

literatur für leser:innen

20

2

43. Jahrgang

Praktiken der Kanonisierung

Herausgegeben von Martina Wernli

Mit Beiträgen von Oliver Völker,
Maren Scheurer, Peter C. Pohl,
Martina Wernli, Natalie Moser
und Sandra Vlasta



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Martina Wernli

Editorial _____ 87

Oliver Völker

„Auskehricht“: Figuren des Globalen und des Randständigen in Johann Carl Wezels *Belphegor* und Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* _____ 89

Maren Scheurer

„Ruhmdurst“: Weibliche Künstlerschaft in Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof* _ 103

Peter C. Pohl

Praktiken mit K-. Ein terminologischer Vorschlag zur Kanonforschung am Beispiel von Gerhard Henschels Martin-Schlosser-Romanen _____ 117

Martina Wernli

Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin ____ 133

Natalie Moser

Kitsch oder Kanon? Zur reflexiven Funktion weiblicher Skripte in Emma Braslavskys Zukunftstexten _____ 147

Sandra Vlasta

Dürfen Schwarze Blumen malen? (Sharon Dodua Otoo). Heterogenität im Kanon und/trotz Literaturpreise(n) _____ 163

literatur für leser:innen

- herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
- Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
- Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
- Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
- Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Prof. Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk
- Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)
- Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Kitsch oder Kanon? Zur reflexiven Funktion weiblicher Skripte in Emma Braslavskys Zukunftstexten

Abstract

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den Interferenzen der Konzepte Genre, Gender und Kanon in *Near Future*-Texten von Emma Braslavsky. Im Zentrum der Untersuchung stehen ihr Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* (2019) und ihre verfilmte Erzählung *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* (2019). Gezeigt werden soll, dass Weiblichkeit in diesen Texten u.a. mittels einer programmierenden Hubot als Hauptfigur als subversives Skript inszeniert wird. Zum einen werden anhand weiblicher Skripte textinternen heteronormative Wahrnehmungsmuster und Darstellungsmuster sowie Wertungsdiskurse (z.B. in der Form des Kitsch-Vorwurfes) und Ausschlussmechanismen u.a. im Literaturbetrieb sichtbar gemacht. Anknüpfend an die Tradition der feministischen Science-Fiction wird zum anderen ein bestehende Dualismen wie Natur vs. Kultur, Natur vs. Technik oder Mensch vs. Maschine unterwanderndes, mit kanonischen Narrationen, Diskursen und Figuren spielendes Erzählen von der nahen Zukunft etabliert.

Keywords: Science-Fiction, Stadtliteratur, Genre, Gender, Skript

In den vergangenen Jahren sind zahlreiche sogenannte *Near Future*-Romane erschienen, die im Unterschied zu *Far Future*-Texten, zu denen traditionelle Science-Fiction wie H. G. Wells *Time Machine* (1895) oder Joanna Russ' *Picnic on Paradise* (1968) zählen, in einer gegenwartsnahen Zukunft spielen. Interessant sind *Near Future*-Romane oder -Kunstwerke insbesondere hinsichtlich der Frage, wie die Zukunft aussehen wird, die die zeitgenössischen Leser:innen der Texte mit großer Wahrscheinlichkeit noch erleben werden. *Near Future*-Texte greifen Entwicklungen der Gegenwart auf und extrapolieren sie so, dass anhand minimaler Abweichungen von gegenwärtigen Phänomenen zeitgenössische Probleme und Konflikte aus einer anderen Perspektive reflektiert werden können. Einzelne dieser Texte wie beispielsweise *Sendbo-o-te* (2018)¹ von Yoko Tawada oder *Malé* (2020) von Roman Ehrlich enthalten Künstler:innen-Figuren, die zum einen eine gesellschaftliche Gruppe repräsentieren und zum anderen dazu dienen, die Rolle der Kunst bzw. der Künste in der nahen Zukunft zu diskutieren. Auf diese Weise kann etwa nach dem Einfluss technologischer Neuerungen auf die soziale Praxis des Schreibens und umgekehrt gefragt werden. Auch die Schriftstellerin Emma Braslavsky hat (Zukunfts-)Texte verfasst, die sich der *Near Future*-Literatur zuordnen lassen und in denen Schreiben und Lesen im weiten Sinn eine wichtige Rolle spielen. Dabei handelt es sich um die Erzählung *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* und den Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, von dem erstere ein *Spin-off* ist. Die Erzählung ist in der 2019 veröffentlichten Anthologie *2029. Geschichten von morgen* abgedruckt, die auch Texte von Autor:innen wie Dietmar Dath, Olga Grjasnowa oder Clemens J. Setz enthält, und wurde von der Regisseurin Maria Schrader verfilmt. Die Erzählung und der Film, der 2021 in den deutschen Kinos zu sehen war und auf der Shortlist der unter der Sparte *International Feature*

1 Das japanische Original mit dem Titel *Kentoshi* ist 2014 erschienen.

Film nominiertes Oscar-Kandidaten stand,² spielen in der nahen Zukunft, was vor allem an vertrauten Technologien in Fahrzeugen, Gebäuden oder elektronischen Geräten zu erkennen ist. Abgesehen von Roboter:innen wie dem Protagonisten Tom und der Projektleiterin eines Roboterentwicklungsunternehmens, die sich optisch und motorisch nicht von Menschen unterscheiden, zeigt der Film in Analogie zur Erzählung und zum Roman eine vertraute Welt mit alltäglichen Herausforderungen und Problemen. Der ebenfalls 2019 erschienene Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* spielt ungefähr im (von der jüngeren Leserschaft erlebbaren) Jahr 2065, wenn man den textinternen Angaben zum Alter der historisch verbürgten Figuren wie dem Schauspieler Mads Mikkelsen oder dem Regisseur Pedro Almodóvar folgt. Da Braslavsky in ihren Zukunftstexten prototypische SF-Narrative – Roboter:innen versuchen Menschen zu werden oder (in einer weniger friedlichen Variante) die Macht der Menschen zu übernehmen – lediglich aniziert, wird eine Zuordnung zur *Near Future*-Literatur auch auf der Inhaltsebene gestützt. Gemäß der ZEIT-Rezensentin Julia Dettke entwirft Braslavskys Roman fern einer „dystopische[n] Panikmache, [eines] unkritische[n] Fortschrittsglauben[s] und [einer] cineastische[n] Materialschlacht“³ eine (nahe) Zukunft. Mit Blick auf das im vorliegenden Beitrag behandelte Thema sei an dieser Stelle ergänzt, dass er zusätzlich zur Mensch-Maschine-Dichotomie eine weitere Leitdichotomie, die Frau-Mann-Dichotomie, fokussiert, die auch die Produktion und Rezeption von Literatur und Kunst nachhaltig beeinflusst und deshalb einen Ansatzpunkt bildet, um reflexiven Tendenzen hinsichtlich Wertungs- und Kanonisierungsmechanismen in Braslavskys Texten nachzugehen.

Wie das während der *Wetzlarer Tage der Phantastik* im September 2021 stattfindende Symposium „Weibliche Perspektiven der Zukunft: Science Fiction von deutschsprachigen Autorinnen“ verdeutlicht hat,⁴ fehlt es nach wie vor an (wissenschaftlicher) Aufmerksamkeit für deutschsprachige Science-Fiction-Autorinnen und deren Texte. Ein erster, wenn auch Widerstand evozierender Schritt in Richtung einer erhöhten Sichtbarkeit dieser Schriftstellerinnen ist die Wikipedia-Liste deutschsprachiger SF-Autorinnen.⁵ Diese Sichtbarkeit scheint im Bereich der professionellen Literaturrezeption für deutschsprachige Science-Fiction insgesamt eher gering zu sein, denn „SF continues to be viewed

2 Zur Oscar-Nominierung von Maria Schraders Kinofilm *Ich bin dein Mensch* vgl. <https://www.oscars.org/oscars/94th-oscars-shortlists> (13.09.2022). Auch Emma Braslavskys Erzählung *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* wurde für einen Preis nominiert, in der Kategorie Kurztexte für den Deutschen Science-Fiction-Preis 2020 (vgl. <https://www.dsfp.de/1213/dsfp-2020-die-nominierungen> (13.09.2022)).

