



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Alexa, wie bist du? Analyse habitueller Strukturen in der
Interaktion mit intelligenten Sprachassistentenprogrammen
in Werbefilmen

verfasst von / submitted by

Rebecca Roßmann, B.A. B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021/ Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof.ⁱⁿ Dipl.-Soz.ⁱⁿ
Dr.ⁱⁿ Roswitha Breckner



Gefördert vom queer-feministischen Referat der Österreichischen Hochschüler*innen-schaft der Universität Wien.

Inhalt

1 Einleitung	1
2 Forschungsstand und wissenschaftliche Relevanz	5
3 Der methodische Zugang – die dokumentarische Filmanalyse	10
3.1 Theoretische Grundlagen.....	10
3.2 Methodologische Grundbegriffe	12
3.3 Der Film als Forschungsobjekt der dokumentarischen Methode	13
3.3.1 Die Eigenlogik des Visuellen und der ‚Modus Operandi‘ im (Werbe-)Film.....	13
3.3.2 Das Vorgehen der dokumentarischen Filmanalyse.....	17
4 Theoretische Positionierung – der psychoanalytische Zugang von Jessica Benjamin	22
5 <i>Amazon Alexa/Echo</i> – wie bist du (vergeschlechtlicht)?	29
5.1 "Introduction of Amazon Echo" – <i>Alexa</i> als ‚Geschlechtsverstärker‘	30
5.1.1 Auswahl der Sequenzen und Fotogramme	31
5.1.2 Analyse des Visuellen	32
5.1.3 Analyse des Auditiven	46
5.1.4 ‚Selbstreferentielle‘ Gesamtinterpretation	50
5.1.5 Geschlechterkritisch-psychoanalytische Interpretation	52
5.2 "Dad's Day" – <i>Alexa</i> als Personifikation ‚weiblicher‘ Kompetenz	54
5.2.1 Auswahl der Sequenzen und Fotogramme	55
5.2.2 Analyse des Visuellen	55
5.2.3 Analyse des Auditiven	65
5.2.4 ‚Selbstreferentielle‘ Gesamtinterpretation	68
5.2.5 Geschlechterkritisch-psychoanalytische Interpretation	70
5.3 "Amazon Alexa: Practice Hours" – <i>Alexa</i> und die phallische Mutter	71
5.3.1 Auswahl der Sequenzen und Fotogramme	72
5.3.2 Analyse des Visuellen	73

5.3.3 Analyse des Auditiven	84
5.3.4 ‚Selbstreferentielle‘ Gesamtinterpretation	86
5.3.5 Geschlechterkritisch-psychoanalytische Interpretation	88
6 Fallvergleich und wissenschaftliche Kontextualisierung	90
6.1 Die Fallanalysen – vom Phallus des Vaters zum Phallus der Mutter	90
6.2 Wissenschaftliche Kontextualisierung – <i>A/lexa</i> und die ‚ideale Familie‘	95
7 Fazit	98
Literaturverzeichnis	104
Quellenverzeichnis	107
Abbildungsverzeichnis.....	109
Anhang.....	112

1 Einleitung

Als ich den intelligenten Sprachassistenten meines Smartphones, *Google Assistant*, nach seinem Geschlecht fragte, antwortete das Programm prompt: "Es muss nicht Entweder-Oder sein. Außer vielleicht bei Binärzahlen; und selbst mit denen drücke ich meine Persönlichkeit ganz gut aus [Zwinker-Smiley]" (Handy-Screenshot, Anhang 3, S. 163). Wie Hempel (2015) in ihrem Onlineartikel "Siri and Cortana Sound Like Ladies Because of Sexism" konstatiert, scheinen die meisten derartigen Programme sich derzeit auf ähnlich ‚augenzwinkernde‘ Weise einer Einordnung in binäre Geschlechterkategorien zu entziehen. Gleichzeitig, so Hempel, zeichneten sich aber all diese Programme durch eine Stimmtonalität sowie meist einen Namen aus, die nach gängigen kulturellen Codes als ‚weiblich‘¹ gelesen werden.

In wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Sprachassistentenprogrammen werden diese meist unter dem Begriff der "IPAs" (Bogers et al. 2019, S. 79) – ‚intelligenter persönlicher Assistent‘/ ‚intelligent personal assistant‘ – geführt. Hierunter ist eine Kategorie von neuartigen Programmen zu verstehen, die auf verbaler Ebene in eine "hands-free, conversational interaction" (ebd., S. 80) mit ihren Nutzer*innen treten und dabei Aufgaben erfüllen "[...] such as assisting in booking a table at a restaurant, route planning, searching the Web, dictating and sending text messages, and so on" (ebd.). IPAs sind dabei als Teil des sogenannten ‚Internet of Things‘ (IoT) (Sprenger/Engemann 2015, S. 7) einzuordnen. Dabei handelt es sich um das Resultat technischer Entwicklungen, die es ermöglichen, physische Dinge zu kreieren, die gleichzeitig "[...] mit Sensoren ausgestattet und über das Internet adressierbar [...]" (ebd., S. 54) sowie untereinander vernetzt sind. Das Internet sei heute durch die IPAs und andere ‚IoT‘-Objekte in die konkrete räumliche Umgebung integriert, "[...] unsichtbar, smart, miniaturisiert, räumlich verteilt und allgegenwärtig [...]" (ebd.).

Beim ‚Internet der Dinge‘ handelt es sich allgemein um eine noch eher neue technische Entwicklung. Die in dieser Arbeit im Spezifischen betrachteten Sprachassistentenprogramme, wie der erwähnte *Google Assistant* oder auch Apples *Siri* und Amazons *Alexa*, wurden erstmals zu Beginn der 2010er Jahre als privat verfügbare Konsumgüter vertrieben (vgl. Garcia et al. 2018, S. 2). Obgleich sie also erst circa zehn Jahre weitverbreitet zur Verfügung stehen, scheinen sie sich doch mehr und mehr als integrierte Aspekte des ‚normalen‘ Alltagslebens durchzusetzen. Formulierungen wie "*Alexa*, wie wird das Wetter morgen?" oder "Okay *Google*, spiel Musik X von Band Y!" sind mittlerweile – zumindest in bestimmten Milieus und Altersgruppen – allgemein verständlich.

¹ In der vorliegenden Masterarbeit versuche ich bei den geschlechtsspezifischen Formulierungen präzise zu sein. Wenn es um Personen geht, verwende ich den Genderstern, um die binäre Zweigeschlechtlichkeit in Frage zu stellen. Der Genderstern symbolisiert die Vielfalt von Positionierungen und Geschlechtsidentitäten und verweist auf das gesellschaftliche Gewordensein von Geschlecht. Die Kategorien an sich setze ich in Anführungszeichen.

