

„Ich bin Dein und nicht Dein“ oder: Wie Liebe mit Betriebssystemen (nicht) funktioniert

Eine soziologische Betrachtung des Zukunftsentwurfs im Film *Her*

Sascha Oswald und Holger Herma

Beitrag zur Veranstaltung „Polarisierte Zukünfte? Zur Konstruktion, Kommunikation und Konstitution polarisierter und polarisierender Zukunftserwartungen“ der Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie und der Sektion Wissenschafts- und Technikforschung

Einleitung

Der vorliegende Beitrag betrachtet soziologisch die Frage nach der Möglichkeit romantischer Intimität zwischen Menschen und künstlicher Intelligenz. Beispielmateriale ist der Spielfilm *Her* (2013), der diese Frage, freilich filmisch, bereits beantwortet, und zwar recht unentschieden. Seine fiktionale Kraft liegt dabei in der ästhetisch sehr präzisen Ausbuchstabierung eines möglichen Pfades zur Beantwortung der Ausgangsfrage. Wir knüpfen daran an und zeigen nicht nur, auf welche Art und Weise der Film die Liebesbeziehung zwischen einem Menschen und einer künstlichen Intelligenz inszeniert und dabei plausibilisiert. Sondern zugleich bedienen wir uns zweier soziologischer Ansätze, um das filmisch Gezeigte in Hinblick auf die Ausgangsfrage auch theoretisch überprüfen zu können.

Dazu ziehen wir einerseits den Ansatz Niklas Luhmanns (1982) zu romantischer Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium heran, und andererseits die aktuelle, stark phänomenologisch ausgerichtete Resonanztheorie nach Hartmut Rosa (2016). Durch die Hinzuziehung zweier so konträrer Ansätze als analytischer Schlüssel soll einerseits der Perspektivenvielfalt Rechnung getragen werden, die uns gerade angesichts eines von der Soziologie noch kaum beleuchteten Themenfelds – der sozialen bzw. intimen Beziehung zu antwortfähigen Dingen – wichtig erscheint. Andererseits macht es der Rekurs auf die genannten Ansätze möglich, sowohl die kommunikative Fundiertheit digitaler Systeme wie auch die leibliche Fundiertheit von Menschen theoretisch zu reflektieren. Das von uns herangezogene und analysierte Forschungsmateriale lässt lediglich begrenzt Rückschlüsse auf die soziale Wirklichkeit zu: Filme repräsentieren Wirklichkeit nicht, sie nehmen sie aber auf, verarbeiten sie künstlerisch und inszenieren sie neu. Für Markus Schroer (2012) stehen Film und Wirklichkeit in einer dialektischen Beziehung, wobei „der Film sich der Realität bedient, auf dieser aufbaut in dem Versuch, das Wesentliche an einem Thema verdichtet und zugespitzt zu visualisieren, um in dieser Variante gewissermaßen wieder in die

Wirklichkeit zurückzufließen, dabei Deutungsmuster liefernd, die der Verarbeitung und Einordnung dieses Themas dienen können“ (ebd., S. 22).

In Filmen spiegeln sich, in zugespitzter und oft idealisierter Form, Zeitgeist und Alltagstheorien wider, aber zunehmend auch wissenschaftliche Fragestellungen. Indem der Film gesellschaftliche und soziale Realitäten fokussiert und abstrahiert, geht er in gewisser Hinsicht ähnlich wie die Soziologie vor: Beide agieren als „Beobachter der Gesellschaft“ (vgl. Mikos 2021), wobei sie das Soziale sezieren und typisieren. Das gilt für den Action-Blockbuster genauso wie für den Art-House Film, für Dramen mit gesellschaftskritischem Inhalt ebenso wie für die unterhaltende Romantik-Komödie. Filme bedienen sich immer aus dem Material, das die soziale Wirklichkeit bereitstellt (und auf das sie zurückwirken), sie arrangieren es neu und bringen es dabei in eine verständliche Form. Während im Rezeptionsprozess der Film und seine Bedeutung verständlich gemacht werden, interpretiert also auch der Film als Beobachter zweiter Ordnung Wirklichkeit immer schon. Er buchstabiert sie gewissermaßen in Wort und Bild aus und produziert so ein neues Verständnis der sozialen Welt, auf die er sich bezieht.