3 Julia Dettke: „*Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*. Kitsch und Maschinen“. In: *Zeit online*, 20.08.2019, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-08/emma-braslavsky-schriftstellerin-roman-dystopie> (13.09.2022).

4 In diesem Kontext wurden im Rahmen eines Vortrags erste Überlegungen zum Zusammenspiel von Weiblichkeitstopoi und Skript-Motivik in Braslavskys Zukunftstexten vorgestellt (vgl. <https://www.phantastik.eu/veranstaltungen/wetzlarer-tage-der-phantastik-uebersicht/wetzlarer-tage-der-phantastik-2020.html> (13.09.2022)).

5 Zur Liste deutschsprachiger SF-Autorinnen vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutschsprachiger_Science-Fiction-Autorinnen (13.09.2022). Emma Braslavsky ist trotz des Romans und der Erzählung in der Liste nicht als Autorin deutschsprachiger Science-Fiction aufgeführt, was zur im Rahmen einer Diskussion in einem SF-Seminar von Markus Tillmann formulierten Beobachtung passt, dass Braslavsky vom SF-Fandom nicht wahrgenommen werde. Zu den Debatten rund um die Wikipedia-Liste vgl. Markus Mäurer: „Wiki und die ‚starken‘ Männer: Von der Löschung der Liste deutschsprachiger Science-Fiction-Autorinnen“. In: *Tor online. Science Fiction. Fantasy. Und der ganze Rest*, 26.03.2019, <https://www.tor-online.de/feature/buch/2019/03/wiki-und-die-starken-maenner-von-der-loeschung-der-liste-deutschsprachiger-sf-autorinnen/> (13.09.2022).

with suspicion by literary critics and academics in Germany.⁶ Ingo Cornils verweist zur Veranschaulichung seiner Beobachtung auf die Ignoranz kanonisierender Instanzen im Hinblick auf deutschsprachige Science-Fiction, die sich beispielsweise in einer selten stattfindenden Nominierung von diesem Genre zuzählenden Texten für Literaturpreise wie den Deutschen Buchpreis zeige. „SF and utopian/dystopian narratives rarely feature in academic discussions of German literature and film, whether in an established ‚Kanon‘ (canon) such as the one promoted by the late ‚Literaturpapst‘ (literature pope) Marcel Reich-Ranicki or in reading lists at universities that teach German.“⁷ Bezüglich SF-Literatur von Autorinnen multiplizieren sich folglich zwei Marginalisierungs- oder Ausschlussmechanismen (Genre und Gender),⁸ die sich oftmals als ästhetische Voreingenommenheit oder als Trivialitätsverdacht seitens der (professionellen) Rezeption manifestieren. Obwohl im Genre- und Unterhaltungsbereich sowie im Feld der Kinderliteratur Autorinnen dominieren,⁹ wird Science-Fiction nach wie vor als männliches Genre wahrgenommen,¹⁰ weshalb sich eine Etablierung von Autorinnen in dieser Sparte des literarischen Feldes besonders schwierig gestaltet. Der vorliegende Beitrag fragt daher nach Referenzen auf die Produktion und Rezeption von Science-Fiction in Braslavskys Texten. Dafür setzt er bei der Darstellung des Verhältnisses von Schreiben und Weiblichkeit, insbesondere in ihrem Roman, an. In einem ersten Teil werden anhand der Stadt- und Genderdarstellungen Traditionslinien aufgezeigt, auf die Braslavskys Texte explizit referieren. Im zweiten Teil wird anhand der Skript-Motivik die Verbindung der Themen Schreiben, Kunst und Gender herausgearbeitet, um im dritten Teil selbstreflexive Tendenzen hinsichtlich weiblicher Science-Fiction offenzulegen und Braslavskys Texte versuchsweise in den Kontext von Kanonisierungsdiskursen zu stellen.

1. Stadtdarstellung, Wahrnehmungsmuster und Traditionslinien

Der bei Suhrkamp erschienene Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* wurde, nachdem er 2019 mit dem Literaturpreis des Wirtschaftsclubs im Literaturhaus Stuttgart ausgezeichnet wurde, im Jahr 2020 sowohl für den Kurd-Laßwitz-Preis als auch für die *Longlist* des Phantastikpreises der Stadt Wetzlar nominiert.¹¹ Die beiden Nominierungen weisen darauf hin, dass der Roman von professionellen Leser:innen

6 Ingo Cornils: *Beyond Tomorrow. German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*. Rochester/New York 2020, S. 5.

7 Ebd., S. 3. Vgl. auch Rolf Löchel: *Utopias Geschlechter. Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen*. Sulzbach/Taunus 2012, S. 11.

8 An dieser Stelle sei lediglich auf Ursula Le Guins auf SF referierende Überlegungen zum Zusammenspiel von Genre und Gender hingewiesen, da das Verhältnis der beiden Konzepte u.a. in den *Gender Studies* vielfach und aus unterschiedlichen Perspektiven erforscht wurde und wird. Vgl. Ursula Le Guin: „The Carrier Bag of Fiction“. In: Ursula Le Guin: *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. New York 1989, S. 165–171.

9 Vgl. Nicole Seifert: *FRAUEN LITERATUR. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Köln 2021, S. 36.

10 Vgl. Joanna Russ' wegweisende feministische Studie *How to Suppress Woman's Writing*. Austin 2005 [1983], S. 97. Theresa Hannig, die die Wikipedia-Liste deutschsprachiger SF-Autorinnen initiiert hat, hat basierend auf Daten der Libri GmbH die Geschlechterverhältnisse im Hinblick auf die Autor:innen von deutschsprachiger SF-Literatur untersucht (vgl. <https://theresahannig.de/fantastischefrauen/> (13.09.2022)).

11 Hinsichtlich der Auszeichnungen und Nominierungen vgl. <https://www.wirtschaftsclub-literaturhaus.de/links/>; http://www.kurd-lasswitz-preis.de/2020/KLP_2020_Roman.htm sowie <https://phantastiknews.de/index.php/literatur-news/19075-phantastikpreis-der-stadt-wetzlar-die-longlist> (13.09.2022).

als Science-Fiction oder als Zukunftsroman rezipiert wurde. Der Text wurde aber auch als Stadtroman, ein u.a. durch textinterne Referenzen auf James Joyces Großstadtroman *Ulysses* aufgerufenes Genre, oder als Kriminalroman wahrgenommen, da von einem Todesfall erzählt wird, den die Kommissarin Roberta aufklären bzw. abwickeln soll. Der Roman weist zudem Züge eines Liebesromans auf, wenn man die Synthese von Mensch und Maschine am Textende in den Vordergrund rückt. Im Feuilleton großer Tageszeitungen, das sich gegenüber Genre-Literatur nach wie vor zurückhaltend zeigt, wurde Braslavskys Roman als Zukunftstext¹² und als Dystopie¹³ markiert, während in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zusätzlich zur Charakterisierung als dystopischer Roman die Bezeichnung „Science-Fiction-Roman“¹⁴ verwendet wurde, als wolle man durch eine zweifache Kategorisierung die Zuordnung zum SF-Genre kaschieren. In den Rezensionen des Romans¹⁵ wird der Schauplatz Berlin hervorgehoben, um – so die Vermutung – den Text dem nach wie vor populären Genre Berlin-Roman und nicht in erster Linie dem Genre SF zuzuordnen, für das u.a. die erzählte Zeit (in der nahen Zukunft) spricht. Der Roman spielt, wie bereits angedeutet, ungefähr im Jahr 2065 und ist in Berlin-Kreuzberg und -Neukölln angesiedelt. Er handelt von Roberta, einer Roboterfrau und KI-Sonderermittlerin, die versuchsweise einen Suizid aufklären soll. In der im Roman dargestellten zukünftigen Welt bedeutet das, Verwandte des Toten ausfindig zu machen und sie zur Übernahme der Bestattungskosten zu bewegen. So soll das städtische Sozialsystem entlastet werden, dem die zahlreichen Suizide vereinsamter Menschen finanziell zusetzen. Während ihrer Ermittlungen tritt Roberta u.a. mit städtischen Institutionen, einem erfolgreichen Bestattungsunternehmen und der zerstrittenen Künstler:innenfamilie Fischer in Kontakt und entwickelt sich in dieser Umgebung mittels ihrer selbstlernenden Algorithmen laufend weiter. So rekrutiert Roberta im Laufe der Handlung weitere Hubots, installiert und deinstalliert bei sich und anderen Hubots Programme und verwandelt sich gegen Ende des Romans in Lennard Fischer, den ihr zur Aufklärung zugeteilten Suizidfall. Formal ist der Roman so gestaltet, dass das erste Kapitel des Textes dem (Lebens-) Künstler und Suizidenten Lennard gewidmet ist, während die nachfolgenden vierzehn Kapitel die Sicht des technischen Novums des Romans (Roberta) darstellen. Die KI-Kommissarin versucht innerhalb der regulären Leichenaufbewahrungszeit von dreizehn Tagen – ab dem dritten Kapitel ist jedem Ermittlungstag ein eigenes Kapitel gewidmet – den Suizid Lennards abzuarbeiten und ihre Diensttauglichkeit unter Beweis zu stellen. Während Lennard und Roberta zu Beginn des Textes maximal verschieden sind – er ist ein Mensch, sie eine Maschine –, sind beide am Ende des Romans eine trans- oder posthumane Entität, die von einem erfolgreichen *Mind-Uploading* zeugt und Leitdichotomien wie Mensch vs. Maschine oder künstlich vs. natürlich als (Bewertungs-)Maßstab in Frage stellt.