Auch in massenmedialen Produkten werden AI-Sprachassistentenprogramme immer öfter zum Motiv, wobei die Thematisierungen von technik-aversen Horrorvorstellungen bis hin zu Science-Fiction-Liebesgeschichten reichen. Beispiele hierfür wären etwa der Marvel-Superhelden-Blockbuster "*Avengers: Age of Ultron*" (2015), die Science-Fiction-Liebesgeschichte "*Her*" (2013), oder auch der Neo-Noir Science-Fiction "*Blade Runner 2049*" (2017). Schon anhand dieser Filmauswahl fällt auf, dass die IPAs in den Liebesgeschichten "*Blade Runner 2049*" und "*Her*" über ‚weiblich‘ konnotierte Stimmen und fiktive Persönlichkeiten verfügen. Die beiden IPA-Programme im apokalyptischen Mensch-gegen-Maschine-Actionsszenario "*Avengers: Age of Ultron*" sind hingegen ‚männlich‘ codiert.

Neben derartigen kulturellen Auseinandersetzungen hat sich in der kurzen technischen Entwicklungszeit der IPAs auch reell bereits eine große Bandbreite an Anwendungsmöglichkeiten und Erscheinungsformen der Programme herausgebildet. Im privaten Gebrauch etwa treten sie in unterschiedlichsten Formen auf, sei es als mobiles Programm auf dem Smartphone oder dem Laptop. Sie sind vernetzt in Alltags- und Haushaltsgeräten wie Autos oder Kühlschränken, oder auch mit einem eigenen ‚Körper‘ in Form von Lautsprecherboxen ausgestattet, wie bei *Amazon Echo (Alexa)* oder *HomePod (Siri)*.

Wie schon zu Beginn angesprochen, kommt man bei der Betrachtung der derzeit marktbeherrschenden IPAs nicht um die Erkenntnis herum, dass diese fast immer über eine Stimme verfügen, die recht eindeutig als ‚weiblich‘ gelesen werden kann. Auch die meisten Namen der Programme – *Alexa*, *Siri*, *Cortana*, um nur einige zu nennen – markieren die Programme oftmals als ‚weibliche‘ Kommunikationspartner*innen. Dies scheint besonders interessant, wenn man bedenkt, in welchen Aufgabenbereichen die IPAs eingesetzt werden. Finden sie doch überwiegend im privaten Raum Anwendung und führen dabei assistierende, ‚untergeordnete‘ Tätigkeiten aus. Die meisten Aufgabenfelder, in denen IPAs so eingesetzt werden, könnten zudem als klassisch reproduktive Arbeit(en) bezeichnet werden und fallen damit zusätzlich noch in einen Bereich, der aus konservativer Sicht einer ‚weiblichen Sphäre‘ zugeschrieben wurde und wird. Bereits diese Gemengelage geschlechtsbezogener Aspekte des Phänomens IPA scheint es interessant zu machen, sich der Technik auch als sozialem Phänomen zu nähern und es aus geschlechterkritischer Perspektive zu betrachten.

Rezipiert man jedoch die aktuelle Forschungsliteratur zum Thema, so fällt auf, dass diese sich vor allem auf Markt- und Konsument*innenforschung fokussiert (vgl. Bogers et al. 2019). Mit Fragen danach, wie die Programme in soziale Realität integriert werden und werden sollen sowie welche kommunikative und handlungspraktische Rolle sie in diesem Kontext einnehmen – wie sie also auf die (Re-)Produktion sozialer Realität auch Einfluss nehmen – beschäftigen sich weitaus weniger Forschungsprojekte. Auch Arbeiten mit einem Fokus auf die Funktion, die Geschlechterrollen und -zuschreibungen in diesem Kontext spielen, sind noch rar gesät. Eine geschlechterkritische Betrachtung von IPAs im Zusammenhang mit der (Re-)Produktion

sozialer Realität erscheint also als ein spannendes und noch nicht umfassend erschlossenes Forschungsfeld, dem sich diese Arbeit widmen möchte.

Die Erforschung von Aspekten der Vergeschlechtlichung im realen Umgang mit intelligenten sprachbasierten Assistenzprogrammen wäre in unterschiedlichsten Forschungsdesigns denkbar – von teilnehmenden Beobachtungen bis zur Gruppendiskussion oder zum Experiment. Hier wurde sich jedoch dazu entschieden, nicht die alltagspraktische Interaktion mit IPAs zu betrachten, sondern sich auf die ästhetisch und ideologisch kondensierte Darstellung der Programme in Werbefilmen zu fokussieren. Als Datengrundlage der vorliegenden Arbeit und damit als Grenze der Aussagepotentiale des Projekts dienen somit IPA-Werbepots. Thema der Forschung wird insofern nicht unmittelbar die alltägliche Herstellung von sozialer Realität sein können. Vielmehr soll die in der Werbung stattfindende Zurschaustellung eines propagierten ‚Lebensstils‘ im Umgang mit den Programmen analysiert werden. Dabei sollen vor allem die Themenbereiche Vergeschlechtlichung, Familienbilder und die soziale Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ Fokuspunkte bilden. Hieraus ergeben sich folgende zentrale Fragestellungen:

- a) Welcher Habitus und welche ‚Lebensstile‘ drücken sich in der Werbedarstellung der IPAs aus, auf Seiten der mit den Programmen interagierenden Menschen sowie der IPAs selbst, sofern letztere personifiziert dargestellt werden?
- b) Welche Rolle spielt hier Vergeschlechtlichung und wie wird diese im Rahmen des betrachteten Materials (re-)produziert? Wie wirkt dabei das Auftreten der IPAs mit der Vergeschlechtlichung der menschlichen Protagonist*innen zusammen?
- c) Wie sind die aus den obigen Fragestellungen gewonnenen Ergebnisse aus einer geschlechterkritischen Perspektive zu interpretieren?

Es soll also analysiert werden, wie das Verhältnis zwischen Assistenzprogrammen und menschlichem Gegenüber im Rahmen der Werbung präsentiert wird, welche Rolle Geschlecht, Familienbilder und die soziale Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ dabei spielen, und welche ‚Lebensstile‘ – in den Werbekontexten – damit transportiert und propagiert werden.

