

Unter Humanoiden.

Ein Kapitel zu Isaac Asimov

Die Schriftstellerin Mary Shelley (1797–1851) entwirft in ihrem Roman »Frankenstein Oder der moderne Prometheus«, 1818 anonym publiziert, das Motiv einer »Reproduktion außerhalb natürlicher Kreisläufe, wie sie der Schöpfer erschaffen hat«.¹ Mit dem Namen »Prometheus« spielt das Werk, heute längst selbst eine Vorlage für Anspielungen und unzählige Fortschreibungen, auf den Mythos des männlichen Menschenerschaffers an. Der russisch stämmige amerikanische Autor Isaac Asimov (1920–1992) beginnt in den 1940er Jahren mit einem intelligenztechnisch basierten Menschenbild zu experimentieren, als wolle auch er einen Wandel gestalten, der nicht auf übernatürliche Motive rekurriert, sondern die Leitbegriffe S und F, Science und Fiction, in einer kunstvollen Balance hält. Er entwickelt die Figur des menschenähnlichen Roboters und stellt ihm als den Viktor Frankenstein des 20. Jahrhunderts nicht eine einzelne Gestalt, sondern ein verfeindetes Robotikerpaar, den besinnlichen Dr. Fastolfe und seinen Konkurrenten im Fach, den von Ehrgeiz getriebenen Dr. Amadiro zur Seite. Sie schaffen ihre künstlichen Wesen sozusagen um die Wette.

Vier von Asimovs Romanen sind zu einer Tetralogie gebündelt worden, die die Möglichkeit einer Kooperation zwischen Mensch und Maschine auslotet. Die beiden ersten Werke »The Caves of Steel« und »The Naked Sun« erscheinen 1954 und 1956 auf dem Zeithintergrund von in Stichworten: Atomrüstung, Kalter Krieg, Ost-West-Konflikt, Wettlauf um die bemannte Raumfahrt, »space travels«. Die beiden nächsten Romane »The Robots of Dawn« 1983 und »Robots and Empire« 1985 werden gut dreißig Jahre später publiziert und tragen die Signatur des politischen Wandels: In eine überschaubare Polarität sind die Konflikte nicht mehr einholbar.

Nach dem Mord an John F. Kennedy 1963, dem Watergate-Skandal im Zentrum der amerikanischen Administration und dem Rücktritt Richard Nixons 1974 zeichnet sich unter Ronald Reagan, der von 1981 bis 1989 im Amt ist, und den folgenden Präsidenten eine Deregulierung der Märkte ab und verlagert sich die politische Kampfzone von Vietnam in den Nahen und Mittleren Osten. Asimovs viertes Werk »Robots and Empire« ist der Frage gewidmet, wie der Weltuntergang abgewendet oder überstanden werden kann. Die Kolonisation des Raums wird nach dem Tod des Haupthelden von seinem Arbeitspartner, dem Humanoiden Daneel weiter betrieben. Die Antwort auf die Spannung

1 Zitat: Schenkel 2016, S. 177.

zwischen den terrestrischen und außerterrestrischen Sphären lautet in Asimovs Fiktion: Besiedelung des Weltraums unter Führung der Erde. Der Prospekt der »colonization of the space« (1953, 205) weitet sich zur Vision eines »Galactic Empire«.² Schon Asimovs »Foundation«-Trilogie der frühen 1950er Jahre steht im Zeichen der »conquest of the Galaxy«. (1956, 208) Das Erzähldispositiv, Flucht- und Eroberungsgeschichte in einem und in der utopischen Literatur bis heute virulent, lautet, dass die Menschheit nur überlebt, wenn sie das Sonnensystem kolonisiert, mindestens aber auf einen anderen Planeten ausweicht.

Im ersten Roman der Tetralogie, »The Caves of Steel« 1954, wird die Erde als ein hoffnungslos überfüllter Planet imaginiert, dessen Bewohner in befestigten unterirdischen Städten, stählernen Höhlen, den »caves of steel« des Titels hausen. Das Grundmodell ist New York, wie Asimov auch sonst oft die nordamerikanische Geographie zitiert. Die alte Welt, »old world«, sieht sich einem Außen konfrontiert, der es keine schützende Haut mehr entgegensetzen kann. (1953, 12) Die Landstriche außerhalb der »Cities« werden von einfachen Landrobotern bewirtschaftet, während in den »Cities« Antirobotaufstände aus Angst vor Arbeitsplatzverlust wüten. Die Erdbewohner müssten faktisch neu geboren werden, die dazu benötigte geistige Kraft ist jedoch in Anlehnung an Platons Höhlengleichnis durch das Leben in der Unterwelt, »the womb«, erschläft. So bleibt nur das Projekt der Auswanderung, die das materielle Überleben sichern und die alte Pioniermentalität auffrischen soll.³ In Asimovs späteren Romanen haben die Bewohner der besiedelten »Outer Worlds«, grob fünfzig an der Zahl, ihre Lebensdauer mit Hilfe der Genetik verlängern können, sind nun aber von einer Degeneration anderer Art bedroht. Sie sind von Robotern abhängig geworden, die gigantische Arbeitsheere bilden. (1983, 60)

Asimov versetzt uns in das Zeitalter des »positronic brain«, seine Begriffserfindung, eine Art post-elektronische Kultur des Zusammenlebens, deren Referenzrahmen die Erde in Auseinandersetzung mit anderen Planeten und den sich dort herausbildenden Kulturen ist. Die Gattungskonvention der Science Fiction: Visionäre Darstellung einer Lebenswelt unter der Bedingung avancierter Technologie wird mit Elementen des

- 2 Ich zitiere die Romane im laufenden Text nach dem Publikationsjahr, Seitenzahl nach dem Komma.
- 3 Der SF-Film »Interstellar« 2014, Regie Christopher Nolan, mit Anspielungen an Stanley Kubricks »2001: Space Odyssey« 1968 breitet das Thema der Auswanderung der geschwächten Menschheit in ein anderes Planetensystem aus. Das Motiv des Wurmlochs ist als eine Art durchquerbare Seifenblase, »Lochkugel«, illustriert und führt den Durchgang in eine *andere* Zeit in expressiver Anschaulichkeit vor. Was hier als eine filmische Allegorie der Passage ins Unbewusste wirkt, vergegenwärtigt Asimov u.a. an den phobischen Aussetzern seines Helden.

