

Rolf Löchel

## Sammelrezension: Gender & Cyborgs

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.2.4973>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Löchel, Rolf: Sammelrezension: Gender & Cyborgs. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.2.4973>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

*Sammelrezension: Gender & Cyborgs*

**Julie Wosk: My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves**

New Brunswick: Rutgers UP 2015, 223 S., ISBN 9780813563374, USD 29,95

**Amy Coplan, David Davies (Hg.): Blade Runner**

London/New York: Routledge 2015 (Philosophers on Film), 157 S., ISBN 9780415485852, USD 20,99

Julie Wosk begibt sich in ihrem reich bebilderten und mit einigen Farbtafeln versehenen Buch *My Fair Ladies* auf einen Streifzug durch die mit der später Galatea genannten Statue Pygmalions beginnenden Geschichte der – wie es im Untertitel heißt – *Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. Wosk stellt dabei zahlreiche, einschlägige Kreationen vor, die sie (meist recht knapp) in ihrem kulturhistorischen Zusammenhang verortet. Fanden sich künstliche Frauen zunächst nur in der Literatur, so traten im Laufe der Jahrtausende Abbildungen in Gemälden und im 18. Jahrhundert erste Automaten in Frauengestalt hinzu. Im 20. Jahrhundert begannen sie die Leinwand zu bevölkern, und im noch jungen 21. finden sich die ersten ‚weiblichen‘ Maschinenmenschen. Wann immer möglich, schlägt Wosk bei den Interpretationen der oft kaum bekannten Werke den Zirkel zurück zum ursprünglichen Pygmalion-Mythos oder anderen grundlegenden Variationen des Motivs der künstlich erschaffenen Frau, wie etwa in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816). Auf sie führt Wosk

ihren Neologismus „Nathaneal Effect“ zurück, der einen fiktionalen „type of experiences“ bezeichnet, „where infatuated men [...] believe the artificial woman is real and are horrified when they discover the truth“ (S.158).

Wosk untergliedert ihre Arbeit in sieben chronologisch-thematisch angeordnete Kapitel, die einen Bogen schlagen von „Simulated Women and the Pygmalion Myth“ (S.9-30) bis hin zur heutigen „Woman Artist as Pygmalion“ (S.166-185). Das zentrale Thema des Buchs ist „the story of men’s enduring fantasies and dreams about producing the perfect woman, a custom-made female who is [...] the Substitute Woman, an artificial female superior to the real thing“ (S.5). Fast ebenso sehr aber interessiert Wosk, „how women artists [...] have themselves inhabited the mystical role of Pygmalion“ (S.7f.).

Anhand zahlreicher Beispiele und Interpretationen weist Wosk überzeugend nach, dass sich „men’s Pygmalion-like fantasies about fabricating the perfect woman who come alive“ zwar über die Jahrhunderte hinweg verändern, jedoch in einer bestimmten

Hinsicht „remarkable consistent“ (S.7) bleiben. Als eine der wenigen Ausnahmen konstruierte Renou um 1900 „a very rare representation of what would be considered a radical woman – a musical automaton called ‚The Rights of Women‘, a woman dressed as a ‚feminist advocate““ (S.41). Zog man den Automaten auf, senkte die Figur ihren Kopf, hob das Lorgnette an die Augen und schaute auf ein Blatt Papier in ihrer Hand, das den Titel „Droits de Femme“ trug (ebd.).

In der Zeit zwischen den Weltkriegen gewidmeten Abschnitt „Mannequins, Masks, Monsters, and Dolls: Film and Arts in the 1920s and 1930s“ nehmen drei cineastische Werke eine prominente Stellung ein: *Die Puppe* (1919), *Metropolis* (1927) und *Bride of Frankenstein* (1935). Diese Auswahl kann angesichts des Themas der Studie wenig erstaunen. Überraschend allerdings ist auf den ersten Blick, dass als vierter Film *Der blaue Engel* (1930) hinzutritt. Doch die von Marlene Dietrich verkörperte Figur Lola Lola verfügt Wosk zufolge über ein konstruiertes Selbst, indem sie sich neckisch als ‚weiblicher‘ Automat des 18. Jahrhunderts maskiert und die Rolle sodann mit schadenfroher Fröhlichkeit wieder ablegt.

Als wiederum neues Medium kommt in Wosks Betrachtungen der Nachkriegszeit das Fernsehen hinzu, für das eine Reihe künstlicher ‚Frauen‘ erschaffen wurden: „female androids and robots, doll-like women and female mannequins that seemed alive“ (S.96). Im Laufe der folgenden Jahrzehnte wandelten sich die für Leinwand und Bildschirm erdachten Fiktionalisie-

rungen künstlicher Frauen wesentlich, was vor allem dem Einfluss der in den 1970er Jahren virulenten Frauenbewegung zu verdanken ist. In einigen der bis dahin noch entsprechend der vorherrschenden Gender-Stereotype gestalteten „female robots and androids“ spiegelte sich nunmehr „the new sense of female empowerment“ (S.104) wieder. So etwa in der titelstiftenden Gestalt der TV-Serie *The Bionic Woman* (1976-1978).