Der Fokus soll dabei – entsprechend des Begriffs des Habitus – nicht auf einem kognitiv reflektierten Umgang mit den Programmen oder einem bewusst intendierten ‚Werbesinn‘ liegen, sondern auf den nicht aktiv abrufbaren, verinnerlichten Aspekten der Darstellung – dem sogenannten ‚Modus Operandi‘, auf den später noch näher eingegangen wird. Um diese Ebene fassbar zu machen, werden in der Arbeit besonders Aspekte des Visuellen und der Körperpraktiken in den Vordergrund gerückt. Dies scheint zunächst kontraintuitiv, da es sich bei den Programmen um *sprachbasierte* Assistenzprogramme handelt. Nichtsdestoweniger scheint es lohnenswert, vor allem bezüglich der mit den Programmen interagierenden Personen, auch gerade nicht-sprachliche Aspekte der dargestellten Interaktionen in den Blick zu nehmen. Es kann davon ausgegangen werden, dass hier latente Sinngehalte besonders deutlich

transportiert werden, während diese im sprachlichen Umgang oftmals bereits ‚rational‘ gefiltert sind (vgl. Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 27). Um einen solchen körperlich-visuellen Fokus in der Analyse umsetzen zu können, wurde als methodischer Zugang die dokumentarische Filmanalyse nach Ralf Bohnsack ausgewählt². Als geschlechterkritische Ergänzung zu diesem Ansatz soll zudem die feministische Psychoanalyse nach Jessica Benjamin (1990) herangezogen werden. Diese theoretische Erweiterung wird allerdings nicht direkt in die dokumentarische Analyse integriert. Vielmehr werden die zuvor mit der dokumentarischen Methode herausgearbeiteten Analyseergebnisse erst anschließend psychoanalytisch interpretiert.

In der Bestimmung der Datengrundlage der Arbeit wurde sich dazu entschlossen, mehrere Werbefilme ein und desselben IPAs zu analysieren und miteinander zu kontrastieren. Als Produkt wurde sich für *Amazon Alexa* mit seinem ‚Lautsprecher-Körper‘ *Amazon Echo* entschieden. Als zu analysierende Fallbeispiele wurden die Spots "Introduction of Amazon Echo" (Top Tech 2015), "Dad's Day" (Clickinfo 2018) und "Amazon Alexa: Practice Hours" (Amazon Alexa 2019) ausgewählt. Auf die Auswahl des Datenmaterials wird in *Kapitel 5* ausführlich eingegangen. Im Zentrum der Analysen sollte stehen, wie sich in den dargestellten ‚Erfahrungsräumen‘ der Filme Aspekte von Vergeschlechtlichung in der Interaktion mit *Amazon Alexa/Echo* gestalten. Außerdem sollte analysiert werden, ob es im Vergleich der unterschiedlichen Filme zeitliche Veränderungen gibt. Die so abgeleiteten Thesen über gesellschaftliche Entwicklungen, auf die später noch detaillierter eingegangen wird, müssen allerdings im Rahmen des kleinen Datenkorpus eher als Hypothesen und gedankliche Anstöße verstanden werden. Sie können als Ausgangspunkt weiterer wissenschaftlicher Auseinandersetzungen dienen.

Bevor zu einer detaillierten Darstellung der durchgeführten Forschung übergegangen werden kann, wird zunächst in den *Kapiteln 2, 3 und 4* die Grundlage und Einbettung der Forschungsarbeit aufbereitet. So wird in *Kapitel 2* ein grober Überblick über den aktuellen geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschungsstand zum Thema IPAs und Vergeschlechtlichung wiedergegeben. Daran anschließend wird in *Kapitel 3* das methodische Fundament der Arbeit beschrieben, also zentrale theoretische und methodologische Grundprämissen, sowie die konkreten methodischen Schritte der dokumentarischen Videoanalyse nach Ralf Bohnsack. In *Kapitel 4* schließlich wird die feministische Psychoanalyse nach Jessica Benjamin skizziert.

Kapitel 5 bildet den zentralen Teil der vorliegenden Forschung. Hier erfolgt die vor allem auf *Kapitel 3 und 4* aufbauende Analyse der drei Werbefilme in ihrer zeitlich linearen Reihenfolge (*Kapitel 5.1, 5.2 und 5.3*). Dabei werden die Spots – analog zu Bohnsacks Methodologie – zunächst als ‚selbstreferentielle‘ Systeme unter weitgehender Ausblendung von Kontexten in ihrer medialen Beschaffenheit und der darin eingelagerten Sinnproduktion analysiert. An diese ‚systemimmanenten‘ Analysen anschließend erfolgt jeweils eine reflektierende Interpretation

² Zur dokumentarischen Filmanalyse nach Ralf Bohnsack siehe etwa Bohnsack et al. (2014); Bohnsack/Geimer (2014), Bohnsack (2003a, 2011, 2014).

der Forschungsergebnisse unter Hinzuziehung von Benjamins Ansatz. Weiteres Kontextwissen, etwa der in *Kapitel 2* erarbeitete Forschungsstand, wird schließlich in *Kapitel 6* hinzugezogen. Hier werden zunächst die gewonnenen Forschungsergebnisse untereinander kontrastiert und verglichen (*Kapitel 6.1*) und danach in die Forschungslandschaft eingebettet (*Kapitel 6.2*). Ziel des Vergleichs der Fallbeispiele ist es dabei, wie bereits beschrieben, Thesen über die zeitliche Entwicklung der vergeschlechtlichten Werbedarstellungen des Umgangs mit dem IPA *Amazon Alexa/Echo* aufzustellen. Die Einbettung in den Forschungsstand schließlich soll die gewonnenen Ergebnisse noch zusätzlich kritisch prüfen und gegebenenfalls untermauern. Die Arbeit schließt in *Kapitel 7* mit einem zusammenfassenden und reflektierenden Fazit. Hier soll nochmals hervorgehoben werden, welches Potential und welche Limitierungen die Forschung charakterisieren. Ziel insgesamt ist es, einen geschlechterkritisch angereicherten Beitrag zur wissenschaftlichen Untersuchung des rasant an Bedeutung gewinnenden Phänomens der sprachbasierten Assistenzprogramme zu leisten.

2 Forschungsstand und wissenschaftliche Relevanz

Wie beschrieben, eröffnet die Arbeit mit der Darstellung des Forschungsstandes zum Thema. Um folgend einen Überblick über diesen geben zu können, soll das Forschungsfeld einleitend nochmals pointiert umschrieben werden: In der vorliegenden Arbeit werden auf der Basis einer praxeologisch-wissenssoziologischen empirischen Untersuchung die dargestellten ‚Modi Operandi‘ in Werbefilmen von intelligenten sprachbasierten Assistenzprogrammen (IPAs) – genauer des Assistenzprogramms *Amazon Alexa/Echo* – erforscht. Es soll analysiert werden, inwiefern sich die Integration des IPAs auf die Vergeschlechtlichung der in der Werbung dargestellten ‚Modi Operandi‘ auswirkt. Dabei werden die menschlichen Akteur*innen und auch *Alexa/Echo* in den Blick genommen.

Obgleich das ‚Internet der Dinge‘, in dessen Kontext die IPAs einzuordnen sind, als hochaktuell und wissenschaftlich stark beforscht angesehen werden kann, gibt es zum Thema intelligente sprachbasierte Assistenzprogramme, vor allem mit einem Fokus auf Vergeschlechtlichung, erst einen eher überschaubaren geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschungskorpus. Im Gegensatz zur spärlichen wissenschaftlichen Bearbeitung wurde der Topos im Feuilleton jedoch bereits ausführlich diskutiert³. Forschungsbeiträge aus den Natur- und Ingenieurwissenschaften, oder der Informatik, wurden hier bewusst ausgeklammert, da die technische Ausgestaltung der IPAs in der vorliegenden Arbeit nicht miteinbezogen wird.

