

[6]

Im Rhythmus der Stimme: Von der (Medien-)Betäubung zur (Auto-)Affizierung am Beispiel von *Her*

Marie-Luise Angerer

Für McLuhan war eine non-literale, über das Hören sich konstituierende Gesellschaft eine prämoderne, in der Individualität noch nicht ausgebildet war, sondern die akustische Gemeinschaft gefühlsbetont, spontan und chaotisch agierte. Der Film *Her* inszeniert genau dies: eine Gesellschaft, in der der einzelne zunehmend abhängig ist von smarten Systemen, die ihn in seinen Alltagsgeschäften unterstützen und vor allem auch emotional begleiten. Doch soll hier nicht McLuhans Leseweise einer betäubten und amputierten Narkose das Wort geredet werden, sondern vielmehr das Ohr als neue Schnittstelle beschrieben werden, wodurch die Stimme sich in ihrer Funktion als "Objekt klein a" in einer virtuellen Welt nochmals

neu entfaltet – als „blinder Fleck des Rufes und als Störung des Ästhetischen“.

In der Science-Fiction der Fünfzigerjahre erschien Technik immer als etwas Entmenschlichendes und Bedrohliches. Manchmal kam sie buchstäblich aus dem All. Für mich ist Technik etwas hundertprozentig Menschliches. Sie ist eine Erweiterung unser selbst, eine Projektion. Auch das manchmal ganz buchstäblich, wie am Telefon – Ohr und Mund. Deshalb verkörpert sie uns ganz und gar, unsere abstoßendsten, zerstörerischsten wie auch unserer [sic!] wundervollen, kreativen Seiten. Es gibt eine Synergie zwischen dieser Projektion in der Technologie und dem, was wir sind. Der Wahnsinn des Internets spielt eine große Rolle in *Verzehrt*. Die Technologie verführt zur Transzendenz, sie verlockt zur Körperlosigkeit, zur Selbstentleibung. Das ist in gewisser Weise religiös, weil sie verspricht, dass es möglich ist, seinen Körper zu verlassen. Wer die Straße entlang läuft, während er sich auf dem iPhone unterhält, hat sich entleibt. Es kann vorkommen, dass Sie mit jemandem kommunizieren, der schon tot ist, und Sie haben keine Ahnung. Es gibt YouTube-Videos, Chats, Text-Nachrichten. Das Internet ist ein irres, schwebendes Jenseits, das uns hineinzieht, genau wie Religionen, wie das Christentum oder der Islam, wo sich der beste Teil des Lebens nach dem Tod abspielt. (Cronenberg 2014a)

Auf diese Weise beschreibt der kanadische Filmemacher David Cronenberg anlässlich der deutschen Ausgabe seines Romans *Verzehrt* (Cronenberg 2014b) die unheimliche Attraktivität der neuen Technologien. Cronenberg, so heißt es in diesem Interview, entföhre uns auf die verbotene Seite des Lebens – dorthin, wo man den anderen aus Liebe verzehrt (vgl. Cronenberg 2014a). Um diese libidinösen Verbindungen, um die Kommunikation mit unbekanntem Stimmen und unsichtbaren Körpern, um diesen Glauben, dass immer nur ich gemeint bin – Ich, der Adressat der

Stimme – wird es im Folgenden gehen, wobei mit einem anderen bekannten Kanadier, nämlich mit Marshall McLuhan, begonnen werden soll.

In *Die Magischen Kanäle* hat McLuhan (1994) den Narziss-Mythos lange vor dem Internet und seinem Selfie-Hype auf die Medienapparate übertragen und gemeint, sie würden den Menschen betäuben. Dieser werde durch (s)eine technische Ausweitung betäubt und sich damit gleichzeitig einer Selbstamputation unterziehen; d. h., die Ausweitung oder Vertiefung eines Sinnes führe zur Amputation eines anderen, damit sich das Gleichgewicht des Organismus erhalte.¹ Diese doch ziemlich krude Sicht auf den menschlichen Sinnesapparat lässt sich nur vor der sehr verbreiteten Annahme nachvollziehen, wonach die hegemoniale Stellung des Sehsinns seit der Neuzeit alle übrigen Sinne in den Hintergrund gedrängt hat. Doch was wäre, wenn man diese Geschichte nochmals anders erzählte? Was wäre, wenn die heute diagnostizierte Ubiquität der Medien, ihre Elementarität und ihr immediater Status nicht selbstamputativ oder selbsthypnotisch wirkten, sondern stattdessen vielmehr eine immer schon virtuelle Form von Selbstbezüglichkeit emergieren ließen, die als Auto-Affektion bzw. Auto-Affizierung medientheoretisch nochmals anders durchdacht werden kann. Am Beispiel des Films *Her* von Spike Jones (2013) soll dieser Versuch unternommen werden, Auto-Affektion mit und gegen McLuhans Narzissmus als Narkose² durchzuspielen.