Wosks abschließendes Kapitel vergleicht die von Männern fabrizierten ‚weiblichen‘ Roboter mit denjenigen, die von Frauen konstruiert wurden. Während die von Männern hergestellten „amazingly lifelike female robots“ vor allem „pretty, compliant creatures that embodied men’s fantasies and desires“ waren, nutzten weibliche ‚Pygmalions‘ „the tool of technology and science to fashion their own machine-women“ (S.166), um so die grundsätzliche Artifizialität weiblicher Geschlechteridentitäten zu beleuchten. Ein weiterer Unterschied zwischen den von Männern und den von Frauen konstruierten ‚weiblichen‘ Robotern macht Wosk darin aus, dass Frauen oft artifizielle Frauen schufen, die „the fluid nature, shifting shapes, and complexities of female identity“ (ebd.) verkörperten. Männer gefrieren die flüssige Identität der Frauen Wosk zufolge in ihren Kreationen hingegen zu starrem Eis: „When male designers opt for robotic cyborg-looking models, they are, in effect, freezing women“ (S.183).

Insgesamt erweist sich Wosks Arbeit als instruktiv. Doch konzentriert sie sich allzu sehr auf den eng-

lischen Sprachraum. Dies betrifft vor allem die einschlägige Forschungsliteratur, wobei sich die Absenz eines Literaturverzeichnisses umso nachteiliger bemerkbar macht. Zudem ließe sich ein grundsätzlicher Mangel der Arbeit darin sehen, dass sie ‚männlich‘ konzipierte humanoide Roboter nicht zum Vergleich heranzieht. Erst dieser Vergleich könnte Auskunft darüber geben, welche der Eigenschaften der ‚weiblichen‘ Maschinenmenschen ihrer Geschlechter-Konstruktion zuzurechnen sind und welche ihrem Wesen als Roboter, die, so liegt zumindest nahe, unabhängig von dem ihnen zugedachten Geschlecht als dienend und unterwürfig konzipiert sein dürften (vgl. bspw. S.137), während vermutlich alleine die ‚weiblichen‘ Exemplare erotisiert sind.

Auch dringen Wosks Ausführungen zu den unterschiedlichen Schnittversionen des Films *Blade Runner* (1982) wenig in die Tiefe. Immerhin aber nennt sie die dortigen *replicants* nicht fälschlicherweise *robots* oder *androids*, wie dies in den Beiträgen des von Amy Coplan und David Davies herausgegebenen Sammelbandes zu Ridley Scotts Film zu häufig geschieht (vgl. bspw. S.31 und S.86). Anders als die titelstiftenden Wesen in Philip K. Dicks Erzählung *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), die dem Film als Vorlage diente, sind die cineastischen künstlichen Menschen eben keine *androids*, die, wie Peter Atterton in dem vorliegenden Band zutreffend anmerkt, *per definitionem* Maschinen sind (vgl. S.46), sondern biologische Replikationen von Menschen, die Berys Gaut zufolge „genetically engineered“ (S.35)

wurden. Genau darum unterscheiden sich die zu Emotionen fähigen *replicants* aus Scotts *Blade Runner* auch so sehr von den gefühllosen *androids* des Buches. Davies hebt zwar hervor, dass die künstlichen Menschen bei Dick Maschinen und keines Gefühls fähig sind, die biologischen Kunstwesen des Films demgegenüber aber sehr wohl (vgl. S.137-140), doch bezeichnet er beide unterschiedslos als *replicants* und meint, im Film sei die Verwendung „of the term *replicant* for Dick’s *android* [...] motivated more by marketing considerations than by thematic concerns“ (S.136) und daher eher bedeutungslos.

Die sieben Beiträge des Bandes *Blade Runner* interessieren sich anders als Wosk insgesamt wenig für die geschlechtliche Konstruktion der künstlichen Wesen, sondern fokussieren zumeist auf die Frage, „what it is to be human“ (S.31), oder sie erörtern, „how cinema itself can function as a medium in which philosophical work can be done“ (S.1). Gaut etwa ist der Auffassung, „that films can do some of the things that philosophy does“ (S.41). Doch bedeute dies keineswegs, dass sie Formen der Philosophie seien. Davies wiederum macht sich für die Auffassung stark, dass „dramatic imagining deepens our understanding of the philosophical issues, and it is virtue of this deeper understanding that our intuitive responses to these issues are placed on firmer rational foundation“ (S.151). Auch die Geschlechterfrage wird in einem der Texte zumindest berührt. Denn C.D.C. Reeve wirft in seinem Beitrag „Replicant Love“ (S.68-85) die Frage auf, inwieweit die Identität

tät der replizierten Rachael durch die ihr implantierten Erinnerungen einer Frau tangiert oder gar bestimmt ist. Wen oder was liebt Rick Deckert somit eigentlich, wenn er Rachael liebt? Dabei hantiert Reeve zwar allzu unbesorgt mit dem doch recht fragwürdigen und von ihm an keiner Stelle näher explizierten Begriff der Seele (vgl. S.82), kommt aber letztendlich zu dem Schluss „if replicant love is or can become real love, however, the question of who has a soul may not matter all that much“ (S.84).

Während Wosks Studie *My Fair Ladies* mit erhellenden Einsichten in

die Geschichte künstlicher ‚Frauen‘ von der Antike bis ins 21. Jahrhundert aufwartet, bieten die Beiträge des *Blade Runner* gewidmeten Sammelbandes ungeachtet der mangelnden Differenzierung zwischen *replicants* und *androids* insbesondere durch ihre teilweise sehr unterschiedlich ausfallenden Antworten auf die Frage, was den Menschen als Menschen qualifiziert, instruktive Reflektionen auch über das philosophische Potenzial von Spielfilmen.

Rolf Löchel (Marburg)