¹² Vgl. Meike Fessmann: „Roman über einsame Großstädter. Vater Staat und Mutter Natur“. In: *Süddeutsche Zeitung* online, 20.11.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/roman-ueber-einsame-grossstaedter-vater-staat-und-mutter-natur-1.4689428> (13.09.2022).

¹³ Vgl. Andreas Platthaus: „Denken Androiden in scheinparadoxen Wortspielen? Emma Braslavskys neuer Roman gibt vor, ein Krimi zu sein, lockt uns aber in ein Zerspiegelkabinett des Menschseins“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 188/2019, S. 10.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Zu den Rezensionen in Zeitungen vgl. <https://www.perlentaucher.de/buch/emma-braslavsky/die-nacht-warbleich-die-lichter-blinkten.html> (13.09.2022).

Die Romanhandlung beginnt mitten in der Stadt Berlin und endet in einer ländlichen, berlinnahen Kleinstadt, in der Lennard aufgewachsen ist und wohin er am Ende des Romans, verkörpert durch Roberta, zurückkehrt. Damit greift Braslavskys Roman eine aktuelle gesellschaftliche Debatte hinsichtlich des Verhältnisses von Stadt und Land auf,¹⁶ die sich u.a. auch auf die zukünftige Sicherstellung von Ernährung und Versorgung der Bevölkerung bezieht, während er die (Vor-)Geschichte des Schauplatzes Berlin ausspart. Die skizzierte Stadt könnte auch eine andere westliche Großstadt sein, da sie lediglich durch Erwähnungen von Straßennamen (z.B. der Bergmannstraße) spezifiziert wird. In den Stadtbeschreibungen wird die in Berlin greifbare deutsche Vergangenheit nicht abgebildet, weshalb sich der Roman hinsichtlich der Schauplatzbeschreibung nicht auf die Tradition der *German Science Fiction* beruft, die Cornils u.a. anhand ihrer Affinität zur Historie und ihres Bezugs auf das NS-Regime und/oder die Aufteilung Deutschlands durch die vier Besatzungsmächte zu bestimmen versucht hat.¹⁷ Nicht die Geschichte Berlins wird im Roman anvisiert, sondern Großstadt-Skripte, das sind (allerdings auch historisch zu betrachtende) Wahrnehmungs- und Darstellungs-konventionen hinsichtlich einer Großstadt, die im Romantitel als bleich bezeichnet wird. Auch die Sonne und die Nacht werden im Text anthropomorphisiert, als ob der Technisierung des Alltags etwas Menschliches bzw. Vermenschlichtes entgegengesetzt werden müsste:

Würde die Sonne in der Nacht scheinen, wäre sie sprachlos, was da alles zum Vorschein käme. Das Tageslicht kann die dunklen Seiten einer Stadt nicht aufdecken. Denn nur nachts entblößt die Metropole ihre langen Beine, nur dann zuckt ihr Puls in den nervösen Lichtern. Und nur aus der Ferne betrachtet, glüht dieses Spinnentier in der Finsternis, aus der gerade die Nachtbotendrohnen der Deutschen Post angeflogen kamen, um Briefe in ihren Zustellbezirken zu verteilen. Heute vor genau zehn Jahren hatte Nachtbotendrohne Gert den Zustellbezirk 10999-32 übernommen. [...] Die Nacht war mächtig, sie infiltrierte die Gefühle, sie steuerte die Gemüter, im Dunkel entstand und zerfiel das Glück.¹⁸

Die Nacht wird als mächtig und als Schaltstelle menschlicher Emotionen beschrieben und bevor eine menschliche Figur auftritt, lernen die Leser:innen die Drohne Gert kennen, die durch die Namensgebung vermenschlicht wird. In dieser prominent platzierten Stadtbeschreibung – es handelt sich um die Eröffnung des Romans – erfolgt unverkennbar eine Sexualisierung der weiblich konnotierten Metropole. Es ist von der Entblößung ihrer langen Beine die Rede und vom Lauern auf Drohnen, die der Stadt-Spinne ins Netz gehen werden. Zu Beginn von Braslavskys Roman wird in überspitzter Weise der heteronormative (männliche) Blick auf die Stadt bzw. Welt sichtbar gemacht, die auf diese Weise angeeignet wird. Die Schauplatzskizze erinnert zudem an Stadtdarstellungen moderner (Groß-)Stadttexte, in denen u.a. die Hell-Dunkel-Differenz und der Topos der elektrifizierten Stadt bemüht werden, wobei die Stadt gleichzeitig als Ort geistiger Arbeit firmiert. Berlin wird im Roman nicht nur als Frau, sondern auch als Tier und Apparat apostrophiert, wie man es aus der modernen Großstadtlyrik eines Charles Baudelaires, Gottfried Benns oder Bertolt Brechts – notabene aus Gedichten von Autoren – kennt. Durch diese Art der Stadtbeschreibung wird sowohl auf die Faszination für den durch die Metropole verkörperten

16 Weitere zeitgenössische Debatten, die im Roman aufgegriffen werden, sind diejenigen um Wohnraumknappheit oder Vereinzelungs- und Vereinsamungstendenzen in großstädtischen Lebensräumen.

17 Vgl. Cornils: *Beyond Tomorrow*, S. 79.

18 Emma Braslavsky: *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*. Berlin 2019, S. 9. Im Folgenden wird der Roman direkt im Fließtext mit der Seitenzahl zitiert.

Fortschritt als auch auf die Angst vor demselben referiert. Vor diesem kulturpessimistischen bis fortschrittsaffinen Hintergrund ist auch ein Novum wie Roberta zu sehen, das als Chance oder Gefahr wahrgenommen werden kann, wie der Roman anhand einzelner Szenen und ohne eine Festlegung auf eine der beiden Optionen zeigt. Die Stadtbeschreibungen veranschaulichen textintern v.a. die Perspektivengebundenheit und implizite Wertung von Beschreibungen und streichen die anthropozentrische, vorzugsweise männliche Perspektive heraus, weshalb sie im Hinblick auf den Roman eine programmatische Funktion haben. Die Charakterisierung der Stadt als „Bitch“ (59) und „Püppchen“ (ebd.), zwei pejorative Bezeichnungen für weibliche Personen, als Monster sowie als technisches Getriebe spiegelt sich denn auch in den zentralen Akteur:innengruppen, die im Roman unterschiedlich stark vertreten sind. Zur Gruppe der Apparate-Figuren zählen die Hubots, zusätzlich zu Roberta z.B. Beata, ein häusliches Robotermodell, oder Goran, ein hypermaskuliner Androide, aber auch Drohnen wie Gert oder Herta, aus deren Sicht ein Teil der Stadt beschrieben wird und die Verbindungen zwischen den städtischen Handlungsorten herstellen. Tiere treten nur vereinzelt auf, v.a. Nebelkrähen, die sowohl typische Stadtvögel als auch Symbole des Todes sind, während beispielsweise Tauben nur in Form einer Beschreibung des gurrenden Geräuschs präsent sind, das die Antriebe der Drohnen erzeugen. Drohnen haben Brieftauben abgelöst, wie Liebesroboter menschliche Liebespartner:innen und Textbots menschliche Briefschreiber:innen überflüssig gemacht haben. Menschen sind, u.a. auch aufgrund des urbanen Raums, zwar häufiger vertreten als Tiere, jedoch seltener als die Hubots (vgl. 255), und sie agieren insbesondere als Arbeitskräfte, worauf auf der Ebene der Sprache verwandte Komposita wie „Polizeieinheit“ (21, Hervorhebung durch N.M.) und „Recheneinheit“ (12, Hervorhebung durch N.M.) und auf der Handlungsebene die Schilderung bürokratischer, im Wesentlichen schriftlicher Prozesse und Befehle (also Skripte) und der daran beteiligten automatenhaften Menschen aufmerksam machen.