Die aktuellen sozial- und geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit intelligenten sprachbasierten Assistenzprogrammen, deren Vergeschlechtlichung und verwandten Topoi lassen sich grob in drei Kategorien unterteilen. Zum einen gibt es theoretische

³ Zur Feuilletondebatte im englischsprachigen Raum siehe etwa Anders (2015); Hempel (2015); Perloth (2011); Rosen (2011); Wheeler (2014); Young (2019); Zhang (2015).

Beschäftigungen mit dem Themenfeld. Daneben wird sich dem Gebiet auch mit historisch diskurs-rekonstruierenden Methoden genähert. Schließlich gibt es auch quantitative und qualitative empirische Forschungen, zu denen die vorliegende Arbeit einzuordnen ist.

Bei den theoretisch arbeitenden Beiträgen handelt es sich selten um eine fokussierte Beschäftigung mit IPAs und geschlechtsbezogenen Fragestellungen. Vielmehr werden hier zumeist abstraktere Themen diskutiert, in deren Kontext die IPAs als Beispiele herangezogen werden. So wird etwa bei Förster (2019) aus einer phänomenologischen Perspektive die fehlende fixierte ‚Körperlichkeit‘ von Artefakten des ‚Internets der Dinge‘ diskutiert – unter anderem auch anhand der IPAs (vgl. Förster 2019, S. 184). Dabei werden auch mögliche Auswirkungen auf vergeschlechtlichte Identitätszuschreibungen angesprochen (vgl. ebd., S. 186). Angerer und Bösel (2015) beschäftigen sich unter dem Stichwort "affective computing" (Angerer/Bösel 2015, S. 48) mit einem Zusammenhang zwischen Künstlicher Intelligenz und Emotionalität. Dabei diskutieren sie auch, unter anderem am Beispiel der IPAs, einen Zusammenhang mit der Reproduktion stereotyper ‚Weiblichkeits‘-Vorstellungen (vgl. ebd., S. 54).

Mit ähnlichen Fragen befassen sich zum Teil auch diskurs-rekonstruierende Beiträge. Bei diesen erfolgt die Annäherung an die Fragestellungen dabei jedoch über eine Nachzeichnung themenspezifischer historischer Diskursverläufe. Bei Männistö-Funk und Sihovenen (2018) spielt in dieser Rekonstruktion Geschlecht eine zentrale Rolle. Die beiden Wissenschaftler*innen beschreiben die fiktionalisierte und reale Entwicklung sprachfähiger humanoider Maschinen sowie sprachbasierter Assistenzprogramme von der Antike bis hin zur Gegenwart (vgl. ebd., S. 56). Dabei steht vor allem die Bedeutung des Sprechenkönnens und der Stimme – im Verhältnis zur ‚Körperlichkeit‘ oder ‚Körperlosigkeit‘ der Maschinen – im Vordergrund. Einem damit verbundenen wiederkehrenden ‚Othering‘⁴ durch vergeschlechtlichte und rassifizierende⁵ Stereotype wird dabei eine diskursive Funktion zugesprochen: "In the case of speaking machines, it appears that we fervently strive for a clear cut between ‘us’ and ‘them’, using gender and race as tools of boundary building" (ebd., S. 59).

Als dritter Forschungszugang zum Thema IPAs und Vergeschlechtlichung lassen sich empirische Arbeiten zusammenfassen, die sich nochmals in quantitative und interpretative Beiträge unterteilen lassen. Im Bereich der quantitativ-vergleichenden Auseinandersetzungen mit intelligenten sprachbasierten Assistenzprogrammen lässt sich ein weitaus größerer Korpus an Arbeiten finden. Jedoch gibt es hier kaum Beiträge, die sich auf geschlechtsbezogene Topoi fokussieren. Vielmehr handelt es sich zumeist um Konsument*innenforschung, die anhand

⁴ Der Begriff des ‚Othering‘ wurde unter anderem von Edward Said geprägt. Er beschreibt einen Prozess, in dem es durch rassistische Konstruktionen zu einer Unterscheidung zwischen einem ‚Bekanntem‘ und einem als ‚fremd‘ konstruierten ‚Anderen‘ kommt. Ausführlich hierzu etwa Said (2007).

⁵ Mit ‚rassifizierend‘ soll hier der Prozess beschrieben werden, durch den sich rassistische Strukturen und Verhältnisse auf ein Subjekt auswirken.

von Umfragen Aspekte der Nutzungsqualität von IPAs beforcht. Beispielhaft könnten hier etwa Garcia et. al. (2018), Liao et. al. (2019) oder Berdasco et. al. (2018) genannt werden.

Die vorliegende Arbeit geht hingegen interpretativ vor. Forschungen zum Thema in diesem Bereich sind, wie bereits erwähnt, noch eher selten. Bezüglich der Betrachtung des vergeschlechtlichten Umgangs mit IPAs in der sozialen Realität konnte ich beispielsweise lediglich eine qualitative Vorstudie der Universität Siegen finden (vgl. Hector/Hrncal 2020). Vergeschlechtlichung ist hierbei zudem nur als eines unter diversen Themenfeldern genannt und noch nicht inhaltlich tiefgehend bearbeitet (vgl. ebd., S. 12).

Im Gegensatz zur Interaktion mit den Programmen in der sozialen Realität, sind zur *Darstellung* von IPAs und ähnlichen Programmen bereits einige Auseinandersetzungen vorhanden. Als nennenswerte ältere Studien wären etwa Zdenek (2007), Nass et. al. (1997), sowie Gustavsson (2005) und Gustavsson und Czarniawska (2004) zu nennen. Dabei beziehen sich die genannten Autor*innen nicht auf die zeitgenössischen IPAs, die zum Zeitpunkt des Erscheinens aller genannten Artikel noch nicht existierten. Vielmehr erforschen sie die Darstellung von als ‚weiblich‘ markierten Sprachassistentenprogrammen im Internet. Hieraus können jedoch auch für die Beschäftigung mit den neuartigen ‚IoT‘-IPAs Thesen über einen Zusammenhang der Programme und ‚weiblich‘ stereotypisierter Vergeschlechtlichung abgeleitet werden.