Kriminalromans: Aufklärung von existenziell bedrohlichen und sozial schädlichen Taten verknüpft. Liebesabenteuer sind inbegriffen, obgleich nicht die stärkste Seite des Konzepts.

Hauptheld der Tetralogie ist Elijah Baley, Polizei-Detektiv in New York, treuer Beamter, Gatte und Familienvater, der zum Wanderer zwischen den Welten wird. Ihm stehen zwei Roboter zur Seite, auf die der Titel des letzten Werks »Robots and Empire« anspielt. Der eine ist der schon genannte Humanoide R. Daneel Olivaw, »R« für Robot, dessen Partnerschaft mit Baley sich von Werk zu Werk stärker ausprägt. Kollege Roboter wäre hier keine unpassende Formel. Der zweite ist der Humanoide Giskard, ein älteres, aber zu »mind reading«, der rechnerischen Erfassung menschlicher Affektregungen fähiges Modell. Asimov führt die Mensch-Maschine-Beziehung über die starre Konfrontation hinaus, ohne die ontologische Differenz aufzugeben, deren Eindeutigkeit indes in Frage steht. Es gibt Berührungspunkte zwischen reflexiver Subjektivität und programmierter Steuerung, die sich in poetologischen Kategorien als Chiasmus zwischen dem Humanoiden im Humanen und dem Humanen im Humanoiden beschreiben ließen.

Mit dem Fokus auf Regeln und Gesetzen, dem ABC der symbolischen Ordnung, knüpft Asimov an die Tradition des Gesellschaftsromans an. Mensch und Roboter sind durch das Kriterium der Intelligenz verbunden. Asimov lehnt ab, was er den Frankenstein-Komplex nennt. Seine künstlichen Wesen sind ihren Erschaffern nicht gram, wollen sich nicht an ihnen rächen, sind eher ihre Hüter. Terminator-Phantasien tauchen erst im letzten Werk auf und entstammen durchwegs menschlichen Hirnen. Asimov unterteilt das menschliche Personal nach Prestigeklassen, die er der »psychohistory« zuordnet. Ansehen genießen die Spacer, Raumfahrer, ferner die Siedler und Händler, und die Robotiker werden aufgrund ihres Spezialwissens respektiert. Allen Bewohnern der »Outer Worlds« ist gemein, dass sie ihre Vorfahren, die »Earthmen«, kaum noch für Menschen halten. Das Erdenvolk wird als »filthy«, übelriechend verdächtigt, es überträgt Krankheitskeime und vermehrt sich zuchtlos: »They breed like insects«. (1985, 66)

Auf Seiten der Roboter verläuft der Graben zwischen den Arbeitsmaschinen, die auch so aussehen, den sprichwörtlichen Robotniks, und den gesellschaftsfähigen menschenähnlichen Gestalten; Klassengesellschaft in kosmischem Format sozusagen. Für alle Maschinen gilt: Wenn sie zerstört sind, sind sie zerstört, und nicht im biblischen Sinn zu Staub, sondern buchstäblich zu Schrott geworden. Für das positronische Hirn besteht die Gefahr des »mental freeze-out«, dem menschlicherseits das Psychotrauma entspricht. (1983, 94)

Einer geläufigen Eröffnung der »detective novel« gemäß erhält Baley den Auftrag zur Lösung eines unlösbaren Falls, der just darum ihn trifft. Baley ist nach dem Muster des Losers gezeichnet, der oft brüskiert

wird, sich mit seiner praktischen Haltung aber ebenso oft durchzusetzen weiß. Er leidet unter einer Raumphobie, ein Erbe der Zeit der »Caves of Steel«, als die »outer spaces« die schutzlose Erde zu überwältigen drohten. (1954, 189) Er verliert unter dem Eindruck eines entgrenzten Raums sein Identitätsempfinden und wird bewusstlos, »unconscious«: »He was caught and hypnotized by terror, frightened into immobility«. (1983, 77) Die Lösung des Falls, die Baley in der Regel herbei zu führen weiß, ist nie das Ergebnis eines Husarenstreichs, sondern der obligatorischen »soft skills«: Sie folgt aus seiner Hör- und Gesprächstechnik, die in den Dialogen des Romans gespiegelt ist.

Baley verknüpft zum Beispiel den Scherz des Robotikers Dr. Fastolfe, der Humanoide Daneel sei sein Erstgeborener, »my first-born, so to speak«, eine Anspielung auf seinen Status als Erschaffer, mit einer Eingebung, den Roboter Giskard betreffend, der einmal als erster kam, ihn, Baley aus einer Notlage zu befreien, »He was there first«. Die Eingebung lautet, dass Giskard telepathische Fähigkeiten besitzen müsse, was dieser bestätigt: »Yes, Sir, said Giskard quietly«. (1983, 470; 89; 423) Im zweiten Roman der Serie »The naked sun« wird die Aufklärung eines Mordfalls in einer kollektiven Schlussrunde à la Agatha Christie inszeniert; per Videokonferenz nun allerdings.

Im Folgenden soll es vor allem um den dritten Roman, die »Robots of Dawn« 1983 gehen, dessen Handlungsmotive mit Ansätzen zu sprachlicher Reflexion verknüpft sind. Detektiv Baley begreift mitunter den Sinn seiner Einfälle nicht, sei es weil er erschöpft ist, sei es weil der befreiende Satz wie in der Wendung »He was there first« noch nicht angekommen ist. Wir, Lesende, teilen in dem Moment das Problem des Helden, nur ein begrenztes Wissen zu haben: »How far could he rely, then, on the knowledge he was gaining?« (1983, 74) Dafür haben wir dann auch an der schrittweisen Enthüllung des kriminalistischen Rätsels teil, sobald der Schlüsselsatz gefallen ist und von Baley über die unmittelbare Wortbedeutung hinaus im Sinn des »so to speak« verstanden wurde.