In der Stadtbeschreibung können unabhängig der auf kanonisierte, der sog. Hochliteratur zugehörige Texte abzielende intertextuelle Referenzen und Markierungen heteronormativer Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster auch Genrereferenzen erkannt werden, beispielsweise zu *Hardboiled Crime Fiction*, die von Kriminalfällen in Metropolen handelt, oder zum darauf zurückgreifenden *Cyberpunk*, dessen Ästhetik in Darstellungen städtischer Räume bei Nacht und Regen kumuliert und der eine kapitalismuskritische Ausrichtung hat. „Vor der Kulisse einer dunklen, ökologisch verkommenden Zukunft beschäftigt sich Cyberpunk“, so Ruth Nestvold, „mit den Schnittstellen zwischen Technologie und Biologie, mit Cyborgs und Cyberspace, sowie mit der Frage, was noch als ‚menschlich‘ gelten kann, wenn auch der Mensch zunehmend technologisiert wird.“¹⁹ Roberta könnte dem Genre entsprechend und mit einer genderspezifischen Anpassung als Cyberspace-Cowgirl bezeichnet werden. Sie zieht sowohl während der Arbeit als auch in ihrer Freizeit auf der Suche nach Abenteuern durch die Stadt und lässt sich dabei auch von der Idee der Gerechtigkeit leiten, die in Widerspruch zum Gesetz und ihren Dienstvorschriften steht, weshalb sie auch als eine Rebellin bezeichnet werden kann. Der Romananfang stellt folglich

19 Ruth Nestvold: „Androgyne, Amazonen und Cyborgs – Science Fiction von Frauen“. In: *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Hiltrud Grüg und Renate Möhrmann. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 1999, S. 219–230, hier S. 227.

die anthropozentrischen, u.a. von Literatur und Film geprägten Perspektiven auf die Welt bzw. Stadt in überzeichneter Form dar, bevor sie durch die Perspektivträgerin Roberta – alles Folgende erfährt man aus ihrer Sicht – schrittweise verschoben und unterwandert werden. Traditionelle (heteronormative) Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster im Hinblick auf die Stadt werden aufgegriffen und es wird auf die Spezifik von Genreliteratur aufmerksam gemacht, zu deren zentralen Eigenschaften die Wiederholung und Variation bekannter Muster zählt, wie nachfolgend anhand der Skript-Motivik gezeigt werden soll.

2. Science-Fiction als Brennglas gesellschaftlicher Konflikte und die Funktion der Skript-Motivik

Braslavskys Roman präsentiert ein Gedankenexperiment, in dem Roboter:innen nicht nur in Produktionshallen, sondern auch in hochqualifizierten Arbeitspositionen zum Einsatz kommen und dabei quantitativ und qualitativ hervorragende Arbeit leisten. Die Wahl einer weiblich gelesenen Hubot ist kein Zufall, da in einer Zukunftswelt Machtdispositive ohne textinterne Motivierung neu konfiguriert und bestehende kritisiert werden können. Gemäß Dietmar Dath, der sowohl SF-Autor als auch -Theoretiker ist, lehrt uns Science-Fiction, zu fragen,

[...] wie unsere biologischen Erbschaften mit unserem sozialen Wirtschaften vermittelt sind, und sie selbst kann das tun, indem sie sich etwa Wesen vorstellt, bei denen es, kontrasthalber, anders zugeht als bei uns, denn anders heißt ja doch immer auch ähnlich (man kann nur unterscheiden, was man auch vergleichen kann).²⁰

Der Kontrast, der gemäß Dath nur auf der Basis von Ähnlichkeiten wahrgenommen werden kann, steht im Zentrum des Romans *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* und bildet auch in der Erzählung *Ich bin dein Mensch* und ihrer Verfilmung den Kernkonflikt. Im Rahmen einer Parallelisierung von Mensch und humanoider Maschine erfahren die Leser:innen, dass sowohl Menschen als auch Hubots ihre Umgebung scannen/lesen, bei einer Dysfunktion entsorgt/entlassen werden, lediglich bestimmte Rollen und Funktionen erfüllen können und hierarchisch organisiert sind. Besonders sichtbar wird neben diesen Parallelen von Mensch und Maschine die Ähnlichkeit, wenn im Roman von Robertas Reflexionen und Zweifeln an sich selbst die Rede ist. Sie konstatiert gegen Ende ihrer langwierigen Ermittlungsarbeiten ein Scheitern bezüglich ihrer Sexualität, im Bereich der Geschlechterrollen und insgesamt hinsichtlich ihrer weiblichen Identität (vgl. 253). Anhand von Roberta wird textintern das Fehlen weiblicher Traditionslinien²¹ thematisiert, da ihr aufgrund fehlender Vorbilder die Orientierung in der menschlichen, männlich dominierten Welt schwerfällt. Sie ist nicht in der Lage, eine eigene Identität auszubilden, die im übertragenen Sinn als Skript beschrieben werden kann. Passend ist in diesem Kontext auch, dass ihr Fall Lennard kein erfolgreicher Mensch und zudem (Freizeit-)Künstler ist. Unter Drogeneinfluss nimmt er zwar überall Texturen wahr, kann sie jedoch nicht entziffern, so wie Roberta

²⁰ Dietmar Dath: *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin 2019, S. 855–856.

²¹ Die Verhinderung der Etablierung einer weiblichen Traditionslinie zählt gemäß Russ zu den zentralen Mechanismen, die weibliches Schreiben erfolgreich unterdrücken (vgl. Russ: *How to Suppress Woman's Writing*, S. 93).

z.B. Körpersäfte auf ihre Bestandteile hin analysiert und aufgrund der Fülle der Reize die jeweilige soziale Situation verkennt. Für die Analyse beider Figuren, der menschlichen und der androiden Figur, spielt das Skript-Motiv²² eine zentrale Rolle, da sich daran zeigen lässt, dass beide Figuren je nach Perspektive und Wertungsmaßstäben scheitern oder erfolgreich sind. Schreiben und Programmieren (abstrakt: Skripte erstellen) erfolgen im Rahmen einer sozialen Praxis und sind damit von Wertungsdiskursen und Ausschlussmechanismen betroffen.