Abschließend soll noch ausführlicher auf zwei Beiträge eingegangen werden, die einen ähnlichen Forschungsfokus aufweisen wie die vorliegende Arbeit. Sowohl Piper (2016), als auch Hennig und Hauptmann (2019) befassen sich mit Werbedarstellungen zeitgenössischer sprachbasierter Assistenzprogramme und legen ihren Analyseschwerpunkt dabei auch auf Fragen der Vergeschlechtlichung. Bei Piper sowie Hennig und Hauptmann handelt es sich allerdings jeweils um vergleichende Ansätze, die unterschiedliche Programme analysieren und weniger zeitliche Entwicklungsprozesse in den Blick nehmen.

Bei Piper – einer online veröffentlichten Masterthesis – wird die Werbedarstellung der Programme *Amazon Alexa*, *Siri* (Apple) und *Cortana* (Microsoft) verglichen. Piper nimmt dabei eine theoriegeleitete Betrachtung von Fallbeispielen vor, in die pro IPA ein Werbefilm integriert wird (vgl. Piper 2016, S. 42). Die leitenden Begriffe, die die Autor*in in ihrer Arbeit heranzieht, sind die ‚Geschlechter-Performativität‘ nach Judith Butler (vgl. ebd., 13-23) sowie der Begriff der "hegemonic masculinity" (ebd., S. 44). Mithilfe dieses Instrumentariums versucht Piper, an allen ausgewählten Filmbeispielen die enthaltenen Geschlechterdarstellungen nachzuvollziehen. Dabei scheint sie allerdings eher frei interpretativ als methodengeleitet vorzugehen. Zumindest wird nicht explizit ein methodischer Zugang offengelegt. Für die Analyse von *Amazon Echo/Alexa* greift Piper auf den in dieser Arbeit nicht betrachteten Super Bowl-Werbespot des IPAs von 2016 zurück (Malki 2016). In diesem planen der berühmte Schauspieler Alec Baldwin und der NFL-Footballstar Dan Marino – die beide sich selbst spielen – mit Hilfe von *Alexa/Echo* eine extravagante Super Bowl-Party (vgl. Piper 2016, S. 46). Dabei würden die beiden

Protagonisten als archetypische Beispiele ‚hegemonialer Männlichkeit‘ inszeniert, in einer Verbindung der Attribute "wealth, status, and masculinity" (ebd., S. 48). *Alexa/Echo* hingegen werde in konservativer Weise als "representation for femininity" (ebd., S. 49) dargestellt: "[...] she is silent, in the background, waiting to be spoken to before she will speak" (ebd.).

Piper kommt in ihrer Analyse zu dem Schluss, dass der Film *Alexa/Echo* als Personifikation einer stereotypen ‚Mütterlichkeit‘ portraitiere:

"In essence, Alexa fulfills a motherly role for the men, helping them to complete their puerile plans. There is an implied justification for Baldwin and Marino's behavior in this commercial, the 'boys will be boys' mentality, while Alexa, like a mother, is watching over them while they play." (Piper 2016, S. 50)

Piper nimmt weiters an, dass der Werbespot als latenten Sinngehalt suggeriere, die Verwendung des IPAs ermögliche vor allem seinen ‚männlichen‘ Nutzer*innen eine Identifikation mit ‚männlich‘-hegemonialer Macht, auch wenn sie nicht über den im Spot dargestellten Reichtum und die dort reproduzierte ‚hegemoniale Maskulinität‘ verfügten (vgl. Piper 2016, S. 45). Durch *Alexa/Echo* könnten sie zumindest "power over a virtual woman" (ebd., S. 49) ausüben.

Auch bei den repräsentativ für die Programme *Siri* und *Cortana* analysierten Werbefilmen kommt Piper zu ähnlichen Ergebnissen. Dabei werde *Siri* in erster Linie als "personal secretary" (Piper 2016, S. 52) dargestellt, während *Cortana* als eine "nanny, a tutor, and a friend" (ebd., S. 56) inszeniert werde. In ihrer Gemeinsamkeit interpretiert Piper alle drei Fallbeispiele abschließend – in ihrer Darstellung der IPAs als Verbindung ‚weiblich‘ konnotierter Unterordnung und ‚Mütterlichkeit‘ – in dem Sinne, dass die Programme ‚als Mütter‘ den "ideal slave" (Newitz 2015) repräsentieren würden: "She would never rebel because she loves you, selflessly and forever [...]" (ebd.). Dabei fokussiert sich Piper vor allem auf die Gemeinsamkeiten in der vergeschlechtlichten Darstellung der unterschiedlichen Programme.

Dies fällt bei Hennig und Hauptmann anders aus. Sie nehmen in ihrer Analyse zwar auch einen Vergleich vor zwischen den vier IPAs *Amazon Alexa*, *Siri*, *Cortana*, und *Bixby* (Samsung), entwickeln daraus aber eine Typologie von vergeschlechtlichten Darstellungen. Wie bei Piper findet auch hier keine Benennung der angewandten Methodik statt. Zentrale Begriffe bei Hennig und Hauptmann sind das "Marketing [...] als kultureller Speicher [...] von Diskursen, Werten und Normen" (Hennig/Hauptmann 2019, S. 86) sowie der über Werbung kreierte sogenannte "semantische[...] Mehrwert[...]" (ebd., S. 87). Auf dieser theoretischen Grundlage aufbauend, versuchen Hennig und Hauptmann herauszuarbeiten, welcher jeweilige ‚Mehrwert‘ – vor allem bezüglich der Vergeschlechtlichung – in den analysierten Werbefilmen (re-)produziert wird.

Bei der Betrachtung *Alexas/Echos* greifen sie dabei auf zwei Filme zurück, die auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysiert werden, auf den Werbespot "Introduction of Amazon Echo" von 2015 (vgl. Hennig/Hauptmann 2019, S. 90) und den 2018 veröffentlichten Spot "Dad's Day" (vgl. ebd.). In beiden Filmen sehen die Wissenschaftler*innen *Alexa/Echo* als ‚weiblich‘ codierte Personifikation traditionalistischer Familienideale dargestellt, die "[...] zu

einer Harmonisierung des Familienkollektivs führt" (ebd.). In "Introduction of Amazon Echo" seien die Rollenzuschreibungen dabei noch sehr direkt und eindeutig. Etwa trete der Vater "in tradierter männlicher Rolle" (ebd.) auf. *Alexa/Echo* hingegen changiere ‚weiblich konnotiert‘ "zwischen Subjektivierung und Objektivierung" (ebd.) hin und her. Im Spot von 2018 seien die Rollenzuordnungen auf der Oberfläche weniger eindeutig:

"Während die[...] Grundsituation zunächst darauf abzielt, einen Tausch traditioneller Rollenverhältnisse vorzunehmen, wird dies unmittelbar wieder zurückgenommen: [...] Das Assistenzsystem tritt im Spot folglich als ‚weibliches‘ Substitut und Kontrollprothese für die fehlende Mutterinstanz auf." (ebd.)

Ein zeitlicher Vergleich der beiden Spots, wie er in der vorliegenden Arbeit vorgenommen wird, findet auch hier nicht statt.