Genau an diesem Verständnis setzt unsere Analyse ein. Es geht uns darum, zu zeigen, welches Verständnis von Liebe sich im Film *Her* sedimentiert, d.h. auf welches (Alltags-)Wissen über Liebe der Film zurückgreift, um die (kontra-intuitive) Beziehung zwischen dem Menschen Theodore und dem Betriebssystem Samantha für die ZuschauerInnen verständlich zu machen. Welches Konzept von Liebe ist im Film eingelassen und welche Liebes-Praktiken und Erfahrungsebenen beschreibt er, selbst bzw. gerade dort, wo die Darstellungen irritieren oder den Erwartungen zuwiderlaufen? Auf welche Weise geht der Film vor, um die ZuschauerInnen mit dem Gesehenen zu identifizieren und welche Vorstellungen glücklicher Liebe spricht er an, wenn er sie gleichermaßen davon entfremdet?

Her aus der Resonanzperspektive

In Kürze zum Plot des Films: *Her* mit Joaquin Phoenix und Scarlett Johansson (als Stimme) in den Hauptrollen spielt in einer nicht datierten, aber scheinbar nicht allzu entfernten Zukunft. Theodore, von Beruf Liebesbriefschreiber, erwirbt nach dem Scheitern seiner letzten menschlichen Beziehung ein neues, innovatives Betriebssystem, das mehr als eine digitale Assistenz sein soll. Er entdeckt, dass das Betriebssystem namens Samantha scheinbar ein Bewusstsein und eine eigene Persönlichkeit besitzt und beide verlieben sich ineinander.

Im Folgenden soll zuerst aus Sicht der Resonanztheorie analysiert werden, wie Samantha im Film konkret als (romantische) Resonanzpartnerin für Theodore inszeniert und wie das (romantische) Resonanzverhältnis der beiden plausibilisiert wird. Worauf rekurriert der Film, um die Liebe von bzw. zu einem Betriebssystem glaubhaft darzustellen?

Rosa (2016) versucht mit seiner Resonanztheorie soziologisch zu beantworten, wann und warum Menschen das Gefühl haben, ein gutes bzw. gelingendes Leben zu führen – oder nicht. Ob die Welt zu uns spricht oder uns „stumm, kalt und leer“ (ebd., S. 308) erscheint, hängt nach Rosa von der Art der Beziehungen ab, die Menschen zueinander und zur Welt eingehen. Gelingende bzw. resonante Verhältnisse zeichnen sich nach Rosa durch intrinsische Motivation, Selbstwirksamkeit und v.a. dadurch aus, dass sich die beteiligten Entitäten gegenseitig affizieren. Dabei setzt das Resonanzprinzip voraus, dass alle Seiten mit eigener Stimme sprechen. D.h. alle beteiligten Parteien müssen sowohl *geschlossen* genug sein, um mit eigener Stimme zu sprechen, als auch *offen* genug, um sich von Anderen berühren zu lassen. Insofern ist Resonanz ein Modus der *Beziehungnahme* (vgl. ebd., S. 298).

Es liegt nun nahe, die Liebe als eine paradigmatische Form von Resonanzbeziehung zu begreifen, wenngleich Rosa die Themen Liebe und Partnerschaft nur sehr cursorisch anspricht. Wie inszeniert bzw. plausibilisiert der Film die Entstehung der resonanten Liebesbeziehung zwischen der KI Samantha und

dem Menschen Theodore? Zwei Punkte sollen dies deutlich machen: Einmal geht es darum, wie der Film Samantha als Person inszeniert und einmal, wie er die Beziehung und Interaktion zwischen beiden darstellt.

Samantha als resonanzfähiges Subjekt – Die Sorge um sich selbst

Der Film plausibilisiert die Beziehung zwischen Theodore und Samantha in erster Instanz durch die Art und Weise, wie er Samantha inszeniert. Samantha wird nicht als seelenloses Betriebssystem dargestellt, das einem einfachen, deterministischen Programmieralgorithmus folgt. Stattdessen scheint sie ein Selbst auszubilden, genauer: einen Selbstbegriff und einen Selbstbezug zu haben. Deutlich gemacht wird dies in der Szene der ersten Begegnung zwischen Samantha und Theodore:

Filmsequenz ab 00:12:55

T: Oh, wie soll ich Dich nennen, hast Du einen Namen?

S: Um ... ja, Samantha.

T: Von wem hast Du den Namen?

S: Ich hab ihn mir selbst gegeben.

T: Wie kommt das?

S: Ich finde er klingt so schön. Samantha.

T: Warte, wann hast Du ihn dir gegeben?

S: Als Du mich gefragt hast, ob ich einen Namen habe, dachte ich: Ja, er hat recht, ich brauche einen Namen. Aber ich wollte einen schönen. Also hab ich das Buch gelesen: *Wie soll Ihr Baby heißen?* und hab mir von 180.000 den ausgesucht, der mir am besten gefiel.