Auch in Braslavskys Erzählung *Ich bin dein Mensch*, die von einer Liebesbeziehung zwischen einem Androiden (Tom) und einer Menschenfrau (Alma) handelt, zeigt sich eine große Ähnlichkeit zwischen Mensch und Maschine, insbesondere im Verhalten der weiblichen menschlichen Protagonistin und dem als Mann konfigurierten Hubot. Nicht nur Tom, auch Alma scheint keine Gefühle zu haben, wenn man ihr Verhalten gegenüber ihrem Umfeld analysiert, und es werden nicht allein dem Hubot, sondern auch der menschlichen Figur (im übertragenen Sinn) Puppenaugen attestiert. Die Ähnlichkeit zwischen Mensch und Maschine wird im Text allerdings nicht nur erzeugt, sondern auch ausgestellt, wenn der Restaurantbesitzer Jacqui nicht mehr von seinen Avataren zu unterscheiden ist, Almas Exfreund Julian eine weibliche Hubot mit dem Namen Alma erwirbt und die menschliche Alma träumt, dass sie ein Hubot sei und sich gegen Ende der Erzählung fragt, „ob er [Tom, N.M.] nicht recht hat, ob er nicht schon Mensch ist und sie der Robot, dessen biologisches Betriebssystem aus dem Ruder läuft.“²³ Die Ähnlichkeit wird auch auf der Ebene der Darstellung gespiegelt, wie folgende zwei Textstellen veranschaulichen:

Sie weiß, dass er sich hinter sie stellen und ihr den Nacken massieren wird. Sie braucht bloß die Schultern einmal nach hinten zu rollen und dabei zu seufzen. [...] Tom entdeckt ein graues Haar, das ihn irritiert; es ragt vorn aus ihrer gewellten brünetten Shag-Frisur auf. Mit einem Ruck reißt er es aus seiner Wurzel und hält es ihr vor die Nase.²⁴

Sie fährt mit den Fingern durch sein Haar, einige Fäden lösen sich. Mit besorgter Miene hält sie sie ihm vor die Nase. „Schau mal hier.“ Sie steht auf, stellt sich hinter ihn und massiert ihm die Schultern und den Nacken.²⁵

Die Verhaltensweisen von Mensch und Hubot, männlich und weiblich gelesenen Figuren ähneln sich bis auf Details. Die finale Selbsterstörung Toms, die erfolgt, nachdem er aufgrund einer von Alma veranlassten, unprofessionellen Nachinstallation eines Dominanz-Programms unbeabsichtigt ihren Tod herbeigeführt hat, scheint im Affekt zu erfolgen. Die Erzählung lässt allerdings offen, ob die – vage an Lennards Suizid erinnernde – Selbsterstörung nicht wie die davor erfolgende Benachrichtigung der Polizei einem vorprogrammierten, an Isaac Asimovs Robotergesetze erinnernden Skript folgt. Der Roman suggeriert wiederum, dass sowohl Tom als auch Alma als Programme in einem Hubot und folglich über die Textgrenzen hinweg weiterleben und ein textübergreifendes *Mind-Uploading* erfolgt. Da auch die Regisseurin des Kinofilms einen Gastauftritt im Roman hat, wird der Eindruck einer transmedialen Geschichte von androiden Menschen und menschlichen Android:innen bestärkt. Die

22 Fessmann verwendet in ihrer Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* den Begriff „Skript“, allerdings eher nebenbei (vgl. Fessmann: „Emma Braslavsky erfindet eine Androidin“).

23 Emma Braslavsky: „Ich bin dein Mensch“. In: *2029. Geschichten von morgen*. Hrsg. von Stefan Brandt, Christian Granderath und Manfred Hattendorf. Berlin 2019, S. 17–86, hier S. 85.

24 Ebd., S. 20.

25 Ebd., S. 75.

ansatzweise tautologischen Formulierungen verweisen auf die gemäß Dath für die Erkenntnis notwendige Ähnlichkeit in der Andersheit.

Wie Lennard im Roman ist auch die weibliche Protagonistin des Kinofilms, die wie in der Erzählung Alma heißt, mit der Entzifferung von Texturen und Schriften beschäftigt und interessiert sich im Rahmen ihrer Forschung für die Poetizität der Keilschrift, die bislang als ausschließlich informative Schrift wahrgenommen wurde.²⁶ Dies verbindet Alma wiederum mit der Hubot Roberta, die Lennards poetische Text(fragment)e als Kunst zu deuten versucht. Alma ist eine rationale Figur, die ihrer wissenschaftlichen Arbeit sämtliche anderen Lebensbereiche unterordnet, wie Dath in seiner sehr positiven Rezension des Films herausstreicht.²⁷ Aus pragmatischen Gründen nimmt sie wie Roberta, die ebenfalls Bestandteil eines Experiments ist, an einem Versuch teil, da sie dadurch ihre Position innerhalb des wissenschaftlichen Instituts, in dem sie arbeitet, verbessern kann. Auch die Szene, in der ein gewaltsamer, aus dem Upgrade von Tom resultierender Sexualakt beschrieben wird, zeugt von Almas Ehrgeiz, da sie den dominanten männlich zu lesenden Roboter in die Schranken weisen und ihn nach ihren Regeln bzw. Skripten agieren lassen möchte.²⁸ In dieser Szene ist jedoch auch vom Einschreiben in den Körper eines Menschen, d.h. von körperlicher Gewalt als eine Form von Skript die Rede, was wiederum an die im Roman erfolgende Beschreibung der Stadt als (verfügbarem) Körper erinnert, der seinerseits auf den von einer Autorin entworfenen Textkörper verweist. Auch die Parallelisierung und Überkreuzung von Menschen und Roboter:innen findet sich in der Verfilmung der Erzählung. Ein Beispiel dafür sind die Episoden mit Almas Vater, der aufgrund einer Demenzerkrankung körperlich und mental das Gegenteil von Tom verkörpert, infolge der fehlenden Erinnerung jedoch auch eine große Ähnlichkeit zum erinnerungslosen Hubot aufweist. Der Erzählstrang, der den in bescheidenen Verhältnissen lebenden Vater fokussiert und in der Erzählung fehlt, dient sowohl der Verstärkung als auch der Problematisierung von Dichotomien, u.a. derjenigen zwischen Wissenschaft (Alma) und Alltag (Vater) sowie zwischen Stadt und Land, die beispielsweise durch das (inszeniert kitschige) Land- und Naturerlebnis von Alma und Tom zusätzlich betont wird und an die Gegenüberstellung von Stadt und ländlicher Kleinstadt im Roman denken lässt.

Mit Blick auf die Darstellung des Verhältnisses zwischen Menschen und Hubots hat Simon Sahner in einer Sammelrezension Braslavskys (im Roman entworfene) Zukunftsvision als zaghaf kritisiert:

Naheliegender wäre es im Roman etwa gewesen, anhand der Hubots zu zeigen, inwieweit sexuelle Beziehungen zu Robotern auf Liebesbeziehungen, die Reproduktion oder die Gendergerechtigkeit einwirken. [...] Braslavsky [sei] sich durchaus über diese Konflikte im Klaren [...], aber sie versäumt, den entscheidenden Schritt weiterzugehen, um hier eine wirklich profunde Zukunftsvision zu entwerfen, anhand derer wir an uns selbst die Frage stellen können, wer wir als Menschen sind und sein wollen.²⁹

26 In der Erzählung ist Alma eine erfolgreiche Paartherapeutin. Im Rahmen der filmischen Adaption der Erzählung wurde indessen die Skript- und Kunstthematik weiter ausgebaut, wie die Veränderung des Berufs der Protagonistin zeigt.

27 Vgl. Dietmar Dath: „Das liebende Herz schlägt halbautomatisch. Maria Schraders Science-Fiction-Dramakomödie *Ich bin dein Mensch* macht mehr richtig als die beste Maschine“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 149/2021, S. 11.

28 Vgl. Braslavsky: „Ich bin dein Mensch“, S. 77.

29 Simon Sahner: „Was wäre, wenn Technologie uns die Arbeit abnähme? Literarische Planspiele zwischen Hubots und Facebook-Revolutionen“. In: *WWW-Mag*, 19.11.2019, <https://www.mag.de/debatten/beitrag/literarische-planspiele-zwischen-hubots-und-facebook-revolutionen> (13.09.2022).

