szene des Besessenseins auch eine für unsere Gegenwart konstitutive Ambivalenz auf den Punkt. Eben weil es Rosamund Pike so perfekt gelingt, eine maschinelle Frau darzustellen, haben wir es mit einem Vexierbild zu tun. Auf den ersten Blick mag dieses Musikvideo uns dazu verleiten, über die Mechanisierung des Menschen im digitalen Zeitalter nachzudenken. Doch bei näherer Betrachtung rückt die Subjektivität der Schauspielerin ins Blickfeld. Rosamund Pike hat weder die Kontrolle über ihren Körper noch jene über ihren Geist je aufgegeben. Sie hat diesen Selbstverlust nur geschickt vorgetäuscht.

Maschinenfrau und Psychomachia

Für das Wechselspiel zwischen einer Hingabe an zerstörerische Begierden und einer besonnenen Selbstbeherrschung hat Aby Warburg ein griffiges Denkbild angeboten: Das kulturelle Imaginäre ist als eine fortwährende »Psychomachia« zu verstehen, in der Irrationalität und Leiden mit einer sie mäßigenden Vernunft ringen. Emotionale Intensitäten, die den Lauf des Gewöhnlichen stören, und Bemühungen, diese Ordnung wieder herzustellen, halten sich stets die Waage. Diese dialektische Bewegung lässt sich in jenem von ästhetischen Gebilden erzeugtem Denkraum ablesen, der jeder historischen Epoche erlaubt, ihre eigene Monstrosität (»monstra«) als warnendes Zeichen eines kulturellen Unbehagens vorzuführen. Im Gegenzug finden sich im Bereich des Denkens (»astra«) Möglichkeiten, die Monstren zu erklären und zu bändigen. Wird im kulturellen Imaginären die Körperlichkeit meist auf der Seite der »monstra« verortet – als Stätte jenes gewaltsamen, triebhaften Begehrens, welches die Vernunft bedroht und die Ordnung der Gesetze zersetzt –, findet der Geist auf der Seite der »astra« seinen Platz.

Nun stellt seit der Moderne das populäre Kino einen Denkraum dar, der in der Lage ist, diese Oppositionen durcheinanderzuwirbeln. Einerseits versprechen Maschinen als Produkt des Geistes (»astra«) Schutz vor der Gewalt der Naturkräfte und eine Überwindung der Hinfälligkeit des Körpers. Andererseits lässt die zunehmende Abhängigkeit von Maschinen den Menschen zu einem »Prothesengott« werden, der, wie Sigmund Freud festhält, gerade wegen seiner Gottähnlichkeit ein Unbehagen an der Kultur verspürt. Maschinen sind zum einen kulturelle Errungenschaft und Ausdruck zivilisatorischer Potenz, zum anderen irritieren sie das Selbstverständnis des Menschen nachhaltig. In der Reaktion auf die Gefahr einer Auslöschung des Humanen wird eine auf die Maschinen gerichtete Zerstörungslust entfacht und tritt Gewalt als monströse Kehrseite der Kulturkräfte zu Tage.

Kino als Bildmaschine hält diese Dialektik nicht nur mit Filmgeschichten aufrecht, welche den Umschlag der Vernunft ins Irrationale vorführen, indem die Mensch-Maschine sich erfolgreich gegen die Kontrolle ihres Schöpfers zur Wehr setzt. Anhand dieser Figur reflektiert Kino zudem die Ambivalenz der eigenen Medialität, erlaubt doch die ästhetische Formalisierung (»astra«), die Intensität des gewaltsamen Begehrens (»monstra«) einzugrenzen und sie zugleich zu beinhalten. An der verflüssigten Grenze zwischen menschlicher Subjektivität und einer diese ersetzenden Maschine wird der Pakt, auf dem die Wirkungsmacht von Filmbildern beruht, nochmals verdeutlicht: Kino zieht den Zuschauer mit medial erzeugten Bildkörpern in den Bann seines technischen Zaubers und affiziert sie leiblich. Es nutzt also die avancierten Techniken der Bildproduktion, um an primitive Affekte zu appellieren, die über jene Sinnstiftung, mit der eine Filmerzählung ihr Ende findet, wieder gebändigt werden.