Auch im Rahmen der Betrachtung des zweiten Programms bei Hennig und Hauptmann, *Siri*, werden zwei Werbespots analysiert. Hier kommen die Autor*innen zu dem Schluss, dass in beiden Filmen – im Gegensatz zu dem in den *Alexa/Echo*-Spots zentralen Familienideal – vor allem die Konzepte "Individualität, Effizienz, Performanz" (Hennig/Hauptmann 2019, S. 89) im Vordergrund stünden. Zentraler ideologischer Bezugspunkt sei hier damit auch eher das Individuum als das ‚Kollektiv‘ Familie. Dieses individualistische Ideal werde allerdings nichtsdestoweniger auch vergeschlechtlicht codiert dargestellt (vgl. ebd.). Zudem werde auch *Siri* in einer ‚weiblich‘ konnotierten "Helferinnenrolle" (ebd., S. 90) inszeniert. Bezüglich Microsofts *Cortana* gründen Hennig und Hauptmann ihre Analyse auf einen Film von 2017, in dem dargestellt wird, wie ein Mann mit Hilfe von *Cortana* sein Leben organisiert und eine romantische Beziehung gestaltet, vom Kennenlernen bis zur Verlobung. Hennig und Hauptmann arbeiten in diesem Kontext entsprechend des Titels des Werbespots "Your Assistant for Life" (ebd., S. 92) heraus, inwiefern der Film eine Analogie zwischen der zukünftigen Ehefrau des Protagonisten und dem IPA herstellt, in der letzteres als ‚Vorbild‘ für erstere gedacht wird (vgl. ebd.). Diese Gleichsetzung kritisieren die Autor*innen, vor allem in Verbindung mit der Darstellung des Verhältnisses zwischen Protagonist und IPA als eindeutigem "Dominanzverhältnis" (ebd., S. 91). In der Analyse des vierten Programms, des von Samsung produzierten IPAs *Bixby*, sehen Hennig und Hauptmann am wenigsten Aspekte der stereotypen Geschlechterdarstellung. Auch hier arbeiten die Autor*innen jedoch heraus, inwiefern (neo-)liberale Konzepte von Effizienz und Selbstoptimierung reproduziert würden (vgl. Hennig/Hauptmann 2019, S. 93). Vergleichend nehmen Hennig und Hauptmann an, dass sich in der Darstellung aller Programme eine (neo-)liberale Optimierungslogik abzeichne, die sich lediglich in Bezug auf die Fokusbereiche – "Individuum vs. Kollektiv; Arbeit vs. Freizeit" (Hennig/Hauptmann 2019, S. 94) – unterscheide. Dabei werde das Mensch-Technik-Verhältnis in allen Filmen als ein "‹natürliches› Machtverhältnis" (ebd.) inszeniert, in dem das anhand patriarchalischer Geschlechterstereotype ‚weiblich‘ codierte IPA in der untergeordneten Rolle dargestellt werde.

Sowohl Piper als auch Hennig und Hauptmann kommen somit zu dem Schluss, dass die dargestellte Vergeschlechtlichung im Kontext der analysierten Werbespots antiemanzipatorische Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ reproduziere, die vor allem bei *Alexa/Echo* auch noch eng mit traditionalistischen Familien- und ‚Mutterbildern‘ verbunden seien.

Vor dem Hintergrund des so skizzierten Forschungsstandes wird deutlich, dass es sich bei intelligenten sprachbasierten Assistenzprogrammen um ein nicht nur technisch zukunftsweisendes Themengebiet handelt. Auch in den Sozialwissenschaften erfährt es zunehmende Aufmerksamkeit. Eine Forschungslücke lässt sich vor allem im Bereich geschlechterkritischer Fragestellungen bezüglich der IPAs herausstellen. Die vorliegende Arbeit versucht hier einen sinnvollen Beitrag für die aktuelle wissenschaftliche Literatur zu leisten.

3 Der methodische Zugang – die dokumentarische Filmanalyse

Um sich den Forschungsfragen der Arbeit am Beispiel des Produkts *Amazon Echo/Alexa* methodengeleitet annähern zu können, wird auf die dokumentarische Filmanalyse nach Ralf Bohnsack zurückgegriffen. Dieser Zugang wurde ausgewählt, um sich dem filmischen Forschungsmaterial möglichst mediengerecht widmen zu können. Um die spätere Analyse nachvollziehbar zu machen sowie um die wissenschaftliche Perspektive und die damit verbundenen Aussageabsichten und -potentiale der Arbeit zu umreißen, soll die dokumentarische Filmanalyse Bohnsacks hier nun zunächst vorgestellt werden. Dabei werden erst theoretische und methodologische Prämissen der Methode skizziert, bevor zur Darstellung der konkreten methodischen Schritte übergegangen wird.

3.1 Theoretische Grundlagen

Ralf Bohnsack ordnet sein methodisches Konzept in die Tradition einer praxeologischen Wissenssoziologie ein. Darunter versteht er eine Verbindung von wissenssoziologischen und praxeologischen Annahmen, die es ermöglichen, nicht nur "ein 'privates', also ein individuelles oder monologisches Verstehen" (Bohnsack 2003b, S. 242) und somit einen "subjektiv gemeinten Sinn" (Bohnsack 2011, S. 148) in den Blick einer wissenssoziologischen Betrachtung zu rücken, sondern auch "habitualisierte oder handlungsleitende Wissensbestände" (Bohnsack/Geimer 2014, S. 304) wissenssoziologisch zu operationalisieren. Ziel von Bohnsacks Ansatz ist demnach die Herausarbeitung spezifischer Wissensbestände, die zwischen einer – praxeologisch konzipierten – gesellschaftlichen Makroebene und einer Subjektebene angesiedelt sind. Bei der theoretischen Konzeption dieser Wissensbestände bezieht sich Bohnsack vor allem auf die dokumentarische Methode nach Karl Mannheim (2004) und damit verbundene Vorstellungen einer Strukturierung der sozialen Wirklichkeit anhand dreier sogenannter ‚Sinnebenen‘. Diese Ebenen-Differenzierung bezeichnet Bohnsack als "methodologische Leitdifferenz der dokumentarischen Methode" (Bohnsack 2003a, S. 564).