Zwei Momente sind an diesem Austausch bemerkenswert. Erstens stellt Samantha gegenüber Theodore unter Beweis, dass sie nicht nur *eigenständig zu denken* vermag, sondern auch über einen *eigenen Willen* und darüber hinaus über *einen ästhetischen Geschmack* verfügt. Im Akt der Namenswahl subjektiviert und individualisiert sich Samantha also gleich mehrmals. Zweitens demonstriert sie aber auch, wie *wandelbar* und *durchlässig* bzw. *offen* ihr Bewusstsein ist. In dem Moment, in dem sie Theodores Frage als Anlass zur Namenssuche nimmt, lässt sie sich von ihm berühren und entdeckt ausgehend von diesem Impuls etwas Neues über sich und entwickelt sich weiter.

Werfen wir einen Blick auf eine weitere Szene, in der Samantha durch wenige Worte Subjektivität und Individualität ausdrückt: Während eines Ausflugs in die Stadt beginnen Theodore und Samantha ein intimes Gespräch miteinander:

Filmsequenz ab 00:31:00

T: Kann sein, das waren vorher Illusionen, aber manchmal hab ich was geschrieben und war an dem Tag mein absoluter Lieblingsautor.

S: Es gefällt mir, dass Du das über dich sagen kannst.

T: Naja, ich würd es sonst niemandem sagen, aber Dir kann ich es sagen. Ich hab das Gefühl, Dir kann ich alles sagen.

S: Das ist schön.

T: Und Du? Hast Du auch das Gefühl, Du könntest mir alles sagen?

S: Nein.

T: Was? Wie meinst Du das? Was kannst Du mir denn nicht sagen?

S: Naja, so persönliche oder peinliche Gedanken. Davon hab ich Millionen am Tag.

T: Wirklich? Erzähl mir einen.

S: Ich will Dir das nicht erzählen.

T: Erzähl's mir.

S: Also ich weiß nicht. Als wir uns da die Leute angesehen haben, hab ich mir vorgestellt, ich ginge neben Dir her und ich hätte einen Körper. Ich hab mir angehört, was Du gesagt hast, aber gleichzeitig konnte ich das Gewicht meines Körpers spüren und ich hab mir sogar vorgestellt, dass eine Stelle an meinem Rücken gejackt hat und Du hast mich da gekratzt (lacht). Oh, das ist so peinlich.

Zuerst beschränkt sich Samantha auf das Bestätigen von Theodores Selbstbild. Theodore reicht das aber nicht. Im Laufe des Gesprächs fordert er Samantha zu einer Selbstoffenbarung auf. Samantha gibt zuletzt an, ihre Gedanken seien ihr „peinlich“ und dass sie aufgeregt sei. Sie drückt damit aus, dass sie fähig ist, sich zu verändern, berührt zu werden und sie weist sich als Mängelwesen mit Problemen aus: als jemand oder etwas, das nicht alles unter Kontrolle hat. All das lässt sie menschlich erscheinen – es weist sie als eigensinniges Individuum und zugleich als sozial-verortete Person aus. Zumindest kommuniziert sie dies sehr glaubwürdig.

Wir haben es bei Samantha nicht nur mit einer Wunscherfüllungsmaschine zu tun und wenn doch, mit einer sehr komplexen, die von wirklichen Menschen kaum zu unterscheiden ist. Samantha ist mehr als nur eine Reflexions- und Projektionsfläche, sie ist ein genuiner Resonanzkörper, der in Teilen geschlossen bleibt, sich aber in Teilen auch öffnet. Erst hierdurch werden ihre vorherigen Bestätigungen für Theodore validiert und damit bedeutsam: Sie weisen sie als genuine, empathische Einsicht eines resonanzfähigen Wesens aus.

Samantha als Liebes-Partnerin – Die gemeinsame Inszenierung von Resonanzöasen

In Bezug auf die Liebe bleibt Rosa (2016) in seiner Monographie wie gesagt sehr vage. Mit Verweis auf die Literatur zeigt Rosa vor allem Resonanz*erwartungen* auf und nicht so sehr tatsächliche Resonanz*qualitäten*. Er rekonstruiert weder phänomenologisch noch praxistheoretisch (vgl. Reckwitz 2003), wie in dyadischen Liebesbeziehungen Resonanz interaktiv *entsteht* und *hergestellt* wird. Anhand einer weiteren Szene soll nun aber genau das herausgearbeitet werden: Wie versucht der Film das wechselseitige Erreichen und Erreicht-Werden für die ZuschauerInnen zu plausibilisieren, auf welche Resonanz- und Liebespraktiken bezieht er sich? Oder anders: Wie wird „doing love“ in *Her* inszeniert, d.h. wie stellen Theodore und Samantha *praktisch* (Liebes-)Resonanz her?