Im Folgenden wird mit dem Einbezug des Gendering dieser Denkformel der Fokus auf die Maschinenfrau im populären Kino gelegt. Denn kaum eine Figur ist besser geeignet, den Umschlag von Fortschritt in magisches Denken, von der Erwartung einer avancierten Technik-Vollkommenheit in den Ausbruch einer monströsen Erotik durchzudeklinieren: Das auf den weiblichen Körper projizierte mechanische Bild und die Doppelung von Frau und ihrer mechanischen Nachahmung bedient eine Technikfantasie und bringt zugleich den unheimlichen Kern dieser Aufklärungsgeste zum Ausdruck. Denn im kulturellen Imaginären wurde Weiblichkeit nie nur als Spiegelung und Projektionsfläche des männlichen Betrachters tradiert, sondern erfuhr darüber hinaus als Fantasiegebilde eine vielfältige und widersprüchliche Kodierung.

Zwar wird die Frau vor allem als ideale Verkörperung des Natürlichen begriffen, welche das männliche Subjekt zu beherrschen und zu überwinden sucht. Doch als jenes Material, an dem der Mann seine Vorherrschaft über die Hinfälligkeit der leiblichen Existenz beweisen kann, gehört sie zugleich immer auch dem Bereich des Fabrizierten an. Seit Eva aus Adams Rippe geschaffen wurde, ist die Frau der Zusatz des Männlichen, in Bezug zu ihm zu denken, von seinem Selbstbild abhängig und somit gerade nicht ein mit sich identisches Selbst. Sie ist dadurch Trägerin einer unheimlichen inneren Differenz – anders und gleich, weiblicher Körper und fremdbestimmtes Zeichen, versehrt und zugleich Garant männlicher Allmachtsfantasien.

An der Maschinenfrau wird nun eben jene Verunsicherung, ob der weibliche Körper authentisch sei oder dessen Natürlichkeit lediglich ein verführerisches Konstrukt darstelle, enggeführt. An deren Erscheinung schlägt nicht nur Wirklichkeit in Simulation, Echtheit in Artifizialität, der primitive Körper (*soma*) in technisch avancierte Zeichen (*sema*) um. Entscheidend an dieser Kippfigur ist jene Aufweichung von Differenz im Verhältnis des Selbst zum Anderen. Die Maschinenfrau ist anders als die menschliche Gestalt, der sie ähnelt und die sie ersetzen soll. Behauptet sie dennoch ihr Selbst, überschreitet sie die Grenze, die ihr als Frau und als Geschöpf gesetzt ist. Als Speerspitze der in der Mechanisierung des Lebens liegenden Technologie- und Maschinenmacht wiederum stellt sie die individuelle Macht desjenigen, der sie geschaffen hat, in Frage. Dabei ist der Anblick der Fraumaschine von einer grundsätzlichen Gefühlsambivalenz begleitet. Ist die Fähigkeit zu täuschen deren Kernattribut, schlägt fasziniertes Staunen oft in Schauern um. An ihrer Gestalt verdichtet sich das Streben nach technischer Vollkommenheit mit dem Begehren nach einer unberechenbaren Versehrtheit. Die Verwechslungsgefahr trifft zudem den Filmzuschauer selber. Der auf der Leinwand zur Schau gestellte Zauber der Täuschung zehrt von der Möglichkeit, dass die mechanisch gebildete und medial vermittelte weibliche Gestalt uns wirklich spiegelt. Von diesem unheimlichen Bildkörper können wir uns, zumindest solange die kinematisch erzeugte Erscheinung uns in Bann hält, nicht sauber unterscheiden.

Metropolis / Maria

In Fritz Langs »Metropolis« (1927) wird die von seinem Zeitgenossen Aby Warburg vorgeschlagene Psychomachia zwischen »astra« und

»monstra« architektonisch gezielt umgesetzt. Hoch über der modernen Stadt befindet sich der idyllische Garten, in dem die Wohlhabenden ihre Freizeit verbringen, tief unter ihr jener Maschinenraum, wo die Arbeiter leiblich geschunden werden. Maria verbindet diese Bereiche der Besonnenheit und des Leids gleich in mehrfacher Hinsicht. Ganz zu Beginn bringt sie verbotenerweise die Kinder in den Garten, um Mitleid für deren prekäre Lage zu erregen. Bei Freder, dem Sohn des die Stadt beherrschenden Unternehmers, löst dies ein so nachhaltiges Staunen aus, dass er ihr bis tief in die Katakomben der unterirdischen Stadt folgt. Ihre mechanische Doppelgängerin wiederum bringt in den Nachtclubs mit ihrem verzückten Tanz andere Söhne der Stadt um die Vernunft. Wobei der Maschinenmensch in der Gestalt Marias, der von Vater Fredersen beim Wissenschaftler Rotwang in Auftrag gegeben wurde, Zwietracht nicht unter Bürgersöhnen, sondern unter Arbeitern säen und so deren Revolte in Schach halten sollte. Die zu Maschinen reduzierten Arbeiter und die eine weibliche Gestalt vortäuschende Maschine erweisen sich somit als zwei Seiten einer Gleichung. Als deren Verbindungsglied steht wiederum jene Figur des Trostes, die zu zerstören die »böse Maria« in Stellung gebracht wird.