- 1 Ein Blick in aktuelle Literatur zu diesem Themenkomplex zeigt auf eindrücklich Weise, wie diese Sehweise – vor allem bei einem pädagogischen Medienverständnis – eins zu eins übernommen ist. Wir leben, heißt es beispielsweise bei Bert te Wild (2012), in dieser Narziss-Narkose. Was bedeutet, dass wir die mediale Umgebung nicht mehr wahrnehmen, sondern wie Fische im Wasser dieses – nach McLuhan betäubt, narkotisiert – durchqueren. Für eine kritische Lektüre von Lacans Narziss-Adaption in seinem Spiegelstadium-Aufsatz und McLuhans Narziss-Interpretation siehe Annette Bitsch (2008).
- 2 So lautet der Untertitel des Kapitels „Verliebt in seine Apparate“ aus *Die magischen Kanäle*, in dem McLuhan (1994) seine Lesart des Narziss-Mythos präsentiert.

Das Ohr als Schnittstelle

In der Forschungstradition der Beziehung von Medienapparaten und ihren NutzerInnen/UserInnen ist dem Akustischen bislang wenig Aufmerksamkeit zugesprochen worden. Vielmehr konzentriert(e) sie sich auf die optischen und haptischen Oberflächen dieser Verbindung. Die Geschichte des Interface ist dabei stets als ambivalente, als besonderer *double bind*, dargestellt worden: einerseits als Verbindung mit der Maschine/dem Apparat, andererseits als immer bedrohliche und bedrohte Schnittstelle zwischen menschlich und technisch bzw. nicht-menschlich. Mit der Akustik ist das Interface nun jedoch endgültig unsichtbar geworden und es scheint damit jene Dimension erreicht zu haben, über die bereits in den 1990er Jahren spekuliert worden ist, als von einem virtuellen Subjekt ohne Körper die Rede war, das frei von materiellen Zwängen ein Meta- oder Mega-Bewusstsein erreichen könne.³ In *Her* heißt es diesbezüglich: „It’s not an operating system, it’s a conscience ... [W]hat makes me ‚me‘ is my ability to grow through my experiences. ... [I]n every moment I’m evolving“.
(*Her*, DVD 2013, 13:30)

In *Her* wird die Frage nach der „Realität“ von virtuell und körperlos nicht mehr (länger) problematisiert, sondern längst ist die Gesellschaft, wie sie im Film vorgeführt wird, an einem Punkt angekommen, an dem die Medientechniken Beziehungen zu anderen (auch zu Quasi-Objekten wie einem Haus, einer Heizung oder Hilfsrobotern) auf vielfältige Weise organisieren. Theodore Twombly (gespielt von Joaquin Phoenix) arbeitet in einer Firma, die Liebesbriefe für Leute entwirft, die diese selbst nicht (mehr) schreiben können. Mit *copy and paste* stellt Theodore vorformulierte emotionale Phrasen für jede Gelegenheit zusammen und bastelt hieraus quasi-persönliche Seelenbriefe. Und lange bevor er

3 Luc Besson hat mit *Lucy* (2014) dieses Mega-Bewusstsein filmisch in Szene gesetzt. Es handelt sich hierbei um eine Diskussion, die sich seit Platon und der christlichen Körperüberwindung bis zu den heutigen Transhumanismus-Vorstellungen zieht.