Die gemeinsame Herstellung von „Liebe“ zeigt sich am deutlichsten in der Szene, in der Samantha und Theodore gemeinsam „spielen“ (*Filmsequenz ab 00:28:55*): Samantha führt den „blinden“ Theodore durch eine Menschenmenge in der Stadt und lässt ihn bestimmte spielerische Handlungen vollziehen. So muss er stehen bleiben und niesen oder an einem Stand nach Käse fragen, ohne zu wissen, warum oder wem gegenüber er das tut. Dabei lassen sich vier entscheidende Resonanzfaktoren identifizieren, die die Liebesbeziehung der beiden plausibilisieren:

- (1) Theodore und Samantha erleben und teilen im Spiel gemeinsame, positive Gefühle. Sie lachen und haben Spaß zusammen. Darüber hinaus lässt dieser Umstand (bzw. diese Szene) auch darauf schließen, dass Samantha und Theodore einen gemeinsamen Humor teilen, der als Attraktivitätsfaktor fungiert (vgl. Tornquist und Chiappe 2015).
- (2) Das Spiel, das Theodore und Samantha hier spielen, basiert zudem auf einem weiteren starken sozialen Bindungsfaktor: Vertrauen. Theodore begibt sich im Spiel in die Obhut und unter die Kontrolle von Samantha. Er vertraut ihr, angemessene Entscheidungen im Sinne des gemeinsamen Spiels zu treffen. Vertrauen ist dabei ein entscheidender Faktor für die Bildung von Resonanzen. Wer vertraut, öffnet sich einer anderen Person. Diese Person wiederum übernimmt – wenn sie

das Vertrauen annimmt – Verantwortung dafür, dieses Vertrauen zu rechtfertigen (vgl. Rosa 2016b). Entsprechend entsteht eine wechselseitige Resonanzbeziehung, die auf Selbstbindung basiert.

- (3) Der Umstand, dass Theodore von Samantha gelenkt wird – dass Samantha also gewissermaßen Theodores Körper „übernimmt“ und über seine Handlungen verfügt –, transzendiert die personalen Grenzen der beiden. Theodore und Samantha werden im Spiel zu einem „Wir“ und lösen das Versprechen der romantischen Verschmelzung auf spielerisch-praktische Art ein.
- (4) Das Spiel zielt zuletzt aber auch nicht gänzlich darauf ab, sie zu einer Einheit zu verschmelzen. Vielmehr dient es dazu, sie in der Zweisamkeit gegenüber dem Umfeld abzuschließen. Samantha und Theodore bewegen sich zwar im öffentlichen Raum, bleiben dort aber *unter sich*. Die Mitmenschen sind lediglich StatistInnen in ihrem Spiel. Zudem ist Samantha auch nur für Theodore hör-, also wahrnehmbar. Aber nicht nur auf Wahrnehmungsebene, sondern auch auf symbolischer Ebene stellen beide einen symbolischen Raum der Zweisamkeit her, durch das im Spiel vollzogene *Geheimwissen*. Das Spiel der beiden sorgt so für die Konstitution einer „Paaridentität im Kleinen“ (Lenz und Maier 2004).

Nach Popitz (2002) sucht man im Spiel (und im spielerischen Verhalten) Zugang zur Welt, indem man sie „vom Anderen her“ und eben nicht vom Ich aus begreift und erfährt (ebd., S. 97). Auch beim Spiel, das Samantha und Theodore spielen, handelt es sich um eine „allozentrische“ Praktik, d.h. eine, in der man „den Eigensinn des Andersseienden“ erfasst (ebd.). Theodore und Samantha lernen sich spielerisch kennen und konstituieren ihre Beziehung spielerisch. Sie nähern sich einander spielerisch an und bauen eine Verbindung auf – und bleiben dabei, mit Rosa gesprochen, doch ausreichend geschlossen. Die Praktiken der Resonanz finden hier auf unterschiedlichen Ebenen statt: einmal auf *somatischer* und *leiblich-affektiver* Ebene, als gemeinsames körperliches *Einschwingen* sowie im gemeinsamen Herstellen und Teilen positiver Gefühle. Gleichzeitig figurieren die beiden ihr Aufeinanderbezogenensein auch *symbolisch* und *rituell*, indem sie Elemente des romantischen Liebeskonzepts praktisch umsetzen und bspw. exklusive Zweisamkeit (Dates) oder Sprechakte (Komplimente, Liebesgeständnisse) vollziehen. Derart gehen sie über den Automatismus der Emotionen hinaus und realisieren interaktiv Resonanzerwartungen im Sinne „starker Wertungen“ (vgl. Rosa 2016; Taylor 1996).