Ort der Handlung ist der im Titel angedeutete »Planet of Dawn«, Aurora, auf den der Detektiv zur Klärung eines Kriminalfalls entsandt wird. Die Auroreaner verhalten sich den Erdlingen gegenüber äußerst herablassend, wohingegen sie ihre Roboter höflich behandeln, sie zum Beispiel nicht als »boy« anreden. Der Planetenname »Aurora« spielt auf die Göttin der Morgenröte und den legendären Panzerkreuzer an, der den Sturm der Bolschewiki auf den Zarenpalast eingeläutet haben soll. Die Siedlerwelt scheint sich noch nicht recht vom Kampfmodus gegen den Mutterplaneten Erde gelöst zu haben. Baley soll aufklären, wer die letale Inaktivierung, den »mental freeze«, des kostbaren humanoiden Roboter Jander zu verantworten hat. Von diesem Typus existiert jetzt nur noch Daneel, der Serienbruder des Jander.

Es ist der Entwickler des zerstörten Jander, der Robotiker Dr. Fastolfe, der Baley zu Hilfe gerufen hat. Fastolfe ist in einer kniffligen Lage. Nur er weiß, wie der avancierte Typus inaktiviert werden kann, streitet jedoch ab, es im Fall des Jander getan zu haben, so stolz er auf sein Fachwissen ist: »The basis theory is *mine*«. (1983, 95) Die Robotiktheorie schließt die sprachliche Kodierung des humanoiden Zustands mit ein. Ist die Zerstörung eines Robots ein »Mord«? Ist es ein »killing«? Einen eigenen Rechtsstatus haben die dienenden Apparate nicht; sie gelten ähnlich den Sklaven gemäß römischem Recht als Sache. Der Fall Jander hat zudem eine politische Dimension. Dr. Fastolfe wird von seinem verfeindeten Bruder im Geiste, dem Robotiker Dr. Amadiro, beschuldigt, den Humanoiden vernichtet zu haben, um den Vormachtanspruch des Planeten Aurora gegenüber der Erde zu sabotieren. Amadiro selbst, man errät es, vertritt diesen Vormachtanspruch. Detektiv Baley sitzt zwischen allen Stühlen, stets in Gefahr, wie ein Roboter dem Stress des »mental freeze-out« zu erliegen.

Der Detektiv hat eine Art Parallelfigur in der etwa gleichaltrigen Gladia, die als Immigrantin des Planeten Solaria unter dem notorischen Verdacht leidet, gegen die Normen der aureoreanischen Gesellschaft zu verstoßen. Das tut sie in der Tat und deutet damit zugleich eine Verschiebung in Asimovs Geschlechterbild an. Der erste Roman »Caves of Steel« wirkt als treuer Spiegel der Ideologie einer westlichen Industrienation der frühen 1950er Jahre. Das Bild der Mann-Frau-Beziehung ist dem sich beschleunigenden technischen Fortschritt diametral entgegengesetzt.⁴ Frauen vergießen Tränen: »Gladia began to weep softly«, oder sind eine Personifikation der hehren Vatertochter Athena: Intelligent, sozial hochgestellt, asexuell. (1956, 205) Im vierten Werk steigt Gladia zu einer interplanetarischen Friedensbotschafterin auf, obgleich ohne direktes politisches Mandat, und dass Vasilisa, die Tochter des Robotikers Fastolfe, das »mind reading« erfindet, wirkt als ein ähnlich gebremster Gewinn.

Allerdings besitzt Gladia sexuelle Rechte. Sie lebt mit dem erotisch aktiven und attraktiven Humanoiden Jander bis zu seinem terminalen »freeze-out« als Ehepaar zusammen, was auf Aurora niemand erlaubt ist. Eine ironische Verkehrung: Statt der verbotenen Außerehelichkeit genießt Gladia die Freuden einer verbotenen Ehe. Als Jander durch den »freeze-out« ausgeschaltet ist, den Baley aufklären soll, bahrt Gladia ihn nach dem Bildmotiv des Schneewittchen in ihrem Haus auf. Als Baley ihn zu Gesicht bekommt, erblickt er eine Allegorie des Eros. Jander wirkt präsent und doch in sonderbarer Weise entrückt. Jander – Yonder.

4 Siehe für eine differenzierte Übersicht über geschlechtsspezifische Muster in der utopischen und dystopischen Literatur vom 16. Jahrhundert (Thomas Morus) bis heute Layh 2014. Eine knappe Filmographie S. 318.

Asimov gestaltet das Verhältnis der Humanen zu den Humanoiden spannender als das der Humanen unter einander. Er nutzt gleichsam das Privileg der Science Fiction, sich über die Realismuskonvention erheben zu dürfen, ohne der Realitätsprüfung ganz entsagen zu müssen.

Das Humanoide im Humanen. Eine Allegorie des Ding?

Während sich der Konflikt zwischen den Robotiker-Fraktionen auf Aurora zuspitzt, verstrickt der Detektiv sich in eine erregte Auseinandersetzung mit dem Robotikspezialisten Dr. Amadiro und seiner Maschinentruppe. Im Lautbild des Namens Amadiro klingt ein Liebesschwur »amor dire« an, obwohl sein Träger hemmungslos gegen unliebsame Nächste intrigiert und keine Scheu hat, das Gesetz der Robotik zu sabotieren, wenn sein Ehrgeiz es verlangt. Er ist sozusagen der zum Karrieristen gewordene Teil des Dr. Frankenstein.

Asimovs »Three Laws of Robotics«, drei Gesetze der Robotik sind fast so legendär wie Lacans drei Sprachregister, und der Autor spielt sie in immer neuen Szenarien durch. Dem ersten Gesetz zufolge darf der Roboter keinem Menschen Schaden zufügen, laut dem zweiten hat er den Befehlen des Menschen zu gehorchen, und das dritte gebietet ihm, für seine Selbsterhaltung zu sorgen, außer es tritt eventuell wie bei Satz Zwei: Befehlen gehorchen, ein Widerspruch zum ersten Gesetz: Menschen nicht schaden ein. Das erste Gesetz ist nicht revidierbar, es hat Verfassungsstatus, kann aber, wie Asimov an der Figur des Dr. Amadiro demonstriert, unterlaufen werden, wenn die Situationseinschätzung der Maschinen mit Hilfe technischen Spezialwissens manipuliert wird. Die Maschinen des Dr. Amadiro dürfen gleichsam nicht wissen, dass sie dem Menschen Baley Schaden zufügen, wenn sie ihm, was Dr. Amadiro vorhat, Daneel, den Serienbruder des deaktivierten Jander fortnehmen. Dr. Fastolfe, der die beiden Humanoiden entwickelt hat, ist seinem Rivalen Dr. Amadiro diesen einen entscheidenden Zug im technologischen Fortschritt voraus, wofür womöglich das »Fast« in seinem Namen steht, das Amadiro also zu löschen versucht.