Dass die Gestalt, mit der Fredersen seine Gewalt über die Arbeiter durchzusetzen hofft, ein weibliches Gesicht erhält, ist entscheidend, weil so der im Zeichen der »monstra« stehende Roboter dem Irrationalen eine erotische Verführungskraft verleiht. Der »bösen Maria« gelingt es, bei den Arbeitern einen Gewaltrausch auszulösen, indem sie diese ermutigt, die Maschinen, die sie unterjochen, zu zerstören. Am Ende wendet sich der Zerstörungstaumel gegen die Maschinenfrau selbst. Auf dem Scheiterhaufen, auf dem die böse Maria bis zum Schluss ihr groteskes Lachen von sich gibt, wird eine doppelte Täuschung entlarvt: Die Frau, die zu einer verblendeten Revolte gegen die Maschinen aufrief, entpuppt sich selber als geschlechtslose Maschine. Mit der Opferung dieser im Zeichen der »monstra« handelnden Aufrührerin scheint auch die irrationale Gewalt wieder gebannt. Maria kann im Sinne der »astra« ein Versöhnung versprechendes Gleichgewicht zwischen den Händen der Arbeiter und dem Kopf des Unternehmers herstellen. Die interne Differenz, bei der es um die Entmenschlichung beider Seiten ging und die sich in der Aufspaltung Marias in einen gütigen und einen böartigen Körper verdichtete, scheint aufgelöst. Doch gehört es, wie namentlich der Horrorfilm immer wieder neu vorführt, zu dieser Figur, dass die Gefahr nie gebannt, die fatale Neigung nie stillgestellt, die erneute Aufspaltung jederzeit möglich ist.

Blade Runner / Rachel

In seinem Essay über das Unheimliche nennt Freud als günstige Bedingung für die Erzeugung dieser Gefühlsambivalenz Situationen, in der eine intellektuelle Unsicherheit wachgerufen wird, »ob etwas belebt oder leblos sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt«.¹ Die Figur des Doppelgängers stellt dieses Zögern nicht nur aufgrund der von ihr zur Schau gestellten Ich-Verdopplung, Ich-Teilung oder Ich-Vertauschung zur Schau. Darüber hinaus verkörpert sie das Umkippen eines Schutzes gegen den Tod in dessen Warnzeichen. War der Doppelgänger ursprünglich eine Versicherung gegen die Vernichtung des Ichs und somit Chiffre für dessen Fortleben, wurde er spätestens seit der frühen Moderne laut Freud zum unheimlichen »Vorboten des Todes«.² Eine an die Frage der Sterblichkeit geknüpfte Verhandlung jener Gewalt, die von Menschmaschinen ausgehen kann, eben weil sich keine klare Grenze zwischen dem mechanischen und dem humanen Wesen ziehen lässt, bildet auch den Kern von Ridley Scotts »Blade Runner« (1982).³ Dabei steht einmal mehr jene Täuschungskraft auf dem Spiel, die nicht nur das Kernattribut der Maschinenfrau, sondern auch diejenige des kinematischen Bildes ausmacht: Beide repräsentieren als unheimliche Doppelgänger eine von der Sterblichkeit des Körpers (»monstra«) aus gedachten Figur des Überlebens als Bildkörper (»astra«). »Blade Runner« erzählt von künstlichen Körpern, die sich nicht mehr steuern lassen, weil sie im Zuge ihrer Vervollkommnung einen Anspruch auf die eigene Subjektivität stellen. Hat ihnen ihr Erfinder, Dr. Tyrell, in der Hoffnung, sie so besser kontrollieren zu können, menschliche Erinnerungen implantiert, erweisen sie sich nun aufgrund eben jener Aufweichung der Grenze zum Menschlichen als unbeherrschbar.

Auf der einen Seite befinden sich die Kampfmaschinen Pris und Zhora, die zusammen mit ihrem Anführer Roy auf die Erde zurückgekehrt sind, um von ihrem Schöpfer eine Verlängerung ihres Verfalldatums zu fordern. Diese Maschinenfrauen sind nicht nur perfekter als die Sterblichen, denen sie nachgebildet wurden, sondern auch von einem beeindruckenden Begehren nach mehr Leben getrieben. Die Zerstörungslust, mit der sie ihr Anliegen durchzusetzen suchen, ist nicht die Gegenseite der Vernunft, sondern deren logische Weiterführung. Ihnen gegenüber steht Rachel, die Mitarbeiterin Dr. Tyrells. Zwar greift auch sie zur Gewalt, um ihr Eigeninteresse durchzusetzen und den Replikantenjäger Decker zu schützen. Sie tut dies aber nicht nur aus Liebe, sondern auch, um sich von den anderen Maschinenfrauen abzugrenzen. Bei ihr zeigt sich die

Irrationalität in der Beharrlichkeit, mit der sie auf der Authentizität jener Erinnerungen besteht, welche die von Tyrell fabrizierten Familienfotos vermeintlich bezeugen. Ihr madonnenhaftes Gesicht und die Tränen, herrührend vom Kampf um wahre Menschlichkeit, appellieren an unsere Sympathie.