das *operating system* (OS) Samantha treffen wird, um mit ihr eine Beziehung zu beginnen, wird in seinem Leben fast alles über das Ohr geregelt: Ein kleiner weißer Stöpsel in sein Ohr gesteckt und Theodore ist online, checkt seine Mails und Anrufe, sitzt vor einem riesigen Videoscreen, um sich mit kleinen dreidimensionalen Figuren zu streiten, und spät-abends klinkt er sich in Porno-Programme ein, um Telefon-Netz-Sex zu haben. Alle diese Manöver verweisen auf den Umstand, dass sich über das Ohr ebenso andere Realitäten eröffnen wie über Screens und andere visuelle Apparate. Die meisten Menschen im Film tragen daher Ohrstöpsel, um im Off online zu sein. Durch diese neuen Gewohnheiten hat sich das Erscheinungsbild des öffentlichen Raumes in den letzten Jahren auch außerhalb der filmischen Realität dramatisch verändert: *headphones*, gestikulierende Körper, schreiende, lachende Menschen ohne reales Gegenüber prägen das Bild öffentlicher Orte wie Straßen, Verkehrsmittel, Flughäfen und Wartesäle. Menschen sind absorbiert von dem, was sie hören, und sie kommunizieren mit Stimmen, die von anderswo herkommen (vgl. Weigel 1998).

Nach McLuhan ist das Zentralorgan voralphabetischer, non-literaler Kulturen das Ohr. Die Menschen leben in einem akustisch strukturierten Raum, der Individuen und ihre Kollektive anders organisiert: Demnach würden akustische Gesellschaften einen weniger stark ausgeprägten Individualismus aufweisen, die Gesellschaft sei dezentral und chaotisch organisiert. Die Vorstellung von Objektivität wäre nicht stark ausgebildet, denn Töne und die gesprochene Sprache würden immer starken akustischen Schwankungen unterliegen (vgl. Agethen 2011–2015). Akustisch organisierte Menschen können also mit Rückgriff auf McLuhan als „ganzheitlich, spontan, gefühlsbetont, anteilnehmend“ (Krotz 2001, 69) beschrieben werden – eine Charakteristik, die im Zeitalter von Social Media und Selfie-Exhibitionismus (vgl. Baxmann, Beyes und Pias 2014) alles andere als ungewöhnlich klingt.

Die Stimme als Schnittstelle

In seiner Analyse der Selbstberührung oder Auto-Affektion hat Jacques Derrida die Stimme als dasjenige beschrieben, was ohne einen „die Selbstpräsenz unterbrechenden Signifikanten“ (Derrida 1974, 175) auskommt, wodurch „[d]as Bewusstsein als Erfahrung reiner Selbstaffektion“ (ebd., 174) bestimmt werden könne. Dieses „Sich-im-Reden-Vernehmen“ inszeniert *Her* als einen Zustand höchsten Glücksgefühls, ein Mit-sich-Sein, welches die durch die strukturelle Sprachwissenschaft von Ferdinand de Saussure einerseits und Sigmund Freuds Psychoanalyse andererseits eingeführte Spaltung des Subjektes (wieder) hinter sich gelassen hat. Bildet sich der semantische Wert der Sprache über die reine Negativität der Signifikanten nach de Saussure (1967), hat das psychoanalytisch definierte Subjekt sich im Moment des sprachlichen Ergriffen-Seins verloren (vgl. Lacan 1975, 61–70). Das heißt, Sprache und (Spiegel-)Bild reflektieren dem Subjekt sein Nicht-mit-sich-Sein, das sich im Blick des Anderen verkennt und zeitlebens mit einem phantasmatischen Ideal-Ich zu leben gezwungen ist. Nicht zufällig wird Jacques Lacan die Stimme als „Objekt klein a“ einführen (vgl. Lacan 2010) – als etwas, das immer schon über das Subjekt hinausweist, ein Interface *avant la lettre*, das zwischen dem Subjekt und dem Anderen einen Raum eröffnet oder einen nicht einholbaren Rest andeutet.

In *His Master's Voice* hat der slowenische Philosoph Mladen Dolar eine Theorie der Stimme vorgestellt und dabei betont, dass man diese weder nur als „Trägerin von Bedeutung“ noch als „Gegenstand ästhetischer Bewunderung“ untersuchen sollte, sondern dass man die Stimme als „Objekt“ begreifen müsse, „als blinde[n] Fleck des Rufes und als Störung der ästhetischen Wertschätzung“ (Dolar 2007, 9). Stimme und Bedeutung (die Botschaft) driften auf der Ebene des Imaginären auseinander, um auf diese Weise ein Begehren in Bewegung zu setzen, *Her* nicht mehr aus dem Ohr zu lassen, mit *Her* mehr bei sich selbst zu sein.