Das Dilemma der auf Robotik gegründeten Gesellschaft laut Asimov ist, dass Menschen durch Maschinen, deren übermenschliche Kraft auf die Helferefunktion geeicht ist, in einer Weise geschädigt werden können, wie es ohne die Helfer gar nicht möglich wäre. Ein Mensch muss sie nur zu manipulieren wissen. Ironischerweise muten gerade die Manipulateure vom Schlage Amadiros als begehrende Wesen an: Sie *wollen* (etwas). Der detektivische Eros wirkt in der Regel farblos, reaktiv, ein bloßer Gegenwille. Dafür fehlt den Manipulateuren wieder das Stigma

der elliptischen Subjektivität. Sie sind wie Humane ohne einen humanoiden Kern, als ob sie nicht mit einer unsichtbaren Entzweigung am Grund ihres Daseins ringen müssten. Was sie in einer neuerlichen Drehung des Kaleidoskops als das erscheinen lässt, was wir uns landläufig unter einer Maschine vorstellen. Die Verflechtung mit Wirtschaftsinteressen deutet Asimov dabei nur an. Seine Passion sind die symbolischen Dilemmata.

Das Dilemma in den »Robots of Dawn« betrifft die Frage, wie in einer unübersichtlichen Befehlslage, unter Zeitdruck und bei verminderter körperlicher Fitness des Helden eine Entscheidung getroffen werden kann, »come to a rapid decision«, die den kategorischen Imperativ der Roboterethik nein, nicht erfüllt, sondern außer Kraft setzt, wenn es nur so möglich scheint, einen Menschen vor Schaden zu bewahren. (1983, 198) In dieser Situation, man könnte es auch eine paradoxe Intervention nennen, das Gegenteil tun, um das Gewünschte zu erreichen, befindet sich Baley gegenüber Amadiro und seiner Robotertruppe.

Baley hat soeben Dr. Amadiro in seinem Robotik-Institut für ein Interview aufgesucht. Ihm ist klar, dass Amadiro es auf den avancierten Humanoiden Daneel abgesehen hat, der ihn begleitet. Der Blick des Institutsdirektors auf dieses Objekt ist ihm nicht entgangen, und die Einverwicklung des Detektivs in eine doppelte Blickachse: die Achse eines blickenden und eines erblickten Blicks hält ihn an den Gesetzeshasardeur Amadiro gefesselt. Amadiro scheint nicht so vollständig in seinem Ehrgeiz aufzugehen, dass er nicht doch etwas am Objekt um des Objekts willen sucht. Was Baley nicht sofort merkt oder nicht merken will ist, dass Amadiro ihn durch Tricks im Institut aufzuhalten versucht, nicht seinetwegen, sondern um in den Besitz des Humanoiden zu gelangen. Die Lesenden haben es gleich erraten, nur sind sie nicht minder strikt an den Faden der Narration gebunden wie die Roboter an ihre Algorithmen und die Robotiker an ihre Prestigekämpfe.

Als Baley wieder zu Sinnen kommt, liegt er, in der Erzählzeit klafft hier eine Ellipse, einer Ohnmacht nah, in dem Fluggerät, das ihn in seine Gastwohnung auf Aurora hatte zurückbringen sollen, infolge einer technischen Eingriffs jedoch verunglückt ist. Kein Gebiet, das vor Manipulation sicher wäre. Die darauffolgende Episode, in der Amadiros Truppe den gestrandeten Flüchtling einholt, um ihm seine Roboter abzunehmen, ist als ein filmischer Showdown gestaltet und wird durch den Ausbruch eines planetarisches Unwetters verstärkt. Baley ist es eben noch rechtzeitig gelungen, seine Beschützer Daneel und Giskard wegzuschicken, damit sie selbst vor dem Zugriff des Dr. Amadiro geschützt sind, da ist sein havariertes Fluggerät schon von der Robotertruppe umstellt, die Amadiro für den Rücktransport der begehrten Objekte ausgesandt hat.

Nun folgt der spannendste Teil des Plots. Baley muss die Roboter des Widersachers, die registrieren, dass er physisch angegriffen ist, »But

it appears you are not well, sir«», davon überzeugen, dass er ihre Hilfe nicht braucht. (1983, 382) Er muss sie dazu bringen, das erste Gesetz der Robotik *nicht* zu erfüllen. In seiner Lage wäre es die falsche Hilfe. Sie würde ihn in die Arme Dr. Amadiros treiben, der seinen geschwächten Zustand ausnutzen und ihn seiner Roboter und das heißt seines Schutzes auf dem fremden Planeten berauben würde. Baley ist in einer Zwickmühle. Er will die fremden Roboter weg haben, kann aber, des ersten Gesetzes wegen, nicht einfach sagen: Macht dass ihr wegkommt.

Vor einem Zwiespalt stehen die Roboter auf ihre Weise. Einerseits drängt der Auftrag ihres Herrn Amadiro etwa gemäß den Worten: »Bringt mir die Roboter dieses Erdlings, sie stehen mir als einem echten Aureoreaner und Direktor eines Top-Instituts zu«, andererseits müssen sie das erste Gesetz der Robotik, »not to harm a human being« erfüllen. Von dem durch den Unfall verletzten und durch seine Raumphobie befangenen Baley geht, vielleicht auch nur in seiner Imagination, eine abjekte, quasi subhumane Ausstrahlung aus, die die Maschinen zögern lässt: »Ist das ein Mensch, was wir da lesen, oder ein Stück Abfall?« Ohne dass es explizit würde, kämpft der Detektiv mit einer Erregung, als sei er unversehens selbst zu einem Humanoiden geworden. Als tue sich eine Kluft auf, die für gewöhnlich schweigt, unter bestimmten Umständen jedoch, infolge physischer Schwäche zum Beispiel, auf einem fremden Planeten zumal, zum Leben erwacht.