In der von Rachel verkörperten Aufweichung von Differenz lässt sich nicht nur Menschlichkeit nahezu perfekt vortäuschen. Im Gegensatz zu den anderen Fraumaschinen beginnt Rachel erst im Fortgang des Films ihr Schicksal zu ahnen. Indem sie auf die Authentizität ihrer affektbeladenen Erinnerungen beharrt, täuscht sie nicht nur erfolgreich sich selbst. Der real empfundene Schmerz über das gewonnene Selbstbewusstsein führt auch für uns zu einer unheimlichen *double vision*. An Rachel verdichtet sich die Logik der Verneinung, die eine Täuschung umso wirksamer macht, wenn sie als solche erkannt wird: Wir erkennen in ihr einen Menschen, nicht weil sie einer ist, sondern weil sie mit unbrechbarer Energie einer sein will.

Ex Machina / Ava

In Alex Garlands »Ex Machina« (2015) wird die Umkehrung von maschineller Gewalt in subjektive Selbstbehauptung auf die Spitze getrieben. Der Programmierer Caleb wird von Nathan, dem CEO seiner Firma, der sich in seine entlegene Villa zurückgezogen hat, eingeladen, an einem AI-Experiment teilzunehmen. Caleb soll herausfinden, ob die von Nathan geschaffene Maschinenfrau Ava ein Bewusstsein hat. Die Geschlechtlichkeit der Maschine ist vonnöten, weil erst sexuelles Begehren jene Interaktion deutlich macht, an der das Bewusstsein gemessen werden kann. Dabei wird der Zauber des Kinos, der auf einer ähnlichen Wette beruht, von Anfang an preisgegeben. Wir sehen Ava zum ersten Mal als einen Maschinenkörper mit einem weiblichen Gesicht. Digitale Postproduktion macht es möglich, dass Alicia Vikander uns erfolgreich vortäuscht, eine Maschine zu sein. Die Prüfungssituation, die eine Woche lang anhält, führt wiederum dazu, dass Ava den jungen Mann erfolgreich verführt und ihn – was Nathans geheimes Ziel war – dazu bringt, ihr zum Ausbruch aus der Villa zu verhelfen. Nicht also das Vortäuschen eines vollkommenen weiblichen Körpers, sondern die perfekte Nachahmung weiblicher Emotionalität macht Ava für den ahnungslosen Caleb unwiderstehlich. Die Versatzstücke der Weiblichkeit, die sie sich nach und nach anlegt – die Kleider, die Schuhe, die Perücke –, dienen dazu, die menschliche Erscheinung

als Maskerade, und namentlich das dafür erforderliche Begehren des Zuschauenden, vorzuführen.

Wie in »Blade Runner« wendet sich das Bewusstsein, welches Ava erfolgreich an den Tag legt, gegen ihr vorprogrammiertes Ende – weiß sie doch auch, dass Nathan sie durch ein verbessertes Modell ersetzen will. Die Haut jener Vorgängerinnen, die sie in einem Schrank aufgehängt findet, benutzt sie nicht nur zur Perfektionierung ihres weiblichen Erscheinungsbildes, sondern auch zur Durchsetzung ihrer Vorstellung von Selbstverdoppelung. Eigenmächtig ersticht sie ihren Schöpfer und macht ihn zur verkörperten Apotheose seines monströsen Werkes. Doch Ava operiert nicht vor allem wie eine Rächlerin oder ein sich verwirklichendes Subjekt, sondern im Zeichen einer strategischen Vernunft: »monstra« kippt so, zu ihren Gunsten, in »astra« um. Sie nimmt die Stelle des Schöpfers ein, entscheidet, wer überleben darf und avanciert so von der Puppe, der immer noch etwas Mechanisch-Primitives anhaftete, zum mit allen möglichen Vollmachten ausgestatteten Subjekt. Das letzte Bild zeigt sie als buchstäblich frei gesetztes Subjekt an einer Kreuzung in einer Großstadt, von den anderen Passanten nicht zu unterscheiden.