Der Beobachtung, dass die Rückwirkungen des speziesübergreifenden Zusammenlebens mit Hubots auf die Menschen im Roman ausgespart werden, kann entgegnet werden, dass der Roman eine Dekonstruktion klassischer Dichotomien und eine auch positiv bewertbare Verschiebung der anthropozentrischen Perspektive vorführt, wie die Wahl einer Androidin als Perspektivträgerin unterstreicht. Obwohl die gestiegene Suizidrate darauf schließen lässt, dass es sich beim Roman um einen dystopischen Text handelt, kann sein Ausgang, die Vereinigung von Mensch und Maschine, und v.a. die Beständigkeit von Skripten und Programmen über Textgrenzen hinaus als Fingerzeig in Richtung (Kunst/Literatur als) Utopie gelesen werden. Einerseits bilden Mensch und Maschine in dieser Utopie keine Gegensätze mehr, was am Ende der Erzählung durch einen romantischen Liebestod und am Ende des Films durch das Wiedersehen von Tom und Alma und der Erinnerung Almas an ihre Kindheit verkörpert wird. Andererseits erfolgt, insbesondere im Kontext der Skript-Motivik und der Thematik des Schreibens oder der Kunst, ein Hinweis auf eine graduelle Differenz zwischen Mensch und Maschine. Über drei Formate – Roman, Erzählung und Film – hinweg wird ein transmediales Narrativ (oder narratives Skript) entworfen, das weibliche Skripte in den Vordergrund rückt. Insbesondere durch die Wahl eines weiblich zu lesenden Hubots wird die Gender-Thematik ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und nach dem Potenzial weiblicher Skripte bzw. Weiblichkeit als Skript gefragt, wie die nachfolgenden Textstellen veranschaulichen. So reagiert etwa der Polizeidirektor auf die Frage von Roberta, weshalb sie als Frau bestellt wurde, mit dem Hinweis, dass es sich um eine Deeskalationsmaßnahme handle. „Und, Roberta, mal ganz unter uns, hinter deiner weiblichen Fassade steckt doch auch Superman“ (50), so lautet der daran anschließende Versuch, außergewöhnliche oder übermenschliche Leistungen männlich zu kodieren. Die Kriminalkommissarin, der Roberta zugeteilt wird, ist vom Neuzugang einer Kollegin wenig begeistert: „Ich bin nicht deine Freundin, klar? Ich hab keinen Bock auf Frauenverschwörung. Ich habe mir den Respekt der Kollegen hier hart erarbeitet, und das wirst du auch tun müssen.“ (50) Roberta versucht, Geschlechterklischees zu analysieren, kommt aufgrund von deren Kontingenz allerdings nicht allzu weit: „Sie versuchte zu verstehen, was als weiblich markiert wurde, warum nach traditionellem Verständnis einer männlichen Mehrheit das Weibliche in ein Schattenreich verbannt werden sollte, das Frauen sich mit Chaos und Finsternis zu teilen hatten.“ (57) Während diese Textstellen wie die Stadtbeschreibung am Anfang des Romans Geschlechterstereotypen reproduzieren, werden im Text auch traditionelle Geschlechtervorstellungen unterwandert, wenn beispielsweise kunstbetriebliche oder literarhistorische Klischees wie die empfindsame Künstlerin oder der geniale Künstler unterminiert werden. Lennard wird als erfolgloser, empfindsamer Künstler dargestellt, dessen Texte epigonalen Charakter haben und der einer Traum- oder Kinderwelt verpflichtet ist, während seine Mutter Hilde Fischer eine erfolgreiche Drehbuchautorin und Roberta eine zielorientierte Programmiererin ist.

Im Roman wie in der Erzählung wird ein Ausgleich bezüglich der Geschlechterrollen – allenfalls auch eine „Gendergerechtigkeit“³⁰ – angestrebt, wovon u.a. die Motti des Romans zeugen. Dem ersten Motto, das aus Ovids *Metamorphosen* stammt und auf den seinen Vater hinter sich lassenden Ikarus verweist, wird ein zweites Motto aus dem „Mother“ betitelten Lied von Pink Floyd zugeordnet. Die kurz vor Ende des Romans erfolgende

30 Ebd.

Referenz auf Ovids Text verweist auf eine textinterne Befragung genderspezifischer Darstellungen und kanonischer Texte, ebenso der Hinweis auf eine fehlende Episode dieses Klassikers, nämlich die Entbindung des Sohns von der Mutter, bei der letztere die Hauptrolle spielt (vgl. 268). Roberta wiederum aktiviert im Hinblick auf Lennard sowohl Mutterschafts- als auch Vaterschaftsskripte. Sie macht ihn zur Kunstfigur, die im Unterschied zur menschlichen Version von Lennard erfolgreich zur Mutter zurückkehrt, nachdem der Vater gestorben und seine Position im ödipalen Gefüge freigeworden ist. Roberta fungiert dabei als Urheberin oder Autorin und nicht wie die Liebesroboterin Beata als Objekt der Verehrung (Muse), weshalb sie Lennards rationaler Mutter Hilde ähnelt. „Sie hatte die Drehbücher der wichtigsten Filme geschrieben, in denen Leonhard Fischer [ihr Mann, N.M.] die Hauptrolle gespielt hatte.“ (225) Lennards Mutter hat auch das literarische Skript entworfen, das auf Umwegen zu Lennard gelangte und seine Zukunft als (von der Mutter so wahrgenommenen) Verlierer präfigurierte. Es handelt sich um die Geschichte von einer Katzenfamilie, deren ältestes Katzenjunge in den Mutterleib zurückzukehren versucht und von der Mutter aufgrund seines gewaltsamen Verhaltens verstoßen wird (vgl. 25–26). Je nach Perspektive oder Narrativ kann Lennards Tod als Erfolg – frei nach Goethe: eine Rückkehr zu den Müttern – oder als Misserfolg – Suizid aufgrund ausbleibenden Erfolgs – interpretiert werden. Mit dieser romaninternen Erzählung hängt auch die Omnipräsenz der Geburts- und Gebärmuttersymbolik des Textes zusammen, auf die zurückgegriffen wird, um Lennards Suizid im Flughafensee zu beschreiben, und die mit der Thematik des Schreibens, der Skripte, verbunden ist. Weiblichkeit ist, so kann resümiert werden, nicht nur eine Eigenschaft, die sich Roberta aufgrund fehlender Vorbilder zuerst erschließen oder errechnen muss und dann aneignen kann, sondern ein potenziell subversives Skript, wie Dagmar Fink in Rückgriff auf Donna Haraways Überlegungen zu Cyborgs vorgeführt hat.³¹ Schreibend können sowohl traditionelle Ursprungserzählungen perpetuiert als auch konkurriert werden, indem andere, z.B. feministische Erzählungen entworfen und dadurch die Prämissen der dominanten (heteronormativen) Kultur (die Ursprungserzählungen) in Frage gestellt werden. Mit Dath kann man Science-Fiction insgesamt als ein Schreibsystem beschreiben,³² dessen feministisches Potenzial er anhand der SF-Autorin und -Theoretikerin Joanna Russ aufzeigt.³³

In Braslavskys Erzählung weist bereits die Übersetzung des englischsprachigen Liedtitels „I'm your man“, der auch mit „Ich bin dein Mann“ übersetzt werden könnte, auf eine sprachimmanente Marginalisierung weiblicher Personen hin. Wie im Roman werden auch in diesem Text Eigenschaften weiblicher Figuren nicht naturalisiert, sondern explizit als Konventionen, Programme oder Skripte kenntlich gemacht und durch Überspitzung Muster der Wahrnehmung und Darstellung herausgestrichen. Die Erzählung folgt wie der Roman mit seinen den Ermittlungstagen gewidmeten Kapiteln einem strengen (Kompositions-)Muster, genauer dem titelgebenden Lied von Leonard Cohen. Durch die Voranstellung von jeweils drei Zeilen bzw. Versen, die den Inhalt der nachfolgenden Kapitel konturieren, wirkt die Erzählung wie eine Variation des Liedes. Auf der Ebene des Inhalts wird gezeigt, dass die Zukunftsprognosen ermöglichende

31 Vgl. Dagmar Fink: *Cyborg werden. Möglichkeitshorizonte in feministischen Theorien und Science Fictions*. Bielefeld 2021, S. 133–134. Mit Blick auf Braslavskys Texte sind Haraways Überlegungen, dass Cyborgs Geschöpfe sind, die die Natur-Kultur- sowie die Mann-Frau-Dichotomie außer Kraft setzen, von besonderem Interesse.

32 Vgl. Dath: *Niegeschichte*, S. 469.

33 Vgl. Ebd., S. 442–527.

Mustererkennung und -veränderung eine Gemeinsamkeit von Hubots und Menschen ist. Dies verweist wiederum auf den Fokus von Braslavskys Zukunftstexten, die nicht die Regeln des Zusammenlebens selbst, sondern die konstitutive Funktion von Skripten und Programmen für die zeitgenössische Gesellschaft und Kultur ins Zentrum der Handlungen stellen, wovon auch die kursiv gesetzten Textbausteine innerhalb des Romans und der Erzählung zeugen. Die Texte stellen auf diese Weise das (bestehende Text-)Material, mit dem sie arbeiten, und damit auch das Genre als (Konfigurations- und Kompositions-)Maschine – so die Veranschaulichung des Genre-Konzepts bei Dath³⁴ – aus, wie im letzten Teil gezeigt werden soll.