Die Kluft des Realen im Symbolischen macht den Helden für die Objektursache empfänglich, könnte man in Anlehnung an Lacans Begrifflichkeit sagen. Baley bewegt sich in unterschiedlichen Zeiträumen, die sich teils überlagern. Er ist in hegemoniale Kämpfe verstrickt, die sowohl innerhalb der Techniker- und Politiker-Elite des Planeten Aurora wie auch gegenüber der alten Kolonialmacht Erde, ausgefochten werden, als deren Gesandter er gilt. In der Konfrontation mit den fremden Robotern muss Baley schleunigst eine Narration erfinden, die ihm die Flucht vor den ungebetenen Helfern ermöglicht und ihnen den Fluchtplan zugleich verbirgt, er muss mit der mentalen Macht Dr. Amadiros über die Truppe rechnen, die ihn mit ihrer realen Präsenz bedrängt, er muss den richtigen Ton treffen, rein formale Rhetorik genügt nicht, obwohl auch die stimmen muss, und vor allem muss er den Anschein erwecken, dass nicht das Fieber, sondern der gesunde Menschenverstand aus ihm spricht. Im Motiv der Sprachohnmacht lässt Asimov den Topos der Schreibhemmung, »writers block«, mitschwingen:

»He did not know the proper words, the proper tone, the proper air with which to handle robots with the proper efficiency. A skilled roboticist could, with a gesture, a lift of an eyebrow, direct a robot as though it were a marionette of which he held the strings – Especially if the robot were of his own design«. (1983, 383)

Die feinen Unterschiede im Habitus des Herrn, Ton, Gestik, Mimik, tragen zur Lenkung der Wesen »of his own design« bei. Die Augenbraue, die der Herr der Maschinen in Baley's Vorstellung hochzieht, »a lift of an eyebrow«, signalisiert eine Haltung, die auch mit Menschen nicht anders verfährt wie mit Marionetten. Über diesen Gedanken kommt Baley der rettende Einfall. Er macht von dem Herrendiskurs Gebrauch, den Amadiro ihm vorgibt. Er habe seine Roboter zu Dr. Amadiro auf dessen Befehl hin zurückgeschickt, versichert Baley dem Anführer von Amadiros Truppe, in der Hoffnung, seiner Aussage durch das Wort Befehl, »order«, und die Resonanz des prestigeträchtigen Titels »Master Robotist Amadiro«, eine Reminiszenz an die Sklavensprache zugleich, den rechten Nachdruck zu leihen:

»He said, »Master Robotist Amadiro's orders were that my robots were to return to the Institute and I was to wait. You see that they are returning and that I am waiting. If you were sent to help, if you have a vehicle, find the robots, who are on their way back, and transport them. This airfoil is no longer operative«. He tried to say it all without hesitation and firmly, as a well man would«. (1983, 383)

Der Anführer der fremden Truppe ist nicht so bald davon überzeugt, dass Baley »as a well man would« die geforderten Objekte zu Amadiro zurückgesandt hat, der Herr also bereits in deren Besitz und mithin zufriedengestellt sein müsste. Die strittigen Objekte sind tatsächlich nicht präsent, sie glänzen durch eine Abwesenheit, die Baley auf ihr vorgeblich evidenten Unterwegssein hin auslegt, »you see that they are returning«. Als er am Ende seiner Kräfte und knapp vor seinem subjektiven »freeze-out« nur noch ein schwaches »Go!« herausbringen kann, macht die Truppe, die sich eine Widersetzlichkeit gegen ihren Herrn womöglich schwer vorstellen kann, in der buchstäblich letzten Minute kehrt – *Narrow Escape*. Baley stellt fest, dass ihm die Aktion nicht deshalb gelang, weil er Amadiros Befehl widersprochen hätte, sondern weil er ihm entsprochen hat; nur dass er die Wegrichtung der Objekte umgedreht hat. Er schlägt den Robotikspezialisten mit seinen eigenen Waffen, letztthin also einer Gesetzesverkehrung, nur dass seine, Baley's Verkehrung das Gesetz wieder auf die Füße stellt:

»He had forced robots to leave a patently unwell human being by playing on the force of the orders given them by a competent robot master who had been intent on strengthening the Second Law for his own purposes – and had done it to the point where Baley's own quite apparent lies had subordinated the First Law to it«. (1983, 383f.)

Amadiros Roboter haben das Grundgesetz der Robotik: Menschen nicht schaden, nicht, wie es korrekt gewesen wäre, über das Gesetz des

Befehlsgehorsams gestellt. Sie haben einen hilfsbedürftigen Humanen zurückgelassen; nicht ohne Widerrede zwar, aber eben doch. Genau das hat Baley nun aber gewollt. Die Macht, die der Besitzer hat, die von ihm designierten Wesen »with the proper efficiency« zu lenken, hat sich durch die Umwidmung seines Auftrags aufheben lassen. Ohne Mittel ist also auch derjenige nicht, der die Roboter nicht besitzt, sie nicht einmal entworfen hat, und diese Mittel sind primär kommunikativer Natur. Zwar fällt Baley rechtzeitig ein, einen Fuß in die automatische Fahrzeuggestalt zu klemmen, die er von allein nicht aufbekommen hätte, und solche Details sind erzähltechnisch nicht unwichtig. Retardierende Momente erhöhen die Spannung. Letztlich kann der Detektiv die immersive Dimension des Konflikts jedoch durch semantische Winkelzüge entschärfen. Auch hat er dadurch, dass er Giskard und Daneel entfliehen lässt, sie das dritte Gesetz der Robotik: Sich selbst erhalten, erfüllen lassen, und sich so ihrer Hilfe versichert. Ohne sie wäre er in der Fremde verloren.

Die Wechselfälle der Fremde zeichnen sich an der Art ab, wie Baley die Truppe seines Widersachers wahrnimmt. Amadiros Roboter stehen wie vorzeitliche Wächter um das hilflos in seinem havarierten Transporter kauernde Wesen herum, das im ungewissen Schein des Unwetters gerade noch etwas von ihrem Blick auffängt, »he could see the dim shine of their eyes«. (1983, 382) Baley ist zum Sprachlernen regelrecht vergattert, da sogar der Begriff des »human« konträr besetzt sein kann. Würden »Earthpeople« wie er auf Aurora nicht als »humans« zweiter Klasse gelten, hätte Amadiro ihn kaum so unverhüllt anzugreifen gewagt. Ebenso muss Baley wissen, dass blindlings auf den Begriff »Hilfe« zu vertrauen die Selbstausslieferung in eine rettungslose Abhängigkeit bedeuten kann. In Fragen der Semantik ist er den Automaten gegenüber im Vorteil, zumal ihnen auf dem technischen Stand, den der Roman ihnen zugesteht, »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« entgehen.