Mannheim differenziert "a) den objektiven Sinn, b) den intendierten Ausdruckssinn, c) den Dokumentsinn" (Mannheim 2004, S. 113). Bei Ersterem handele es sich um eine Sinnebene des "[...] unmittelbar sich einstellenden und subjektübergreifend gleichförmigen Sinnschließen[s]" (Raab 2007, S. 290) auf der Basis eines "durch Sozialisation" (ebd., S. 288) vermittelten Wissensbestandes. ‚Objektiv‘ nennt Mannheim diese Sinnebene nicht im Sinne eines Wahrheitsanspruchs, sondern einer kulturellen Naturalisierung: "[...] je tiefer die kulturellen Wahrnehmungsmuster und -routinen gesellschaftlich eingeschliffen und verankert sind, desto fragloser und ‚objektiver‘ erscheint die Identifikation [...]" (ebd.). Die zweite Ebene des ‚Ausdruckssinns‘ bezieht Mannheim auf die Frage, "[...] was ein Individuum mit seinem Handeln vermitteln wollte" (ebd., S. 289). Hier handelt es sich also um Mannheims Begriff für die zuvor als ‚subjektiv‘ bezeichnete Ebene von Wissen. Der ‚Dokumentsinn‘ schließlich ergebe sich aus einem Inbezugsetzen der beiden beschriebenen Ebenen. Dabei nimmt Mannheim an, dass dieser Sinn "[...] dem Individuum im Augenblick seines Handelns nicht präsent [...]" (ebd.) sei.

Auf der Ebene des ‚Dokumentsinns‘, also "[...] vom handelnden Subjekt nicht intendierten und kontrollierten, von ihm nicht überschauten und reflektierten Elemente[n], Bedeutungen und Einflüsse[n] [...]" (Raab 2007, S. 289), liegt das eigentliche analytische Interesse Mannheims sowie auch Bohnsacks. Denn im ‚Dokumentsinn‘ bilde sich in Handlungen und Artefakten die jeweilige "Weltanschauung" (Bohnsack 2014, S. 44) eines kulturellen Kontextes ab. Mannheim und Bohnsack verstehen diese ‚Weltanschauung‘ im Sinne einer Totalität, als besonderes Verhältnis zwischen Allgemeinem und Besonderem: "[...] das Dokumentarische kann vielmehr auch an einem Bruchstück in Erscheinung treten, z. B. an einer charakteristischen Linienführung, an einer eigentümlichen Gliederung des Raumes oder Farbenbehandlung [...]" (Bohnsack 2011, S. 143). Somit ließe sich der ‚dokumentarische Sinn‘ auch anhand der Detailbetrachtung von Einzelphänomenen herausarbeiten.

Hier deutet sich schon an, dass für die Perspektive Bohnsacks und die dokumentarische Methode allgemein zentral ist, dass das Forschungsinteresse nicht auf ein Postulat ‚objektiver Wahrheiten‘ über Gesellschaft abzielt. Vielmehr geht es ihm bei der Erforschung des ‚dokumentarischen Sinns‘, wie bereits in der Differenzierung der drei Sinnebenen anklingend, um die durch dokumentarische Wissensbestände sich vollziehende Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft, um die "Doppelstruktur alltäglicher Erfahrungs- und Begriffsbildung" (Bohnsack 2003a, S. 561) zwischen "[...] einem reflexiven oder theoretischen Wissen der Akteure einerseits [...], und dem handlungspraktischen, handlungsleitenden oder inkorporierten Wissen andererseits [...]" (ebd., S. 560). Das inkorporierte Wissen produziere dabei auch den "konjunktiven Erfahrungsraum" (ebd., S. 562) von Gemeinschaften und sei somit zentraler Aspekt einer gesellschaftlichen "Herstellung von Realität" (ebd., S. 561).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der auf Karl Mannheim basierenden dokumentarischen Methode und der praxeologischen Wissenssoziologie Ralf Bohnsacks ein

analytischer Wechsel "[...] von der Frage nach dem, *was* gesellschaftliche Tatsachen, Äußerungen und Handlungen [seien] [...], zur Frage danach, *wie* diese hergestellt werden [...]" (Bohnsack 2011, S. 125) vorgenommen wird. Bohnsack nennt dieses ‚Wie‘ der Herstellung sozialer Realität – also den ‚Dokumentsinn‘ bei Mannheim – den "*modus operandi*" (ebd.), der sich auf individueller Ebene im "Habitus" (Raab 2007, S. 290) ausdrücke.

3.2 Methodologische Grundbegriffe

Um diesen ‚Modus Operandi‘ oder auch Habitus anhand von Handlungspraktiken und Kulturgütern analysieren zu können, entwickelt Bohnsack für seine dokumentarische Methode zunächst eine medien-unspezifische grundlegende Vorgehensweise. Diese unterscheidet – orientiert an den Sinnebenen Mannheims – zwischen einer "formulierenden und reflektierenden Interpretation" (Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 29). Diese Differenzierung soll einen "[...] methodisch kontrollierte[n] Übergang vom *expliziten* zum *impliziten Sinngehalt*, vom *Was* zum *Wie*, von der Unterstellung von *Motiven* zur Rekonstruktion des *modus operandi* der Handlungspraxis" (ebd.) ermöglichen. Unter der ‚formulierenden Interpretation‘ versteht Bohnsack die "Explikation des Was, des thematischen Gehalts, der thematischen (Formal-)Struktur" (Bohnsack 2014, S. 276). Die ‚reflektierende Interpretation‘ erfasst die für die dokumentarische Methode zentrale "Explikation des Wie, des *modus operandi*" (ebd.). Die genaue Ausgestaltung dieser Interpretationsschritte variiert bei Bohnsack allerdings bezüglich der medialen Form des Datenmaterials. Hierauf wird weiter unten detaillierter eingegangen.

Als zweite grundlegende methodologische Annahme der dokumentarischen Methode nach Bohnsack kann die Setzung von Forschungsobjekten als "*selbstreferentielle[...] Systeme[...]*" (Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 29) angesehen werden. Dies leite sich unmittelbar aus dem Interesse an und erschwerten Zugang zum ‚Modus Operandi‘ ab. Um diesen herausarbeiten zu können, sei zunächst eine Rekonstruktion der "Formalstruktur" (ebd.) der Daten – egal in welcher medialen Form – notwendig, um deren spezifische Sinnproduktion zu verstehen. Um tatsächlich vom betrachteten Objekt auf den ‚Modus Operandi‘ schließen zu können, müssten somit erst "textlich-diskursive[s] Vorwissen[...]" (Bohnsack 2003b, S. 246) sowie "Vermutungen und Kontextwissen" (Bohnsack 2003a, S. 565) ausgeklammert werden. Die Schlussfolgerungen über das Material sollten sich in erster Linie aus diesem selbst heraus ergeben und nicht aus der Hinzunahme empirisch oder theoretisch begründeter Zusatzannahmen.

Nach einer saturierten ‚selbstreferentiellen‘ Analyse des Datenmaterials plädiert Bohnsack jedoch – und dies kann als dritte methodologische Grundannahme angesehen werden – für eine "*systematische[...] Variation* explizit eingeführter Vergleichshorizonte" (Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 16). Dieser abschließende Analyseschritt wird durch die Annahme einer "Polysemie" (ebd.) begründet. Das heißt, einer Mannigfaltigkeit potenziell in Daten enthaltener Sinngehalte. Dieser ‚Polysemie‘ könne durch die "*Mehrdimensionalität*" (ebd.) eines

systematischen Vergleichs Ausdruck verliehen werden, der gleichzeitig auch eine Reflexion auf die "eigene[...] Standortgebundenheit der InterpretInnen" (ebd., S. 30) ermögliche.