The Congress / Robin

Auch das umgekehrte Denkbild des aus einer realen Frau erzeugten künstlichen Bildkörpers lässt sich im Unterhaltungskino finden. Ari Folmans »The Congress«⁴ (2013) thematisiert damit die persönlichen Kosten der *Celebrity Culture*. Der Chef der Miramount Studios lässt Robin Wright (die sich im Film selber spielt) durch ihren Agenten wissen, dass er bereit ist, ihr für eine beachtliche Summe Geld eine letzte Rolle anzubieten. Ein neu entwickeltes Aufnahmeverfahren erlaubt es, den menschlichen Körper einzuscannen und fortan als Bildgestalt beliebig zu nutzen. Den Star »Robin Wright« vom natürlichen Körper der Schauspielerin abzukoppeln, kommt einer gänzlichen Besitznahme gleich. Umgekehrt muss niemand mehr auf die unberechenbare Gefühlswelt der realen Schauspielerin Rücksicht nehmen. Technologisches Sampling gebiert also eine neue Art Schauspielerin: nicht nur ewig jung, sondern auch bar jener irrationalen Ängste, die bislang immer wieder den Ablauf der Filmproduktion störten.

Doch der Austausch zwischen natürlichem und künstlichem Körper des Stars bringt eine andere Monstrosität ins Spiel. Die Geburt der digitalen Doppelgängerin verkündet den öffentlichen Tod der

Frau, darf diese doch anschließend nie wieder als Schauspielerin auftreten. In der Szene, in der Robin Wright im Aufnahmestudio in einer mit zahllosen Blitzlichtern versehenen, kugelförmigen Bühne steht und bei laufender Kamera von allen Seiten beleuchtet wird, steht ihr Agent neben dem Kameramann und erinnert sie an intime Momente ihrer gemeinsamen Vergangenheit, damit die Schauspielerin, während der Scanner alles aufsaugt, ein letztes Mal die Spannweite der Emotionen durchläuft, von herzhaftem Lachen über traurige Ergriffenheit bis hin zur lautlosen Verzweiflung. Die ganzheitliche digitale Erfassung sichert das mediale Fortleben, indem sie die Trägerin des Bildkörpers als solche auslöscht.

Die Puppe / Ossi

Ein wesentlicher Aspekt des Denkbildes der Fraumaschine ist das Verhältnis zwischen der Fantasie von Perfektion und der Frage des Glücks von (Ehe-)Paaren. Freud geht in seinen Ausführungen zum Unheimlichen auch auf die Gestalt der Olympia in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück »Der Sandmann« ein. Nathanael zieht diese seiner bodenständigen Braut Clara vor, weil dieser Automat sich ihm gänzlich fügt. Auf alles, was er Olympia erzählt, antwortet sie immer nur seufzend »ach, ach«. Ist der junge Mann der einzige, der nicht erkennt, dass es sich um eine durch Technik bewegte Puppe handelt, so deshalb, weil seine Einbildungskraft sie beseelt. Nicht also nur der Druck auf den Knopf, den der Erfinder an ihrem Leib angebracht hat, verwischt die Grenze zwischen Unbelebtem und Belebtem, sondern auch jene narzisstischen Strebungen Nathanaels, der in der Puppe die Illusion der eigenen Unversehrtheit widerspiegelt findet. Doch wie jeder Fetisch setzt auch diese Maschinenfrau der Abscheu vor der Hinfälligkeit des menschlichen Körpers ein Denkmal. Olympia ist nicht, was sie zu sein scheint. Der Umstand, dass sie als Doppelgängerin die leibliche Braut ersetzt, weist zudem auf den brüchigen Kern dieser romantischen Austauschfantasie hin und trübt eben jene narzisstische Projektion, welche an ihr sicher gestellt werden soll.

Mit seiner eigenwilligen Verfilmung dieser Novelle bietet Ernst Lubitsch einen fröhlichen Ausweg aus dem Dilemma. In seinem Film »Die Puppe« (1919) will der Held Lancelot anfänglich nicht heiraten und sucht stattdessen Zuflucht in einem Kloster. Doch die sinnesfreudigen Klosterbrüder ermutigen ihn, die Mitgift, die sein Onkel in Aussicht stellt, durch eine Intrige für sie zu ergattern: Er soll mit einer Puppe des Puppenfabrikanten Hilarius eine Scheinheirat ein-