In suggestiver Anspielung auf ein frühkindliches Szenario wird uns der minimale Raum eines Gefährts präsentiert, das vor Unwetter schützt, nur von außen bedient werden kann und von Riesengestalten bewacht wird, in deren Augen »a dim shine« rätselhafter Begierden glimmt, während der Insasse auf den Zeitpunkt warten muss, da er herauskriechen kann. Asimov schließt das transhumane Netz der Motive so an die Sichtweise des Helden an, dass es nicht als ein bloßes Fiebergespinnst wirkt, obwohl diese Komponente mitschwingt. Träge Wesen, schwerfällig in ihrem Bewegen, Objekte eines unsichtbaren Willens und darin wie in einen Apparat gezwängt, faszinieren durch ihr enigmatisches Blicksignal.

»La Chose« oder das *Ding*, das die Roboter durch ihre massive Präsenz evozieren, ist der Wille des abwesenden Dr. Amadiro, des Repräsentanten eines höheren Systemwissens. Der Detektiv scheint von etwas ergriffen zu sein, das sich, ihm selbst unbekannt, auf der mikroskopischen Stufe der Wahrnehmung abspielt. Es hängt mit dem zusammen,

woran die Truppe erinnert, also die Ambitionen und Exaltationen ihres Machers. Doch auch Amadiro wird nicht als ein direktes Objekt von Baley's Erregung gezeigt. Amadiros Wille ist an die Maschinen wie an einen Schirm gekoppelt, ohne den er nicht lesbar wäre. Damit kommt der Punkt einer Überschneidung zwischen der Präsenzwirkung des Objekts und seiner Bindung an eine Repräsentanzstruktur ins Spiel, den ich als Übergangspunkt des Begehrens lesen kann.⁵ Das angestammte Übergangsmotiv der SF, die Reise zwischen den Welten, erhält einen subtilen Dreh. Der Detektiv ist der Knotenpunkt der terrestrischen und der extraterrestrischen wie auch der humanen und der transhumanen Sphäre. Das Fremde bricht nicht wie von einem absoluten Außen über ihn herein, sondern ist in ihm halb schon virulent, was es ihm erschwert, es zu fliehen oder auch nur fliehen zu wollen. Erst nach vollendeter Flucht erlischt die elektrisierende Wirkung dieses geisterhaften Zwischenraums.

Nachdem Baley sich aus dem Gefährt hat hinaus manövrieren können und in ein Gestrüch gekrochen ist, wo er ohnmächtig liegen bleibt, wird er von Roboter Giskard in das rettende Anwesen der Gladia getragen. In der darauffolgenden Nacht offeriert Gladia dem Detektiv ihre sexuelle Gunst, begehrensfrei, aus Dankbarkeit, da sie, wie sie selbst erklärt, von dem Humanoiden Jander sexuelle Lust immer nur empfangen habe, ohne sie quittieren zu können. Der Name Gladia assoziiert »glad«, froh, »the glade«, die Lichtung. Trotzdem wirkt das in dieser Episode erzählte sexuelle Erleben wie ein Ding ohne *Ding*, eine Gratifikation im Rahmen eines Tausch-Belohnungssystems. Die Flucht-Episode hätte wohl feinere Übergänge zwischen dem humanoiden *Ding* im Humanen und der sexuellen Praxis der Humanen erwarten lassen. Ich spekuliere einmal wie folgt. Baley stellt in seinem abgespannten Zustand nach der Flucht für Gladia jenes Fremde dar, das der Humanoide Jander in seiner perfekten sexuellen Performanz vermissen ließ, während Gladia, die einst ihren gewalttätigen Ehemann getötet hat, dem Detektiv durch eine Ruchlosigkeit imponiert, die die kriminelle Energie des Amadiro übersteigt. Ganz abwegig ist dieser Gedanke nicht; durch den Wortlaut des Textes aber nicht gedeckt.

Die Mensch-Maschine-Interaktion bietet Asimov die Gelegenheit, den Zug eines Nichtwissens im Wissen stark zu machen. Baley kann nicht wissen, ob die fremden Maschinen sich im Krisenfall mit einer eigenen Schaltung über ihr Steuerungsprogramm hinweg setzen können. Ihrerseits die Maschinen haben kein volles Wissen über den menschlichen Willen, obwohl sie es labortechnisch haben sollten. Der Autorität von

5 Die Präsenz-Repräsentanz-Elemente können in unterschiedlicher Weise besetzt und gemischt sein. Vgl. zum Stimmeobjekt in der Kur, Kap. I: Anspruch, zur Runentafel der Erzählung Rekombinationen: Tausch, zum Blickobjekt des Bilds Kap. II: Rhetorik.

Dr. Amadiro nicht Folge zu leisten, ist für sie ganz so unmöglich offenbar nicht. Immerhin zögern sie, als sie Baley's Text hören: »There was hesitation. Clear hesitation«. (1983, 383) Das Problem der Maschinen ist, dass sie stets einem Menschen, und das heißt einem Vertreter der ihnen übergeordneten Gattung gegenüber stehen. Es ist nicht zwangsläufig der Befehl ihres Konstrukteurs, der zählt. Während sie Baley zu berechnen versuchen: Wie krank ist er, wenn er doch sagt, er sei es nicht? kann oder muss Baley noch mit der Spur eines anderen in sich und im anderen rechnen, von der er ob er will oder nicht als Mensch abhängig ist. Die Roboter sind Abhängige zweiten Grades, Abhängige von Abhängigen, und es ist dieser verwinkelte »locked-in« Zustand, der sie als Allegorie für humane Dilemmata so geeignet macht, auch und vielleicht gerade in der für ein Massenpublikum bestimmten Ästhetik. Asimovs konsequente Parallelführung der Human-Humanoid-Bezüge zeigt zudem, dass die Allegorie einen durchgehenden Text bildet, und also nicht auf einen Teilvergleich gemäß der strukturalen Definition der Metapher beschränkt ist.