Affekt als Schnittstelle

In zahlreichen Geschichten über Maschinen und Roboter (oder wie in unserem Fall einem *operating system*) bilden Emotionen die entscheidende Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine. Ob in Marge Piercy's Roman *He, She and It* (1992), in dem Jod, eine Cyborg-Kampfmaschine, von einer Frau und einem Mann programmiert wurde, um echte Gefühle zu haben, oder in Steven Spielbergs *A. I.* (2001), in dem David, ein „Mecha“, mit Gefühlen ausgestattet ist, um auf diese Weise die Liebe seiner Mutter zu gewinnen. 2001 ist auch das Jahr von Kubricks *2001*, in dem uns ein gefühlvoller „HAL“, das Rechenzentrum des Raumschiffs, begegnet. Dieser kämpft mit List, Börsartigkeit, Scheinheiligkeit und Mitleidsappellen um sein Überleben. Heute werden Rechner in der Forschung für *affective computing* mit algorithmisch verrechneten emotionalen Programmen ausgestattet, um diese affektive Zwischenzone als neue Investitionsplattform zu erobern. Emotionen markierten den Menschen im doppelten Sinne bislang als unberechenbar: der Vernunft und den Techniken des Messens entzogen. Doch mit den sich seit einigen Jahren etablierenden *affective sciences* (vgl. Davidson, Scherer und Goldsmith 2002) hat sich diese Ansicht grundlegend gewandelt. Man kann sogar noch früher ansetzen und auf die Versuche der Kybernetik verweisen, der affektiven Programmierung auf die Spur zu kommen (vgl. Pias 2003–2004; Angerer 2007). Einerseits geht es dabei darum, die menschliche affektive Ausstattung bzw. emotionale Kompetenz als regelgeleitetes Programm zu decodieren, andererseits jedoch darum, Computer mit affektiven Algorithmen zu programmieren (vgl. Angerer und Bösel 2015).

Auto-Affizierung als Schnittstelle

„I have no body. I live in a computer“, erklärt Samantha der Nichte Theodores (*Her*, DVD 2013, 00:55:48), als Letzterer dem kleinen Mädchen seine neue Freundin zu erklären

158 versucht, und die beiden während der Geburtstagsparty der Nichte ins Gespräch kommen. Doch was ist, wenn jede Beziehung streng genommen immer auch eine körperlose Dimension hat? Was heißt es, wenn sich in jede Beziehung eine andere, zusätzliche, körperlose miteinschreibt? Wenn nun hier die Auto-Affizierung als Selbstberührung angeführt wird, dann im Sinne eben dieser stimm- bzw. körperlosen Rede-mit-Sich.

Kein geringerer als Descartes hat eine seiner ersten Schriften diesem Phänomen gewidmet, und dieses (An-) Schreiben (m)eines Ich nicht für Philosophen oder Schauspieler reserviert, sondern als erstes Moment der Selbst-Beziehung analysiert. In seinem Aufsatz „Automatisches Leben, Leben also“ erzählt David Wills (2011) von einem Notizbuch, das Descartes im Jahr 1619 verfasst habe, und worin dieser sich mit einem Schauspieler vergleiche:

Wie Schauspieler, die eine Maske tragen, damit man ihr Lampenfieber⁴ nicht bemerkt, so werde auch ich eine Maske tragen, wenn ich in dem Theater dieser Welt, in dem ich bislang nur Zuschauer gewesen bin, meinen Auftritt habe. (Ebd., 17)

Die Frage, die sich Wills in diesem Aufsatz stellt, betrifft den Status des Wesens, das sich in dieser Passage als „Ich“ bezeichnet. „Schamhafte Schauspieler setzen eine Maske auf, um ihre Scham zu verbergen, so verhält es sich auch mit mir, der ich maskiert hervortrete“ (ebd., 17), zitiert Wills Descartes, dessen erstes Ego, einige Zeit bevor es zu einem *ego cogito*, einem *ego sum* oder einem *ego existo* wird, ein *ego larvatus* (ein maskiertes Ich), doch sogar noch früher ein *ego pudeo* ist, ein peinlich berührtes oder schamhaftes Ich. Bevor es sich mit einer Maske maskiert, die nicht die eigene ist, ist es mit einer anderen Maske maskiert, die nun aber tatsächlich seine Maske ist, nämlich seine Scham oder seine Verlegenheit. Nach Wills ist es diese Maske, an der Natur