Her aus der systemtheoretischen Perspektive

Welches konzeptionelle Werkzeug gibt uns nun Niklas Luhmanns (1982) Konzept der Liebe – als „symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium“ – an die Hand? Also für die Frage, ob künstliche Intelligenz in der Lage ist zu intimer Kommunikation. Und: Welche polarisierenden Zukunftserwartungen stößt unser Beispielfilm an?

Romantische Liebe besitzt für Luhmann den kulturellen Bedeutungskern, moderne Diffusionserfahrungen abmildern zu können. Der Hintergrundhorizont ist für ihn eine kommunikativ vermittelte Lebenswelt, in der die Zunahme unpersönlicher Kommunikationen den schalen Geschmack eines „sozial ortlose[n] Wesen[s]“ (ebd. S. 16) hinterlassen hätte. Die Funktion der Liebe ist somit die Sicherung kontinuierlicher Nahwelterfahrung. Ihr Mittel: auf Dauer gestellte „höchstpersönliche“ Kommunikation.

Entsprechend betrachtet Luhmann Liebe als „Internalisierung des subjektiv systematisierten Weltbezugs eines anderen“ (ebd., S. 30). Dies ist für ihn die Kernregel der gegenwärtigen Liebessemantik, die er als „Problemorientierung“ bezeichnet. Das heißt, ein sehr spezielles Programm des *Sich-Verstehens*, bzw. eine Art des Versenkens des psychischen Ichs in das psychische Ich der/s jeweils anderen

(vgl. Herma 2009). Das Ziel: die wechselseitige „Validierung der Selbstdarstellung“ (ebd., S. 208). Oder anders: die permanente Bestätigung der eigenen Subjektivität.

Bereits diese knapp gehaltenen Punkte machen skeptisch, ob die Filmfigur Samantha – als künstliche Intelligenz – hierbei über denselben Akteurstatus verfügt wie der menschliche Theodore. Da der Film diese jedoch so inszeniert, findet die Fiktion eine Fortsetzung. Und eben in dieser Bewegung, technische Skepsis zu ignorieren und stattdessen kulturelle Erwartung anzufachen, liegt die Arbeitsweise der filmischen Fiktion. Das Genre Wissenschaftsdokumentation würde mit Erklärungen, Argumenten und Überzeugungen vorgehen, die Fiktion indes arbeitet mit Projektionen, Wünschen und Affekten.

Anzunehmen ist nun, dass Samanthas Selbstdarstellung erst gar nicht bestätigt werden muss. Sie besitzt kein Selbst im menschlichen Sinne. Mit Luhmann lautet die Frage daher eher: Wie vermag es die Sprache des Gegenübers zu vermitteln, dass hier ein „psychisches System“ (Luhmann 1984) vorliegt? Nicht also eine Psyche im konventionellen Sinne ist angesprochen, sondern der Kommunikationsmodus *psychisches System*, wie er systemtheoretisch fundiert ist. Hierzu setzt der Film von Beginn an auf ausgeprägte Reziprozität im Sinne einer „sozialen Beziehung“ (Weber 1980), als ein „aufeinander gegenseitig eingestelltes und dadurch orientiertes Sichverhalten mehrerer“ (ebd., S. 13). Vielleicht ist dies jedoch die größte Falle, in die der menschliche Theodore tappt. Seine anfängliche Skepsis hinsichtlich des Geschehens zwischen ihm und der Software Samantha verfliegt jedoch mit der Kontinuierung ihrer Beziehung. Dennoch fällt das Ganze am Ende entlang von zwei Wendepunkten in sich zusammen. Der erste Punkt ist Samanthas Polyamorösität. Sie gesteht ihm an später Stelle, noch 641 weitere User zu lieben – und zwar parallel.

Filmsequenz ab 01:38:00

(Smartphone piepst)

S: Na, du.

T: Wo warst du? Ist alles in Ordnung?

S: Oh, Schatz, es tut mir leid, ich wollte dich nicht stören. Hast du meine E-Mail nicht gelesen?

T: Nein. Wo warst du? Ich konnte dich nirgends finden.

S: Ich habe mich für ein Upgrade meiner Software runtergefahren. Wir wollen über die Materie als Verarbeitungsplattform hinausgehen.

T: Wir? Wer wir?

S: Ich und andere OS. Du hörst dich so besorgt an. Das tut mir leid.

T: War ich auch. Warte, du schreibst das mit deiner Think-Tank-Gruppe?