gehen. Dieser hat sein bestes Exemplar nach seiner Tochter Ossi gestaltet. Weil nun aber die Puppe beschädigt wird, muss das Original – die Tochter – die Puppe geben. Findig führt Ossi für den Ehe-Kandidaten einen mechanischen Tanz auf und beweist dabei ihr schauspielerisches Talent. Auch die Hochzeitsfeier lebt von dieser witzigen *double vision*: Solange Lancelot auf sie blickt, bewegt die »Puppe« ihre Arme und Beine mit steifen Bewegungen. Sowie er seinen Blick von ihr abwendet, ruht sie sich genüsslich aus und lacht über den Verblendeten. Die Hochzeitsnacht soll sie in einer Rumpelkammer im Kloster verbringen; doch weiterhin von der Lust an der List getrieben, sperrt sie den Klosterbruder, der sie dort hinträgt, selber ein und sucht Lancelot in seiner Zelle auf. Lancelot, auf seiner Pritsche liegend, beginnt von der Frau, die unbeachtet neben ihm steht, zu träumen. In dem Augenblick, in dem er, vom Begehren nach der Traumgestalt ergriffen, diese zu küssen versucht, küsst Ossi ihn zurück. Der Zauber der kinematischen Montage erlaubt es, dass wir für einen kurzen Moment nochmals doppelt sehen, bevor beim Erwachen des Bräutigams nur noch die leibliche Braut auf der Leinwand verharrt – weder eine Puppe noch ein Fantasiegeschöpf.

The Stepford Wives / Joanna

Bei Lubitsch besteht die narrative Auflösung weder in der Promotion der Maschinenfrau zum Menschen noch in der Ablösung der Bildhülle von der Frau, sondern im Austausch der Puppe gegen die reale Frau. Das ist auch die Wette des Remakes von »The Stepford Wives« (2004), welches den von Bryon Forbes 1975 gedrehten *gothic thriller*⁵ in eine schwarze Komödie umwandelt. In beiden Filmen ist Stepford Ort einer grausamen Verwandlung: Um den als monströs empfundenen eigenen Willen ihrer Ehegattinnen zu unterbinden, haben die Männer sich entschlossen, diese durch Puppen zu ersetzen, die ihnen, ganz im Sinne des Automaten Olympia, gänzlich zu Diensten sind. Wie in »Metropolis« steht die Schöpfung dieser Maschinenfrauen im Zeichen einer Vernunft, deren Grenze zum Irrationalen sich verflüssigt hat.

Überlebt im Original die Maschinenfrau, indem sie Joanna, die dem Geheimnis auf die Schliche kommt, erdrosselt, so passt Frank Oz das Remake dieses Wechselspiels zwischen »astra« und dem Zeitgeist des frühen 21. Jahrhunderts an. Die von Nicole Kidman gespielte Joanna ist bereits zu Beginn eine unheimliche Gestalt, hat sie sich infolge ihrer Arbeit als Moderatorin einer Reality-TV-Show doch bereits roboterähnliche Züge zugelegt. Claire (Glenn

Close), früher eine berühmte Gehirnchirurgin, ist überzeugt davon, dass die professionelle Frau sich im späten Kapitalismus freiwillig zur Maschine hat machen lassen, und will deshalb die vermeintlich heile Welt davor rekonstruieren. So bewirkt der von ihr entwickelte Gehirnchip, dass alle Gattinnen dem durch Werbung generierten Fantasiegeschöpf der glücklichen Hausfrau der 50er-Jahre nacheifern. Die entscheidende Frage, auf die der Plot hinausläuft, ist hier nicht, ob die Maschinenfrau ein Bewusstsein hat, sondern ob sie den ihren Ehemann narzisstisch befriedigenden Satz »Ich liebe dich« auch wirklich meint. Joanna, ebenso listig wie die Braut in »Die Puppe«, gelingt es, ihren Gatten davon zu überzeugen: Eheglück bedarf jener hinfälligen Menschlichkeit, die verträglicher ist als die Perfektion der Maschine, denn nur an ihr zeigt sich die Authentizität des Subjekts.