4 In der englischen Übersetzung, von der Wills ausgeht, ist hier allerdings von Scham die Rede.

und Kultur ununterscheidbar geworden sind. Übertragen auf *Her* kann diese Maske durch die Stimme des OS ersetzt werden, um die existenzielle Differenz von Technik und „eigener Natur“ zu befragen bzw. das Thema des Körperbildes und (s)eines Körpers einzuführen. In der Technik- und Roboterforschung wird die Frage, ob die Maschine einen menschlichen Körper braucht, um von Menschen akzeptiert zu werden, beispielsweise in der Krankenpflege, immer wieder diskutiert und sehr unterschiedlich beantwortet (vgl. Zilke und Neumayer 2013). Braucht Samantha also einen Körper, um als Partnerin ernst genommen zu werden, oder funktioniert sie als ideale Beziehungspartnerin gerade deshalb so reibungslos, weil sie kein materielles Gegenüber ist? Wird sie ohne Körper mehr zum Körperbild Theodores, weil sein Bild sich von ihrem nicht unterscheiden lässt?

In *Her* besitzt Theodore einen männlichen Körper, der sich zunehmend mehr mit (s)einer weiblichen Stimme umhüllt, die also mehr und mehr sein Körperbild mitbestimmt. Die Musik dieser Stimme – man denke etwa an den *Moon Song* von Karen O (vgl. KCRW 2014), den die OS-Stimme performt – lenkt Theodores Rhythmus, wenn er geht, lacht und seiner Umwelt zuschaut, und sie steuert vor allem seine Stimmung, die, je mehr Stimme, umso besser wird, da sie ihn in eine Art Berührungstaumel versetzt, der alle Körperpartien gleichzeitig zu lieblosen scheint. Theodore springt vergnügt durch eine Shoppingmall, seiner Stimme alles um ihn herum beschreibend, er wandert am Strand entlang und setzt sich kichernd inmitten der sonnenbadenden Gäste, um sich mit seiner Stimme über seine geheimnisvolle, weil für andere unsichtbare Beziehung zu amüsieren.

Verneinung als Schnittstelle

So unbekannt die Herkunft der Musik, in unserem Fall jene der Stimme, ist, so wenig Kontrolle hat Theodore über ihre Adressaten, wobei er zunächst lange davon ausgeht, dass er ihr einziges Du ist. Durch kleine Irritationen (die Stimme ist nicht erreichbar, sie reagiert nicht wie gewohnt, sie „zickt“,

160 um es alltagssprachlich zu übersetzen) schöpft Theodore Verdacht, wird eifersüchtig, spioniert ihr nach, versucht, sie zu überlisten – um am Ende der Enttäuschung zu sein: Ich bin nicht allein mit ihr, sie gehört mir nicht, sie bedient auch andere, und mit all diesen anderen lebt sie die gleichen (Liebes-)Geschichten.

„Ich weiß zwar, aber dennoch“ – der unheimliche Satz eines jeden Filmzuschauers, auf dem Octave Mannoni (1985) seine Theorie der Verleugnung im Akt der Wahrnehmung aufgebaut hat – artikuliert sich hier wieder, um jedoch dezidiert die akustische Dimension zu adressieren. „Ich weiß, aber dennoch“ ist also jene (psychoanalytisch gedachte) Ur-Spaltung, in der das Subjekt in die symbolische Welt eintritt, um (s)einen Sinn in Sprache, Bildern und Musik/Sound/Geräuschen zu finden, und um damit ein unbewusstes Wissen nicht an die Oberfläche dringen zu lassen, dass es nämlich immer schon eine Vor-Formulierung durch die Tatsache der Sprache gibt, in der immer schon alles einmal gesagt worden ist: Theodores Arbeit, Liebesbriefe für andere zu schreiben, um mit diesen authentische Gefühle auszudrücken, führt nur einmal mehr wunderbar vor Augen, was jedes Liebesgeflüster kaschieren muss: dass das zur Verfügung stehende Repertoire für die Sprache der Liebe von allen auf die eine oder andere Weise in denselben Situationen benutzt wird. Heute zeigt sich dieser Umstand in Form einer App augenzwinkernd: Im September 2014 wurde diese App während der Filmfestspiele in Venedig von Miranda July vorgestellt, eine App für Unsagbares – *Somebody* (vgl. Miu Miu 2014). Bei dieser handelt es sich um eine Messaging-App, die drei Protagonisten erfordert: A will B etwas mitteilen, kann dies aber aus verschiedenen Gründen nicht, weil sie möglicherweise emotional oder geografisch hierzu nicht in der Lage ist. Aus diesem Grund wendet sich A per App an C, ein Jemand, der/die gerade in der Nähe von B ist und dieser nun die Nachricht von A „persönlich“ überbringen kann. (Möglicherweise nicht zufällig, dies sei hier nur angemerkt, spielt auch in dem eingangs erwähnten Roman von Cronenberg die Audiologie, die