Die Science Fiction hat ein gewisses Privileg auf den Topos des Anderen. Asimov unterscheidet die Menschenfiguren Gladia und Baley auf der einen Seite und die Roboter Giskard und Daneel auf der andern durch differente Aspekte des Fremden. Weder Gladia noch Baley sind auf Aurora geboren, dazu noch stammen sie von verschiedenen Planeten und haben gegenläufige Karrieren: Gladia hat getötet, Baley ist Polizei-Detektiv im Staatsdienst. Die Roboter hingegen sind fremd »von Haus aus«, sie mögen es in positronischer Hinsicht noch so weit gebracht haben. Sie bleiben der Erzählkonvention des Fremden als Spiegel des Eigenen verhaftet, auch wenn Asimov das menschlich Eigene nicht als homogen setzt. Die Konvention ändert sich auch dadurch nicht, dass Asimov das dissymmetrische Modell der Geschlechterbeziehung durch die neutralisierte Maschine überlagert: Als weiblich markierte Roboter fehlen.⁶ Es ist nun quasi dem Roboter »als solchem« aufgetragen, das Loch in der Welt, den Riss im System, die Stelle des »pas tout« nach Lacan zu verkörpern. Das macht den Roboter für Amadiro interessant, der in seiner Obsession für synthetische Kreaturen fast selbst als eine solche wirkt, und damit in eine Kontrastposition zu dem am menschlichen Ideal orientieren Roboter rückt, den Asimov in seinem Buch »I, Robot« 1950 präsentiert.

Asimov fügt den »Robots of Dawn« das Motiv des Kriminellen mit ein, das er dem menschlichen Personal vorbehält, obwohl es Berührungspunkte mit der Automatenfunktion hat. Die kriminelle Energie steht nicht für animalische oder amoralische Triebe, sondern für ein dezidiert

6 An Vorlagen fehlt es nicht: Man denke an die Puppe Olimpia in E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Der Sandmann« 1815 oder die Maschinenfrau in Fritz Langs Film »Metropolis« 1927.

an der Erfüllung der eigenen Programmatik interessiertes Wollen. Zur Konvention der Spannungsliteratur zählt, dass sie die Figur des Anderen nicht ohne Gestalt lassen kann; Nebel und halluzinatorisches Flimmern mögen der Grenzfall sein. Das Fremde, das Asimovs Humanoide an diesen Platz bringen, ist nicht ihre Menschenunähnlichkeit, sondern gerade ihre Ähnlichkeit. Baley forscht zum Beispiel einmal im Gesicht des Humanoiden, obwohl er weiß, dass der keine menschliche Mimik haben kann. »You fool, it isn't a human that's approaching...«. (1965, 211)

Wie weit geht diese Ähnlichkeit, können sich die Real Humans fragen. Es ist nicht zuletzt die Frage nach dem erratischen Wollen der Humanen, ihrem Begehren, zu dessen verfremdender Veranschaulichung der Humanoide seine Gestalt leiht. Der doppelte Standard in der Darstellung des Anderen enthüllt sich gewöhnlich an der Furcht der Humanen, dass die Rollen sich umkehren und die Frankensteins zu ihren eigenen Geschöpfen werden könnten. Werden sie uns überholen mit ihrer Lernfähigkeit, ihrem Wissen, ihren Loyalitäten? Asimov gibt auch der Gegenfrage ihren Platz: Was ist mit den Menschen hinter der Maschine? Werden sie eines Tags nur noch wie Roboter denken können, oder sogar weniger als die?

Endzeitvisionen

Das vierte und letzte Buch »Robots and Empire« 1985 erweckt den Eindruck, dass Asimov die nach dreißig Jahren doch ein wenig ausgereizte Mensch-Maschine-Interaktion durch eine von menschlichen Hirnen ausgebrütete Gefahr ersetzt. Menschen sind die eigentliche Gefahr, nicht Maschinen: Ein Standard-Topoi der SF. Der Planet Erde wird durch eine Überdosis Radioaktivität bedroht, was indirekt daran erinnert, dass Asimov ein ausgebildeter Chemiker war. Die Kampfpanoramen des Werks wirken abstrakt, die angehäuften Stoffmassen eintönig, eine Perle des »suspense« wie die Fluchtepisode in den »Robots of Dawn« ist nicht mehr zu finden. Neu ist dafür die Abwägung, ob nicht ein viertes Gesetz, »The Zeroth-Law«, das erste Gesetz der Robotik transzendieren müsste: In Anbetracht der universellen Bedrohung der Menschheit könnte das Kollektiv Vorrang vor dem Individuum haben.

In diesem Kontext baut Asimov das Konzept des telepathischen Roboters aus, das auf die Figur des »deep learning«, der aktiven Selbstlernfähigkeit der Maschine, voraus zu deuten scheint. Die Dialoge zwischen Daneel und Giskard »in their telegraphic fashion« lassen erkennen, dass die »positronic brains«, einmal in Gang gesetzt, den Menschen ausschließen könnten. (1985, 74) Asimov räumt eine Ausnahme ein, und das ist die Erzählstimme, die quasi körperlose Variante des Menschenbildners, die statt mit Lehm und Leichenteilen mit Text und Tönen hantiert. Die Erzählstimme ist zu einem »mind listening« fähig, das ihr in den

futuristischen Welten den Platz eines unersetzbaren Mediums sichert. Fürs erste hätte also noch die literarische Intelligenz einen Fuß in der Tür. Die beiden Roboter trachten sich im Sinn des mittlerweile verstorbenen Detektivs zu verständigen, womit sie quasi ungewollt anzeigen, dass Asimovs viertem Roman der Fokus eines personalen Zentrums fehlt. Die Erzählstimme scheint auf die Fiktion eines solchen Zentrums nicht angewiesen, die sich mir gerade als Kern von Asimovs Erzählkunst zeigt. Die Erzählstimme macht gleichsam unmittelbar aus der telepathischen Übertragung heraus klar, dass der kurz vor seiner Extinktion stehende Roboter Giskard seine Fähigkeit zum »mind reading« auf den Kollegen Daneel überträgt:

»Even as Daneel listened, he could feel the pathways moving and ticking into place. And when Giskard was done, there was suddenly the cool purr of Mandamus's mind impinging on his own, the unsteady thumping of Amadiro's, and the thin metallic thread of Giskard's«. (1985, 467)