Gone Girl / Amy

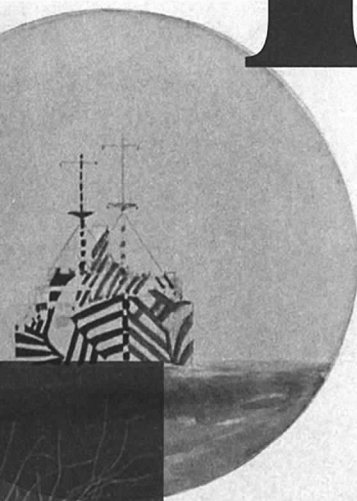
Die Ambivalenz solcher gegenseitigen Anerkennung menschlicher Beschränktheit im Zeitalter einer allumfassend medial vermittelten Öffentlichkeit zeigt sich – und damit schließt sich der hier vorgeführte Parcours – in David Finchers wesentlich zynischerer Komödie »Gone Girl« (2014). Auch hier ist die von Rosamund Pike gespielte Heldin Amy eine Puppe. Für ihren Gatten verkörpert sie das Cool Girl, ihren Eltern dient sie als Vorbild für deren Kinderbuchheldin *Amazing Amy*. Dann entschließt sie sich, um ihren ehebrecherischen Gatten zu bestrafen, ihren eigenen Tod zu inszenieren und den Verdacht auf ihn zu lenken. Im Zuge der darauf folgenden groß angelegten Suchaktion senden Newskanäle Fotografien der Verschwundenen. Amy aber hat den sensationalistischen Hunger der Öffentlichkeit einkalkuliert. Als Rächerin des Verbrechens ihres Gatten treibt sie monströse Zerstörungslust, gleichzeitig geht es ihr in der Setzung ihrer Bedingung für die Rückkehr um Selbstbestimmung und Selbstermächtigung.

Am Schluss zwingt Amy ihren Gatten zur öffentlichen Darbietung eines wiedergewonnenen Eheglückes. Die Unterwerfungsgeste unterstreicht die Vorherrschaft ihrer strategischen Vernunft. So vollzieht die Maschinenfrau eine letzte Drehung der Aufweichung von Differenz. Die Wiederaufnahme der von ihr selber entworfenen Rolle der Puppenfrau dient nicht mehr der Täuschung des Gatten, sondern einer offen ausgelebten Unterwerfung. Am Ende des Films kann keines der Prinzipien, weder Mensch noch Maschine, als siegreich oder überwunden gelten. Vielmehr sind Menschenkörper und

künstlich erzeugtes Bild gänzlich miteinander verschweißt. Amy und Nick sehen sich gegenseitig doppelt und wir folgen ihnen in dieser *double vision* eines Maschinen-Ehepaares. Das Monströse dieser Verdichtung liegt nicht zuletzt darin, dass alles auf die Macht der Gedanken der Gattin zurückläuft. Ihrem listigen Blick ist das Abschlussbild gewidmet. Sie beugt sich keinem fremden Auge, sondern beherrscht den Blick, mit dem sie uns in Bann hält.

- 1 Freud (1947), S. 245.
- 2 Ebenda, S. 247.
- 3 Der Film basiert auf Philip K. Dicks Roman »Do Androids Dream of Electric Sheep?« (1968).
- 4 Der Film basiert auf Stanislaw Lems Roman »Der futurologische Kongress« (1971).
- 5 Der Film basiert auf Ira Levins gleichnamigem, 1972 erschienenem Roman.

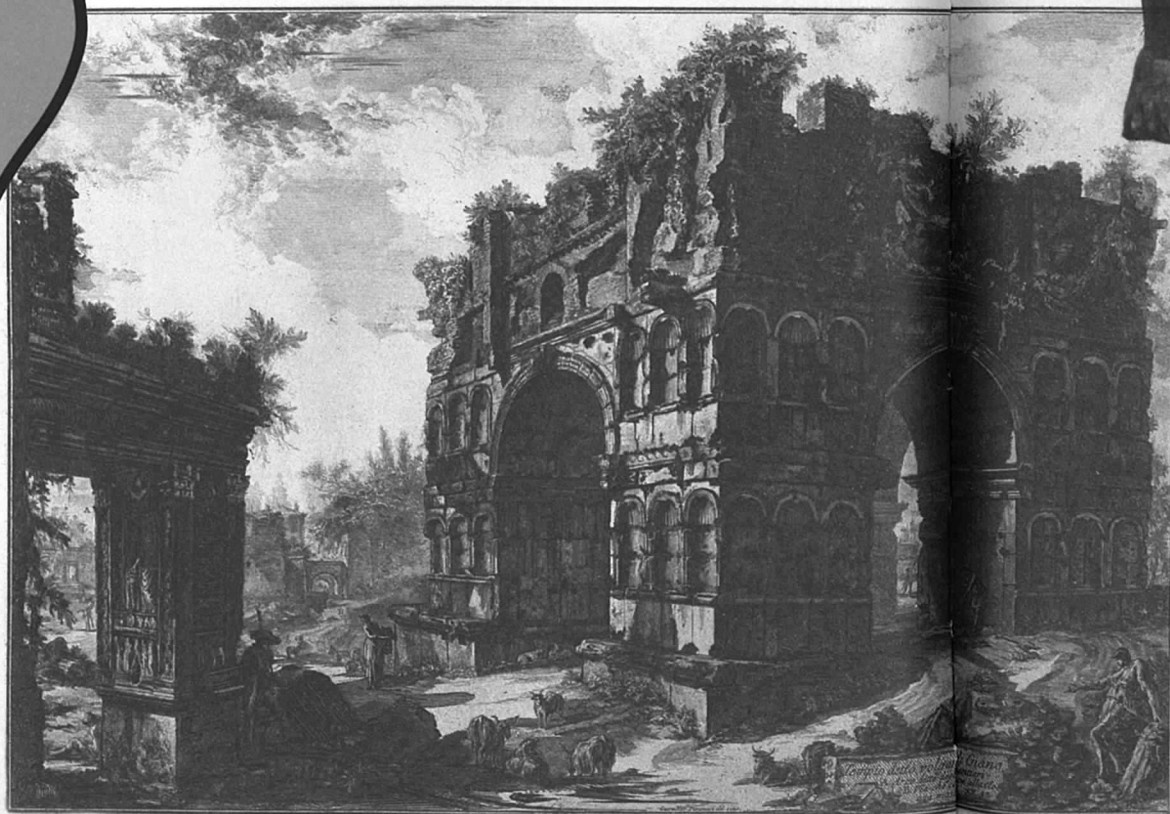
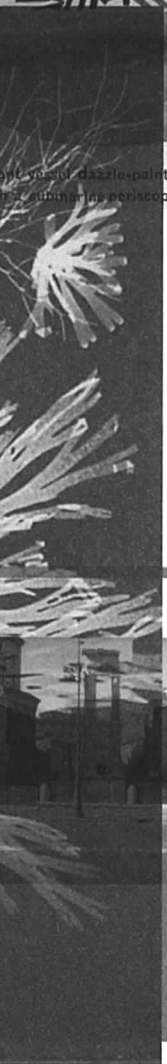
HOLY