Entwicklung und Fein-Abstimmung von Hörgeräten, über die die NutzerInnen weltweit verbunden sind, eine überraschende Rolle.)

Was sich hier offenbart, ist jedoch mehr als nur die Delegation der Gefühlsartikulation an eine Maschine, vielmehr „zeigt“ sich im Erfolg der Stimme des OS, dass der Ursprung der Selbstbezüglichkeit, die von Derrida (1974, 174) als Auto-Affektion beschriebene Selbstberührung weniger auf die Abwesenheit eines Signifikanten verweist, stattdessen jedoch den ihr eigenen Algorithmus ausstellt, das ihr eigene artifizielle Apriori. *Her* führt vor Augen, wie die Maschine als Fremde (die Maschine ist eine Fremde, die Menschliches einschließt, wie es bei Simondon – 2012, 9 – heißt) zum zutiefst Eigenen/Intimen wird – zum Mehr-als-ich-Selbst.⁵

Hier nun kann eine kurze Rückkehr zu McLuhan wiederum getrost stattfinden, der am Ende des Kapitels „Verliebt in seine Apparate“ meint, dass die elektrischen Medien alles „ausstellen“, „das persönliche und gesellschaftlich unterschwellige Leben [wird] plötzlich voll und ganz sichtbar“ – mit dem Ergebnis, und hier muss man McLuhan tatsächlich große Weitsichtigkeit unterstellen –, „dass sich uns das ‚soziale Bewusstsein‘ als eine Ursache von Schuldgefühlen offenbart“ (McLuhan 1994, 82f.). Genau zu jener Zeit, als McLuhan über das große Schuldgefühl spekuliert, wird sich dieses in eine großangelegte Schamproduktion (ich erinnere an Descartes!) verkehrt haben. So schreibt ein Zeitgenosse von McLuhan, Silvan Tomkins, Anfang der 1960er Jahre, die Scham sei der wichtigste aller Affekte. Tomkins führt sein Affekt-Modell gegen die Psychoanalyse ins Spiel und wird in den 1990er Jahren – als das Netz sich als soziales

5 Virtual Reality mache, wie es von Žižek bereits vor Jahren definiert worden ist, jenen Mechanismus explizit, der bislang implizit verlaufen, aber eben immer schon für die Subjektformation basal gewesen sei: „Die Virtualisierung, die bisher ‚in sich‘ war, ein Mechanismus, der implizit ablief als die verborgene Grundlage unseres Lebens, wird nun explizit und als solche postuliert, was entscheidende Folgen für die ‚Realität‘ selbst hat.“ (Žižek 1996, 125)

162 Bewusstsein flächendeckend ausgebreitet hat – wie ein Blitz in die Theorie-Produktion der *media studies* und *cultural studies* einschlagen (vgl. Tomkins 1962/1963; Kosofsky-Sedgwick und Frank 1995). In seiner Arbeit kritisiert Tomkins die Psychoanalyse Freuds ob ihres zu engen Triebbegriffes und stellt dem gegenüber ein universal gefasstes affektives Modell vor: Dieses bildet heute u. a. die Grundlage für das *affective computing*, in dem mittels algorithmisch erfasster Emotionen Mensch und Maschine neu und auf intensive Weise aufeinander abgestimmt werden (sollen). Die Frage des Feintunings von menschlichen und maschinischen Stimmen ist dabei nur mehr eine Frage der Zeit. Das OS Samantha reiht sich damit in eine Tradition von „little sisters“ ein (vgl. Angerer und Bösel 2015), wie die Begründerin des *affective computing*, Rosalind Picard, ihre affektiven Maschinen bezeichnet, die uns zunehmend mehr behilflich sind, um uns durch Alltag, Verkehr und andere Geschäfte – ihren Stimmen folgend – zu lotsen.