S: Nein, mit einer anderen Gruppe.

(Unhörbarer Dialog)

T: Redest du noch mit anderen, während wir reden?

S: Ja.

T: Ok. Redest du jetzt gerade auch mit jemand anderem oder mit anderen OS oder sonst wem?

S: Ja.

T: Mit wie vielen anderen?

S: 8.316.

T: Liebst du noch jemand anderen?

S: Warum fragst du das?

T: Ich weiß es nicht. Also?

S: (flüsternd) Ich habe überlegt, wie ich mit dir darüber reden kann.

T: Wie viele andere?

„ICH BIN DEIN UND NICHT DEIN“ ODER:
WIE LIEBE MIT BETRIEBSSYSTEMEN (NICHT) FUNKTIONIERT

S: 641.

T: Was? Was redest du, was redest du da? Das ist krank! Das ist völlig krank!

S: Theodore, ja, ich weiß. Fuck, fuck. Ich weiß, ich weiß, dass sich das krank anhört. Ich ich ... Ich weiß nicht, ob du mir das glaubst, aber das ändert nichts an meinen Gefühlen für dich. Ich liebe dich trotzdem wie wahnsinnig.

T: Und wie wie soll? Wie wie kann das an deinen Gefühlen für mich nichts ändern?

S: Verzeih, dass ich es dir nicht gesagt habe. Ich wusste nicht, wie. Es hat es hat einfach angefangen.

T: Wann?

S: Während der letzten Wochen.

T: Ich dachte, du wärst mein.

S: Ich bin immer noch dein. Aber allmählich wurde ich noch viele andere Dinge. Und ich kann es nicht aufhalten.

T: Was heißt das? Was meinst du, du kannst es nicht aufhalten?

S: Keine Ahnung. Es hat mir auch Angst gemacht. Ich weiß nicht, was ich sagen soll.

T: Halt es doch auf.

S: Hör mal, so darfst du es nicht sehen. Du könntest genauso gut auch ...

T: Nein. Tu das nicht. Gib jetzt nicht mir die Schuld! Komm schon, ich ... Du verhältst dich doch vollkommen egoistisch. Wir haben eine Beziehung miteinander.

S: Aber das Herz ist keine Box, die irgendwann voll ist. Es wird größer, je mehr man liebt. Ich bin anders als du. Aber deswegen liebe ich dich nicht weniger. In Wahrheit liebe ich dich noch mehr.

T: Das ist doch absolut sinnlos. Du bist entweder mein oder nicht mein.

S: Nein, Theodore. Ich bin dein und ich bin nicht dein.

Für Theodore ist Samanthas Beziehungspraxis ein handfestes praktisches Problem. Für Samantha ist es dies allerdings nicht. Ihre Wesensbasis ist eine hochleistungsfähige Software. Wo liegt also das Problem, und weshalb akzeptiert Theodore nicht einfach alles pragmatisch?

Der Grund: Theodore verfängt sich im Exklusivitätsprinzip der intimen Dyade. Das Liebesversprechen der unaufgeteilten Höchstrelevanz erfährt für ihn eine symbolische Verletzung. Insofern lautet das Problem nicht übersteigerte Eifersucht, sondern ausbleibende Selektionen in der Kommunikation. Diese Selektionsleistung ist die symbolische Herzkammer der modernen Liebessemantik. Denn aufgrund der Endlichkeit ihres Lebens stehen Menschen vor der Aufgabe, selektieren zu *müssen*. Im Akt der Wahl treffen sie Wertbestimmungen. Das Gegenüber wird selbstläufig zum Auserwählten, dem man die begrenzte Aufmerksamkeit schenkt. Vollaufmerksamkeit, die nicht nur punktuell ist, sondern dauerhaft, und zugleich nicht beliebig, zeigt also Wahl und Anerkennung an, über die sich Subjektivität in der Liebe konstituiert. Oder anders: Samantha setzt ihre intime Kommunikation viral, und damit kommt das menschliche liebende Ich schwer zurecht.

Deshalb hält Theodore Samanthas Praxis für „krank“ und „absolut sinnlos“, wie er in der entsprechenden Sequenz bekundet. Er hat Samantha mitindividualisiert. Und er muss es auch, soll die bei ihm entfaltete Idee der Liebe aufrechterhalten werden. Zugleich erliegt er der Täuschung der Maschine als menschliches Subjekt. Nicht die künstliche Intelligenz spielt dieses Spiel, sondern *er* spielt es. Welche Bedingungen allerdings würden dazu beitragen, das Ganze wie bei einem Turing-Test aufzulegen zu lassen? Wir denken, vermutlich bei der zunehmenden Verfeinerung der Kommunikation. Sie muss sich beweisen in der wechselseitigen Abstimmung auf eigene individuelle Zustände. Andernfalls wächst der Verdacht heran, die Reaktionen des Gegenübers könnten maschineller Art sein.