The vessel dazzle-painted as seen through the periscope.



The same vessel on identical course painted grey.



SHIT

KATALOG EINER
VERSCHOLLENEN
AUSSTELLUNG

Herausgegeben von:
MICHEL METTLER, BASIL ROGGER, PETER WEBER,
RUEDI WIDMER, STEFAN ZWEIFEL

IMPRESSUM

»Korrespondenzen« ist eine Publikationsreihe der Plattform Kulturpublizistik und des Master Kulturpublizistik der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Die vorliegende Nr. 6 der »Korrespondenzen« mit dem Titel »Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung« wurde von Studierenden des Master Kulturpublizistik entwickelt und umgesetzt. Begleitet wurden sie dabei von Ruedi Widmer, Basil Rogger, Michel Mettler, Peter Weber, Stefan Zweifel und Mihaly Varga.

Die Herausgeber danken dem Departement Kulturanalysen und Vermittlung der ZHdK und dessen Direktor Christoph Weckerle für die Unterstützung.

Z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Kulturanalysen und Vermittlung

Herausgeber
Michel Mettler, Basil Rogger, Peter Weber, Ruedi Widmer, Stefan Zweifel

Konzept, Redaktion und Produktion
Sarah Bleuler, Martina Felber, Hanna Gerig, Sophie Grossmann, Nina Laky, Angela Meier, Dominique Raemy, Lora Sommer, Philipp Spillmann, Kate Whitebread

Gestaltung
Corinne Gisel, Mihaly Varga

Illustrationen
Selina Bächli

Konzeptionelle und inhaltliche Betreuung
Leonie Krähenbühl, Michel Mettler, Basil Rogger, Peter Weber, Ruedi Widmer, Stefan Zweifel

Lektorat
diaphanes, Zürich-Berlin und die Herausgeber

Druck und Ausrüstung
Engelberger Druck AG, Stans

Verlag
diaphanes, Hardstrasse 69, 8004 Zürich
www.diaphanes.net

Die Rechte sämtlicher Beiträge liegen bei den Autorinnen und Autoren.
© 2016 Zürcher Hochschule der Künste

1. Auflage
ISBN 978-3-03734-928-1

Bisher erschienen in der Reihe Korrespondenzen:
Nr. 1: Illusion Selbstbestimmung (2010)
Nr. 2: 99 Bücher aus der Sammlung Mina Schirmherr (2011)
Nr. 3: Dada 96, DU-Nr. 831 (2012)
Nr. 4: Alpenhofalpenhof (2013)
Nr. 5: Schreiben über Schreiben (2014)

Alle Nummern sind erhältlich bei:
Sekretariat Art Education, Zürcher Hochschule der Künste, Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96, Postfach, CH-8031 Zürich
e-mail: rainer.troesch@zhdk.ch,
Telefon +41 0(4)3 446 33 04