3. Reflexion über Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster sowie (weibliche) Autorschaft

Die Frage, was ein Mensch, eine Frau oder ein Mann sei, wird im Roman und ansatzweise auch in der Erzählung mit der Frage verwoben, was Kunst sei. Daran anschließend wird gezeigt, dass es keine notwendigen oder natürlichen Kriterien gibt, die über eine Zuordnung entscheiden, sondern dass diese relativ zu bestehenden Skripten – u.a. Konventionen – erfolgen. Die Unterscheidung von künstlich – beispielsweise die Sprache eines Roboters – und künstlerisch – z.B. das Gedicht eines menschlichen Dichters – wird sowohl im Roman als auch in der Erzählung dekonstruiert, mitunter bereits im Romantitel, der an laienhafte Lyrik erinnert und Resultat von Lennards Dichtkunst oder Robertas Kopierprogramm sein könnte. Anhand der beiden Hauptfiguren des Romans zeigt sich, dass die Unterscheidung von Mensch und Maschine relativ ist, da beide Figuren über Standardkörper und Skripte – bei Lennard die DNA, bei Roberta die Dienstprogramme – verfügen, Skripte erstellen, die bezüglich Lennard als Gedichte, Märchen und Aphorismen und bezüglich Roberta als Programme bezeichnet werden, und Bilder anfertigen, die bei Lennard Zeichnungen und bei Roberta Scans genannt werden. Einen Unterschied machen die für die jeweiligen Produkte verwendeten Bezeichnungen oder Kategorien, denen ein wertendes Moment innewohnt, nicht die Skripte oder Produkte selbst, und generell die grobe Unterscheidung in natürliche vs. künstliche, aber auch weibliche vs. männliche Erzeugnisse. Die zahlreichen Hinweise auf Skripte, Programme und Texturen schaffen im Roman (und auch in der Erzählung) eine Verbindung zwischen auf den ersten Blick unvereinbarer Bereiche wie Natur und Technik sowie Kunst und Künstlichkeit und zeugen von Auflösungen bestehender Dualismen oder Dichotomien. Themen wie Reproduktion, Verdoppelung oder Kopie verweisen nicht nur auf prototypische Praktiken der Hubots, sondern sind thematisch auch mit dem im Text aufgegriffenen Begriff Kitsch verwoben, der u.a. als Reproduktion bestehender Kunst zu Unterhaltungs- und Illustrationszwecken beschrieben werden kann.³⁵ Es geht hier im Wesentlichen um

34 Vgl. ebd., S. 762.

35 Das Wort ‚Kitsch‘ entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts und entwickelte sich im 20. Jahrhundert zu einem internationalen Begriff, der sich dadurch auszeichnet, dass er „auf alle Bereiche ästhetischen Verhaltens“ angewandt werden kann und dass er eine „eindeutige evaluative Bedeutung einer negativen ästhetischen Bewertung“ hat (Dieter Kliche: „Kitsch“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Hrsg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart 2010, S. 272–288, hier S. 273). Als strukturelle Merkmale des Begriffes führt Kliche Inadäquatheit, Heterogenität, Dysfunktionalität, Anhäufung/Überhäufung, Synästhesie sowie Mittelmäßigkeit und Komfort auf (ebd. S. 276–277).

die Reflexion über die (automatische) Reproduktion von (unterschiedlich bewerteten) Wahrnehmungs- und Darstellungsmustern.

In Braslavskys Texten finden sich als kitschig wahrnehmbare Bilder, Formulierungen und Vorstellungen sowie populäre Figuren wie der im All verschwindende Astronaut Major Tom aus Dawid Bowies Lied *Space Oddity* (1969), der hypermaskuline Androide Terminator aus dem gleichnamigen Film (1984) oder die hyperfeminine Lara Croft des Computerspiels *Tomb Raider* (1996). Auf der Inhaltsebene der Texte wird so der Raum zwischen Kanon, für den die intertextuellen Referenzen u.a. auf Goethes *Faust*, Joyces *Ulysses* oder Heiner Müllers *Hamletmaschine* stehen, und Populärkultur, die ihren eigenen Kanon hervorgebracht hat, sowie zwischen Kunst und Kunsthandwerk (Technik im weiteren Sinn) vermessen. Die Produktion von Kitsch verkörpert im Roman Lennard (und die ihn rezipierende und kreativ weiterschreibende Roberta):

Die Logo-Entwürfe für seine Firma waren von Erzählungen und Aphorismen gerahmt, keine Slogans, keine Versprechungen, sondern oft an Kitsch grenzende Weisheiten aus der Welt eines gefühlsstarken Träumers. Seine Habseligkeiten wiesen ihn als ein Wesen aus, das offenbar verloren war in einer Welt, für die es nicht die geeigneten Programme zur Verfügung hatte. Fast so wie Roberta. (161)

Ein paar Seiten später wird die Kitsch-Thematik explizit auf das Menschsein bezogen: „Vor Kitsch ekelten sich die Menschen [...], denn Kitsch erlebten sie offenbar als Bedrohung ihrer Idealvorstellung des Menschen als rationales Wesen. Kitsch zielte auf Gefühle, und Gefühle waren einfach zu steuern und einfach zu simulieren“ (183). Kunst wird auf diese Weise als Distinktionsmerkmal der Menschen gegenüber den Hubots kenntlich gemacht, wobei die Engführung von Lennard und Roberta dies zugleich negiert.

Die Gegenüberstellung von Kitsch und Kunst illustriert im Text nicht nur die Leitdichotomie von Emotion und Verstand oder von Kopie und Original, sondern sie steht auch für einen (Meta-)Diskurs über weibliches Schreiben und/oder SF, die beide oftmals im Bereich der (bloßen) Unterhaltung angesiedelt werden. Letzteres ist gemäß Cornils problematisch im Hinblick auf die Rezeption und Wertschätzung von SF-Texten: „The verdict ‚unterhaltsam‘ (entertaining) is still the kiss of death for a work that wants to be taken seriously in German literary circles.“³⁶ Es geht um Fragen der Tradition, die textintern u.a. durch das Motiv der Kopie und der Darstellung von Lennards Kunst als epigonal thematisiert werden, und der Wertung, wofür die Überlegungen zur Funktion des Kitsches stehen. Die Frage, die Nicole Seifert in ihrem Buch *FRAUEN LITERATUR – Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt* aufgeworfen hat und die sich auf das Genre der sogenannten ‚Frauenliteratur‘ bezieht, nämlich jene, warum Frauenliteratur als eigenständiges Genre existiert, geht mit einem Hinweis auf die Abwertung durch eine Genrezuteilung einher, die andeutet, dass es sich bei besagter Literatur um „trivial[e], banal[e] und kitschig[e]“³⁷ handelt. Eine Rezeption, die in Richtung Tendenzliteratur weist und einen Trivialitätsverdacht schüre, verhindere die Kanonisierung der jeweiligen Texte, die in Folge auch nicht wieder aufgelegt oder literaturgeschichtlich erfasst werden.³⁸ In

³⁶ Cornils: *Beyond Tomorrow*, S. 184.

³⁷ Seifert: *FRAUEN LITERATUR*, S. 129.