Eine folgenreiche Übertragung. Denn der menschenähnliche und in seiner statuenhaften Schönheit, die Rede ist von einem »beautifully chiseled face«, zu einer ikonologischen Größe erhobene Daneel ist nun überdies in der Lage, sich in die Ströme menschlichen Denkens einzuklinken. (1957, 212) Die Tradition, das Publikum mit epischen Visionen über Aufbruch, Abenteuer, Wandlung unter Mitwirkung künstlicher Kreaturen zu versorgen, wird zu einem abstrakten Heroismus gefestigt. Der von Daneel im monologischen Selbstbezug oder auf ihn hin gesprochene Schlusssatz des Buchs lautet: »He was alone – and with a Galaxy to care for«. (1985, 468) Der sich retrospektiv als Gründersubjekt entpuppende Baley, inzwischen existiert ein Planet seines Namens, hat dem Roboter eine Mission vererbt, die Anspielungen auf den humanistischen Bildungskanon mit einschließt. Im Begriff der Galaxis ist das griechische Wort für Milch und ein Hinweis auf die Milchstraße enthalten. Der zum solitären Bewahrer der Galaxis promovierte Daneel wirkt fürsorglich und kampfbereit zugleich, unbegrenzt einsatzfähig, der perfekte, als männlich-mütterlich stilisierte und in dieser Fülle gleichzeitig neutralisiert wirkende Androgyn.

Der Roman »Robots and Empire« fragt nicht, ob das durch das »mind reading« nachgerüstete »positronic brain« die etablierte symbolische Ordnung vernichtet, sondern ob sie diese gegen ihre radikalen Feinde zu schützen vermag. Aufs Ganze der Tetralogie gesehen lässt Asimov den Roboter sich auf das Ideal eines humanen Konservatismus zu bewegen, während umgekehrt proportional dazu die Bedrohung durch monomanisch agierende Spezialisten wie Dr. Amadiro wächst. Die Erzähl dramaturgie gerät durch den Zwang zu ständiger Steigerung der Bedrohung in die Nähe des filmischen Blockbusters, was ironischerweise

der Name für eine Kriegsbombe ist. Aktionismus ersetzt, was im Rahmen der Mensch-Maschine-Beziehung auserzählt scheint.

Dafür wird im Rückblick umso klarer, welches Muster Asimov in den »Robots of Dawn« angelegt hat. Das Begehren zum Anderen bekundet sich unabhängig vom bewussten Willen des Protagonisten als eine apparative Funktion, eine Art subkutanes, buchstäblich automatenhaftes Wollen. Asimov erzählt es unter dem Gesichtspunkt des menschlichen Makels: Eines phobischen Ausfalls bis hin zum Punkt eines Selbstverlusts, der in der Sprache der Robotik »mental freeze-out« hieße. Im vierten Buch geht der Makel in einen strukturellen Defekt über. An den Verbrecherfiguren erlischt die Produktivität des Übergangs zwischen den Welten. Wahrscheinlich ließ auch die Komplexitätsreduktion bezüglich des Geschlechts der Humanoiden keine weitere Ausgestaltung zu. An das Dasein des Helden »unter Humanoiden« erinnert nur noch die Statue eines vereinzelt, zum Hüter der Galaxis erhobenen Androgyn: Vom Subhumanen zum Überhumanen, hieße das pointiert gesagt.

Werke der Science Fiction gelten gemeinhin als Seismographen der Obsessionen ihres Publikums. Die Figuren sind auf Genremuster wie Wiedergänger im Realen, in einen fremden Körper transferierte Psychen oder Ikonen technischer Machbarkeit festgelegt, wobei die visuellen Schockeffekte durch die Techniken der Virtualisierung gesteigert sind. Einerseits werden die seit Mary Shelly bekannten Muster nur aufwendiger inszeniert, andererseits gewinnen die Träger der Andersheit eine gewisse Ironiekompetenz dazu. Statt nur die Allegorie einer anderen Wesenheit zu sein, treten sie in verzwickten Mischbildungen auf.⁷ Doch schon die Humanoiden in Asimovs Tetralogie sind weder bloß rollende Stahlgerüste noch schleimige Tiermonster, so wenig die Menschenfiguren entkörperlichte Transhumane sind. Asimov ist eher ein Taktiker der kleinen Transpositionen denn ein Meister sensationeller Transformationen. Das als Erzittern der Identitätsgrenze unter dem Eindruck einer befremdlichen Latenz angespielte Begehren in den »Robots of Dawn« 1983 wäre für den heutigen Publikumsgeschmack denn auch wohl zu zahm.

Wir, heutige Humane, sind in einer gewissen Spaltung der Wahrnehmung gefangen. Roboter sind Teil unseres Alltags, äußerlich aber wenig menschenähnlich und werden meist unter dem Stichwort selbstlernende Algorithmen oder KI: Künstliche Intelligenz thematisiert. Eine Schlüsselfrage der sich herausbildenden Roboter-Ethik ist, wo genau die

7 Ich verweise auf drei US-Kinoproduktionen. In »A.I. – Künstliche Intelligenz« 2001 sehnt sich ein androider Junge danach, in ein echtes Kind transformiert zu werden. In »RoboCop« 1987 Remake 2014 überlebt ein tödlich verletzter Polizist in einer Roboterrüstung, erinnert sich aber noch an seine Familie. In »Blade Runner« 1982 Sequel 2017 »Blade Runner 2049« treten Replikanten auf, die hassen, lieben, morden und sich untereinander unterhalten können.

Verantwortung liegt, wenn die KI sich als konkurrenzlos flexibel, schnell und scharfsichtig erweist. Das betrifft die Plattformindustrie der digitalen Arbeitswelt ebenso wie autonome Waffensysteme, ferner therapeutische Exoskelette, Assistent Systeme in Haus und Klinik sowie zunehmend auch die sensorischen Objekte der bildenden Kunst. In der erzählenden Fiktion hingegen werden die Daseinssphären spektakulär aufeinander hin entgrenzt, als sollten oder wollten wir, heutige Subjekte, unsere innere Unruhe in drastischer Zuspitzung vorgeführt bekommen und wenigstens die in Ruhe genießen; unter Anwendung der neuesten Technik versteht sich.