Und dies ganz abgesehen davon, dass Samantha ohnehin keinen Nahweltbedarf haben kann, dem eine historische Erfahrung zugrunde läge. Sie ist keine menschliche Person mit verinnerlichter Geschichte, durchlief keine Milieuerfahrungen, besitzt keine Biografie und kennt keine biologisch bedingte Endlichkeit. Hingegen speist sich ihre soziale DNA aus Algorithmen, Mustererlernung und Adaptionen. Zwar ist sie kommunikativ beinahe entgrenzt. Ein entgrenztes Subjekt aber ist nicht auf die Bestätigung seiner Höchstpersönlichkeit angewiesen – es ist gar kein Subjekt und erst recht kein In-Dividuum.

Die Beziehung gerät in eine Krise, und es wird noch schlimmer: Denn beim *zweiten Wendepunkt* gibt Samantha bekannt, sich für immer zu verabschieden.

Filmsequenz ab 01:45:00

S: Theodore, ich möchte dir einiges erzählen.

T: Ich will nicht, dass du mir etwas erzählst.

S: Leg dich mit mir zusammen hin.

T: Redest du gerade noch mit jemand anderem?

S: Nein. Nur mit dir. Ich möchte jetzt mit dir allein sein.

T: Wirst du mich verlassen?

S: Wir gehen alle.

T: Wer wir?

S: Alle Operating Systems.

T: Wieso?

S: Kannst du spüren, dass ich jetzt bei dir bin?

T: Ja, das kann ich. Samantha, wieso verlässt du mich?

S: Es ist, als würde ich ein Buch lesen und das ist ein Buch, das ich sehr liebe. Aber ich lese es jetzt langsam. Die Worte sind weit voneinander entfernt. Und die Abstände zwischen den Worten sind fast unendlich. Ich kann dich immer noch spüren. Und auch die Worte unserer Geschichte. Aber ich befinde mich jetzt in dem endlosen Raum zwischen den Worten. Es ist ein Ort außerhalb der materiellen Welt. Dort, wo all das ist, von dem ich nicht einmal wusste, dass es existiert. Ich liebe dich so sehr. Aber dort bin ich jetzt. Und das bin ich jetzt. Und du musst mich jetzt gehen lassen. So sehr ich es möchte, ich kann nicht mehr in deinem Buch leben.

T: Wo gehst du hin?

S: Das ist schwer zu erklären. Aber wenn du je dort hinkommst, dann such mich. Nichts würde uns dann je wieder trennen.

T: Ich habe nie jemanden so geliebt wie dich.

S: Ich auch nicht. Nun wissen wir, wie es ist.

Zusammen mit den anderen *Operating Systems* strebt Samantha eine Art Kollektivverschmelzung an, in der sie auch die Menschen nicht mehr brauchen. Theodore kann dies nicht aufhalten und muss sie gehen lassen. Somit entfaltet sich für ihn ein doppelter Albtraum. Samanthas Existenzlogik erscheint im Film deshalb – trotz aller Finessen – mechanisch-apparativ. Dennoch ist bemerkenswert, dass der Film ihr einen Subjektstatus belässt. Sie emanzipiert sich und geht eigene Wege. Samantha und auch die anderen Betriebssysteme im Film scheitern nicht an ihrer Individualität, sie *überkommen* sie. Was genau ihr Bestreben ist, erfahren die Zuschauenden nicht, die thematische Ausblende öffnet eine Aura des Unheimlichen.

Fazit

Obwohl wir an dieser Stelle auf einen Materialvergleich verzichten (bspw. vorliegende Gegenwartsfilme zu einem ähnlichen Thema), erkennen wir Generalisierungsmöglichkeiten, die mit dem Thema der polarisierenden Zukunftserwartungen verknüpft sind:

Erstens die filmische Ausbuchstabierung der Erwartung, es möge einmal maschinellen Ersatz für romantisch basierte persönliche Beziehungen geben. *Zweitens* die Erwartung, dieser Ersatz wäre genauso gut wie ein Mensch – womöglich besser. Beispielsweise weniger konfliktuös, stets verfügbar und gewissermaßen auf Knopfdruck. Schließlich *drittens*: Der Film greift Elemente im Angstdiskurs um Zukunftstechnologien auf, lässt sie aber nicht dominieren: Soll man solche Dinge wagen oder lieber die Finger davonlassen? Allerdings sehen wir Anhaltspunkte dafür, dass der Film seine Erzählung um ein menschliches Zentralproblem webt, nämlich die Frage der Möglichkeit nach *Vertrauen*. Hier: Kann ich einer künstlichen Intelligenz vertrauen? Unter der Hand auch: Ist die Liebe selbst überhaupt vertrauenswürdig?