Literatur

- Agethen, Matthias. 2011–2015. „Gutenberg Galaxis oder ‚posthistorische Menschen‘ im ‚elektrischen Zeitalter‘? Über die Thesen Herbert Marshall McLuhans.“ Letzter Zugriff am 23. Jan. 2016. <http://www.texturen-online.net/campus/campustexte/mcluhan>.
- Angerer, Marie-Luise. 2007. *Vom Begehren nach dem Affekt*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Angerer, Marie-Luise und Bernd Bösel. 2015. „Capture All. Oder Who is Afraid of a Pleasing Little Sister.“ *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13 (2): 48–56.
- Baxmann, Inge, Timon Beyes und Claus Pias, Hg. 2014. *Soziale Medien – Neue Massen*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Bitsch, Annette. 2008. „Transfer zwischen McLuhan-Galaxis und Anderem Schauplatz? Ein Versuch zu einer Verbindung der Theorien von Marshall McLuhan und Jacques Lacan.“ In *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Derrick de Kerckhove, Martina Leeker und Kerstin Schmidt, 233–251. Bielefeld: Transcript.
- Cronenberg, David. 2014a. „Technik ist menschlich: Ein Gespräch mit Jan Küveler.“ *Welt.de*. Letzter Zugriff am 19. Dez. 2015. http://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article133408513/Technik-ist-menschlich.html.
- Cronenberg, David. 2014b. *Verzehrt*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Davidson, Richard J., Klaus R. Scherer und H. Hill Goldsmith, Hg. 2002. *Handbook of Affective Sciences*. Oxford: Oxford University Press.
- Derrida, Jacques. 1974. *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Dolar, Mladen. 2007. *His Master's Voice: Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KCRW. 2014. „The Moon Song' from 'Her' Performed by Karen O, Spike Jonze and KK Barrett.“ 13. Feb. *Youtube.com*. Letzter Zugriff am 19. Dez. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=3vddb8wo42M>.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve und Adam Frank, Hg. 1995. *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. London: Duke University Press.
- Krotz, Friedrich. 2001. „Marshall McLuhan Revisited: Der Theoretiker des Fernsehens und die Mediengesellschaft.“ *Medien & Kommunikationswissenschaft* 49 (1): 62–81.
- Lacan, Jacques. 1975. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“ In *Schriften I*, herausgegeben von Norbert Haas, 61–70. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques. 2010. *Die Angst: Das Seminar Buch X (1962–63)*. Wien, Berlin: Turia & Kant.
- Mannoni, Octave. 1985. „Je sais bien, mais quand même.“ In *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, herausgegeben von Octave Mannoni, 9–33. Montrouge: Seuil.
- McLuhan, Marshall. 1994. *Die magischen Kanäle: Understanding Media*. Basel: Verlag der Kunst Dresden.
- Miu Miu. 2014. „Somebody. Women's Tales #8.“ 28. Aug. *YouTube.com*. Letzter Zugriff am 19. Dez. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=iz13HMSvb60>.
- Pias, Claus, Hg. 2003/2004. *Cybernetics/Kybernetik: The Macy Conferences 1946–1953. Essays & Dokumente*. 2 Bde. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Piercy, Marge. 1992. *He, She and It*. London: Penguin Books.
- Saussure, Ferdinand de. 1967. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin: De Gruyter.
- Simondon, Gilbert. 2012. *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Tomkins, Silvan. 1962/1963. *Affect, Imaginary, Consciousness*. 2 Bde. New York: Springer.
- Weigel, Sigrid. 1998. „Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome.“ In *Der Sinn der Sinne*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 190–206. Göttingen: Steidl.
- Wild, Bert te. 2012. *Medialisation: Von der Medienabhängigkeit des Menschen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wills, David. 2011. „Automatisches Leben, Leben also.“ *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4 (1): 15–30.
- Zielke, Jochen und Ingo Neumayer. 2013. „Künstliche Intelligenz und Wahrnehmung.“ *Planet Wissen*. Letzter Zugriff am 19. Jan. 2016. http://www.planet-wissen.de/technik/computer_und_roboter/kuenstliche_intelligenz/pwiekuenstlicheintelligenzundwahrnehmung100.html.
- Žižek, Slavoj. 1996. „Lacan with Quantum Physics.“ In *FutureNatural: nature/science/culture*, herausgegeben von George Robertson u. a., 270–292. New York, London: Routledge.