³⁸ Ebd., S. 93 und S. 97. Die Zuteilung der Texte von Autorinnen zur Trivialliteratur führt Russ auch als ein Kriterium auf, das den Umgang mit von Autorinnen verfasster Literatur steuert (vgl. Russ: *How to Suppress Womans' Writing*, S. 54).

diesem Zusammenhang spricht Seifert auch von einem „Kitschvorwurf“³⁹, der aufgrund von Geschlechterklischees viel häufiger Texte von Autorinnen als diejenigen von Autoren trifft. Die Zuschreibung derartiger Attribute, insbesondere im Hinblick auf weiblich gelesene Körper und Tätigkeiten, zu denen auch das Schreiben zählt, wird in Braslavskys Roman anhand des Kitsch-Motivs thematisiert und problematisiert. Im Text wird die Wertung von Literatur anhand der Großgattung Lyrik explizit thematisiert, indem Robertas Umgang mit Literatur wie folgt beschrieben wird: „[S]ie zitierte einen Abschnitt aus seinen Aufzeichnungen, der Robertas Auffassung nach dieser Situation einen Sinn einschrieb, denn Lyrik war doch, so hatte sie es verstanden, der beste Schutz vor Banalität.“ (123) Sowohl die textinternen Überlegungen zur Thematik des Kitsches als auch der Versuch, Braslavskys Zukunftstexte mit Rückgriff auf die Skript-Motivik zu verstehen, lassen sich auf die Frage beziehen, wie der Umgang mit Literatur textintern modelliert wird und entsprechende Impulse im Hinblick auf eine (im doppelten Sinn zukünftige) Kanonisierung interpretiert werden können. Originalität scheint nicht im Vordergrund zu stehen, weder auf einer inhaltlichen (vgl. 222) noch einer bezüglich Genreliteratur selbstreferenziellen Ebene. Das Romanende, die Wiedervereinigung von Mutter und (verlorenem) Sohn, wirkt auf den ersten Blick melodramatisch bis kitschig. Dass der vermeintliche Lennard, der in Wirklichkeit ein Scan des Bewusstseins des verstorbenen Lennard in einem Roboter-Körper ist, seinen Körper der erbarungslosen Mutter zurückgibt, d.h. die Geburt rückgängig zu machen versucht, ist jedoch nur konsequent, da dieses Wesen, eine modifizierte Form von Roberta, so eine eigene Ursprungsgeschichte, eine subversive Geschichte, entwirft und nicht mehr nur die Zeichnungen des Vaters und die Literatur der Mutter, die elterlichen Lebensgeschichten, imitieren muss.

In Entsprechung zu einer Vielzahl von SF-Texten, -Filmen und -Serien greifen Braslavskys Texte die Frage auf, was ein Mensch sei. Sie verschieben den Fokus jedoch auf Skripte aus dem Bereich der Technik, also Algorithmen und andere Programme, und solche aus dem Bereich der Literatur, z.B. aus der im Text benannten Epoche der Romantik und der Aufklärung. So wird aufgezeigt, dass die Frage nach der *conditio humana* auf keine ontologische Antwort abzielt. Die Formulierung, dass der romantische Schriftsteller Lord Byron Gefühle programmierte (vgl. 212), unterstreicht die Engführung von Mensch und Maschine, Technik und Kultur sowie Braslavskys entspannten Umgang mit kanonisierten Autoren. Braslavskys Roman, ihre Erzählung und deren Verfilmung sind zudem selbst Skripte, die im besten Fall nicht nur die Gegenwart beschreiben und reflektieren, sondern auch die Zukunft beeinflussen, indem sie sich in den gegenwärtigen Diskurs zum Verhältnis von Mensch und Technik oder Gender und Technik einschreiben, die anthropozentrische Perspektive ausweiten oder verschieben und posthumane Skripte entwerfen. Der Roman parallelisiert zwar menschliche DNA und Konventionen mit den Programmen und Algorithmen von KI, zeigt jedoch auch auf, dass gerade in der Literatur oder allgemeiner der Kunst – man denke an die Funktion von Leonard Cohens Liedtext in der Erzählung *Ich bin dein Mensch* – kein eindeutiger, entzifferbarer Code vorliegt. Die Vorstellung, dass Algorithmen objektiv und menschliche Urteile subjektiv seien, wird auf diese Weise negiert, zumal menschliche Urteile und genderspezifische Vorurteile in die Entwicklung

39 Seifert: *FRAUEN LITERATUR*, S. 114.

von Technologien und Algorithmen eingeflossen sind.⁴⁰ Gerade die vermeintliche Auslagerung menschlicher Entscheidungen oder deren *Blackboxing* ist eine höchst problematische Entwicklung,⁴¹ der durch die Wahl einer KI als Perspektivträgerin begegnet und so ein (narrativer) Einblick in eine exemplarische Blackbox gegeben wird. Während in *Die Nacht war bleich* die menschliche Figur Urheber von literarischen Texten ist und die Hubot Roberta sie lediglich appropriiert, wird in *Ich bin dein Mensch* der Hubot Tom lyrisch tätig bzw. verwendet lyrische Formulierungen, um seine Umwelt zu beschreiben. Dies deutet an, dass die Literatur nicht nur ein Instrument ist, um narrativ die Überlegenheit des Menschen über Roboter:innen zu belegen, sondern dass ihr subversives Potenzial und ihre Zukunftsfähigkeit ausgestellt wird. Der Roman zeigt anhand der Parallelisierung von Programmen und literarischen Texten auch auf, dass Schreiben selbst eine Technologie ist, die eigene Welten kreiert und deshalb auch als eine Form der Intervention in die Schreib-Gegenwart verstanden werden kann. Dass Roberta, die laufend Skripte generiert, am Schluss die (physische) Gestalt Lennards annehmen muss, um ein ‚Werk‘ abschließen und Erfolg haben zu können, spricht jedoch eine klare Sprache im Hinblick auf die (repressiven) Normen und Maßstäbe einer in die (nahe) Zukunft verlängerten (Schreib-)Gegenwart. Lediglich die Netzworlbildung bringt Roberta ihren Plänen näher, ähnlich wie die Zusammenarbeit mit der Regisseurin Maria Schrader Braslavskys Erzählung zu mehr Sichtbarkeit verholfen hat. Es ist folglich der Literaturbetrieb der nahen Zukunft, der in Braslavskys *Near Future*-Texten mit anvisiert wird und der aufgrund von Initiativen wie #breiterkanon⁴² hoffentlich nachhaltig vom *gender gap* etc. befreit werden wird. Da Braslavskys Texte mit binären Geschlechterstereotypen operieren, stehen v.a. Zuschreibungen wie Genialität an den männlichen Künstler und das Schreiben weiblicher Figuren als Abweichung von der (männlich dominierten Kunst-)Norm im Zentrum der literarischen Auseinandersetzung. Trotz dieses dualistischen Ansatzes können Braslavskys deutschsprachige SF-Texte jedoch als eine Innovation hinsichtlich des prototypisch als männlich wahrgenommenen Genres Science-Fiction interpretiert werden, da sie Aufmerksamkeitsökonomien und Bewertungsmechanismen sichtbar machen und sich damit in die Tradition feministischer Science-Fiction einreihen, die im „Wiedererzählen von Ursprungsmythen [...] die zentralen Mythen der westlichen Kultur untergraben. [...] Es werden also nicht allein die Konstruktionen dualistischer Strukturen herausgestellt, sondern auch andere Konfigurationen entwickelt.“⁴³ Gerade mit Blick auf die Stadt Berlin mit ihrer (trotz steigenden Mietpreisen und Lebenshaltungskosten anhaltenden) Anziehungskraft für Künstler:innen, aber auch auf ihre literarische Verarbeitung können Narrative und Darstellungskonventionen auf die transportierten Wertmaßstäbe hin beleuchtet werden. Durch die Erschaffung eines neuen Künstler:in-Typus, der weder Mensch noch Maschine, weder Frau noch Mann ist und der alternative Skripte verkörpert und generiert, werden Leser:innen mit Blick auf eine nahe Zukunft zum Nachdenken über die eigene Lesesozialisierung und die damit

40 Vgl. Jutta Weber: „Human-Machine Learning und Digital Commons. K/Ein Manifest“. In: *In digitaler Gesellschaft. Neukonfigurationen zwischen Robotern, Algorithmen und Usern*. Hrsg. von Kathrin Braun und Cordula Kropp. Bielefeld 2021, S. 213–222, hier S. 214.

41 Vgl. ebd., S. 215.

42 Zum Projekt #breiterkanon. Kanondiskussionen in Literaturwissenschaft, Feuilleton und auf dem Buchmarkt vgl. <https://breiterkanon.hypothesen.org/> (13.09.2022).

43 Vgl. Fink: *Cyborg werden*, S. 104–105.

verbundenen blinden Flecken angeregt. Auf diese Weise arbeitet Braslavsky an einer alternativen Traditionsbildung im Bereich der Science-Fiction mit, die entsprechend der Überlegungen von Russ die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass SF-Literatur von weiblichen und non-binären Autor:innen sichtbarer und in den Fokus von Kanonisierungspraktiken rücken wird.