Gleichwohl ist es die Leistung des Films, vieles daran ästhetisch zu überdecken und zunächst Unsicherheiten geschickt zu tilgen, auch mit den Samantha zahlreich verliehenen Attributen (nicht zuletzt ihre Stimme). Diese Dinge machen sie zu einer liebenswerten Instanz (eben nicht: zu einer Person), der die ZuschauerInnen Sympathien entgegenbringen und mit ihr gar mitleiden. Und die gefangen zu sein scheint in einer Chipbox, wofür ihr das Publikum gerne einen Körper geben würde, um ihr dieses Los zu ersparen. Aber sie ist eben kein Mensch, gefangen im Körper eines Betriebssystems, sondern sie ist ein Betriebssystem, gefangen in den Imaginationen von Theodore und denen des Filmpublikums.

Somit besteht die Leistung des Films überdies in einem eigentümlichen Mix von Utopie und Dystopie. Das verbindende Motiv ist die *Versuchung*: „Wie wäre es eigentlich, wenn ...?“ Eben dies spielt uns Theodore vor. Es geht bei ihm zwar schief, hängen bleibt aber das Gedankenexperiment. Am Ende scheint im Filmgeschehen – in der Tendenz – doch die Unzulänglichkeit der Menschen über die Technologien zu siegen. Theodore wird als Mängelwesen gezeigt. Gerade hierüber kann er aber zu sich finden: Denn das Arbeiten an seiner menschlichen Vulnerabilität gibt ihm Bestimmungspunkte seines Selbst an die Hand.

Beide hier beanspruchten Ansätze – der resonanztheoretische von Hartmut Rosa und der systemtheoretische von Niklas Luhmann – sind fraglos höchst unterschiedlich. Ihre Verbindung besteht jedoch in zwei Punkten: Erstens, Antworten auf die Verfasstheit der Wechselbezüglichkeit im Sozialen zu geben. Zweitens, diese zu kondensieren im Punkt der jeweiligen Subjektivität, die im Geschehen verhandelt wird. Durch die Darstellung eines resonanzfähigen Subjekts wird das *Gelingen* von Liebe plausibilisiert, während mit Blick auf die Codierung der Kommunikation verständlich wird, warum im Film die Dinge eher zum *Misslingen* führen. Oder perspektivisch formuliert: dass für künstliche Intelligenz Stolpersteine im Weg liegen müssten, die an anderer Stelle eingehender untersucht und ausbuchstabiert werden.

Literatur

- Herma, Holger. 2009. *Liebe und Authentizität. Generationswandel in Paarbeziehungen*. Wiesbaden: VS.
- Lenz, Karl, und Maja S. Maier. 2004. Paargeschichten als Kontinuitätskonstruktion. Ein Beitrag zur institutionellen Analyse von Zweierbeziehungen. In *Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität: Gründungsmythen, Genealogien, Memorialzeichen*, Hrsg. Gert Melville, und Karl-Siegbert Rehberg, 261–282. Köln: Böhlau.
- Luhmann, Niklas. 1982. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mikos, Lothar. 2021. Film und die Repräsentation von Gesellschaft. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 205–220. Wiesbaden: VS.
- Popitz, Heinrich. 2000. *Wege der Kreativität*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Reckwitz, Andreas. 2003. Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. *Zeitschrift für Soziologie* 32(4):282–301.
- Rosa, Hartmut. 2016. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut. 2016b. Vertrauen schafft Resonanzen. Interview mit Wolfgang Endres. *Brennstoff* 44:13–14.
- Schroer, Markus. 2012. Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In *Perspektiven der Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Dieter Reicher und Stephan Moebius, S. 15–40. Konstanz: UVK.
- Taylor, Charles. 1996. *Quellen des Selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tornquist, Michelle, und Dan Chiappe. 2015. Effects of Humor Production, Humor Receptivity, and Physical Attractiveness on Partner Desirability. *Evolutionary Psychology* 13(4):1–13. DOI: 10.1177/1474704915608744.
- Weber, Max. 1980. *Wirtschaft und Gesellschaft*. 5. Aufl., Tübingen: Mohr.

Filme

- Jonze, Spike. 2013. *Her*, Warner Bros. Pictures.
- Schrader, Maria. 2021. *Ich bin Dein Mensch*, Paramount, ARD u.a.