Die genannten theoretischen und methodologischen Grundannahmen können als konstitutiv für alle von Bohnsack konzipierten dokumentarischen Analyseverfahren angenommen werden, unabhängig von der medialen Form des Forschungsmaterials. Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine Filminterpretation handelt, wird nun noch detaillierter auf die dokumentarische Filmanalyse nach Bohnsack eingegangen.

3.3 Der Film als Forschungsobjekt der dokumentarischen Methode

Bohnsack entwirft für seine dokumentarische Analyse ein detailliertes, medienspezifisch angepasstes Vorgehen für die Betrachtung von filmischen Daten. Vor allem in seiner Monografie zur dokumentarischen Filminterpretation von 2011 finden sich diesbezüglich detaillierte Beschreibungen und Einordnungen sowie auch ein ausführliches Beispiel einer durchgeführten Analyse (vgl. Bohnsack 2011, S. 117ff.). Diese Ausführungen liegen der Anwendung der Methode im Rahmen des vorliegenden Forschungsprojekts zentral zugrunde.

3.3.1 Die Eigenlogik des Visuellen und der ‚Modus Operandi‘ im (Werbe-)Film

Es wurde bereits dargestellt, dass das Ziel einer dokumentarischen Analyse nach Bohnsack das Herausarbeiten des sich in Daten ausdrückenden ‚Modus Operandi‘ ist, der soziale Realität (re-)produziert. Da an den Daten erforscht werden soll, *wie genau* sich dieser Reproduktionsprozess vollzieht, ist es für Bohnsack auch von eminenter Wichtigkeit, den methodischen Zugang auf die spezifische Medialität der betrachteten Daten anzupassen. Denn spezifische Medialitäten führten auch zu jeweils eigenen Formen der Sinnproduktion. So sei beispielsweise die "Ebene der Verständigung im Medium des Bildes [...] weitgehend eine vorreflexive" (Bohnsack 2003b, S. 243), im Gegensatz zur Sprache. In Bezug auf den Film nennt Bohnsack dies die "*Eigenlogik des Visuellen*" (Bohnsack/Geimer 2014, S. 304).

Bohnsack kritisiert an "[...] der derzeitigen Praxis der sozialwissenschaftlichen Videoanalyse eine Vorgehensweise, welche die Dimension des Bildhaften lediglich ergänzend zur Analyse des Verbalen hinzuzieht [...]" (Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 12f.), statt der visuellen ‚Eigenlogik‘ Rechnung zu tragen. Er schlägt als Gegenentwurf die dokumentarische Filmanalyse vor, die als "Triangulation von Gesprächs- und Bildanalyse" (ebd., S. 29) in der Lage sei, der medialen Eigenlogik des Films Rechnung zu tragen und den Fokus gerade auf die "Besonderheiten der Bildmedien (und auch der Rekonstruktion non-verbaler Handelns)" (Bohnsack 2011, S. 139) zu legen. Auch eine Erfassung der "Relation der nonverbalen und der verbalen Systemebenen" (Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 28) sei so möglich.

Um die Erfassung der visuellen Sinnproduktion gewährleisten zu können, schlägt Bohnsack vor, Textinterpretation und visuelle Interpretation zunächst unabhängig voneinander durchzuführen (vgl. Bohnsack 2011, S. 173) und "[...] der Interpretation in der Bilddimension im

zeitlichen Ablauf der Arbeitsschritte Vorrang [...] einzuräumen" (Bohnsack 2014, S. 279). Dies sei notwendig, da "[...] wir im Common Sense weniger dazu neigen, Texte mit Bildern 'zu erklären' als vielmehr Bilder mit Texten" (Bohnsack 2011, S. 173). Erst anschließend sollten die getrennt herausgearbeiteten "[...] Ergebnisse aufeinander bezogen, ggf. wechselseitig validiert, ergänzt oder auch differenziert [...]" (Bohnsack 2014, S. 279) werden. Der Wechsel von der visuellen zur Textebene sei dabei an unterschiedlichen Stellen in der Analyse möglich (vgl. Bohnsack 2011, S. 173). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde sich für eine starke Ebenentrennung entschieden. Es wurde in allen Analysen zunächst die gesamte visuelle Ebene analysiert, bevor eine Analyse des Auditiven vorgenommen wurde.

Neben der Herausarbeitung der visuellen Sinnproduktion sieht Bohnsack beim Medium Film zudem die Schwierigkeit, dass mehrere Kategorien von Bildproduzent*innen – und somit auch unter Umständen mehrere ‚Modi Operandi‘ – bei der Gestaltung *eines* Films zu berücksichtigen seien. Ein Film sei immer ein Amalgam "[...] der Gestaltungsleistungen der *abgebildeten* BildproduzentInnen wie auch derjenigen der *abbildenden* BildproduzentInnen" (Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 14). Da diese in ihrem Habitus divergieren könnten, sei eine analytische Trennung hier notwendig. Unter den ‚abbildenden Bildproduzent*innen‘ versteht Bohnsack dabei die nicht körperlich sichtbaren, an der Produktion eines Films beteiligten Personen: "[...] u.a. den Fotografen oder Künstler sowie alle diejenigen, die als Akteure, als Produzenten hinter der Kamera und noch nach der fotografischen Aufzeichnung an der Bildproduktion beteiligt sind" (Bohnsack 2003b, S. 248). Unter ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ werden "[...] Personen, Wesen oder sozialen Szenerien, die zum Sujet des Bildes gehören bzw. vor der Kamera agieren [...]" (ebd.), zusammengefasst.

Als primäre Ausdrucksmittel der Sinnproduktion auf Seiten der ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ im Film nennt Bohnsack den sichtbaren Körper, die gesprochene Sprache und den sich hier manifestierenden "Habitus" (Bohnsack 2007, S. 975). Im Vordergrund steht dabei für Bohnsack die Visualität des Körpers. Dies wird damit begründet, dass Körperlichkeit "[...] in besonderer Weise dazu geeignet [sei] [...], uns einen Zugang zur 'Struktur der atheoretischen Sinngebilde' zu eröffnen" (Bohnsack 2011, S. 150). Am Körper manifestiere sich "[...] fortwährend das soziale Ordnungsgefüge der Gesellschaft" (Neuber 2014, S. 415).

Um die im Film abgebildete Körperlichkeit operationalisieren zu können, greift Bohnsack auf die Begriffe ‚Geste‘, ‚Gebärde‘, und ‚operative Handlung‘ zurück (vgl. Bohnsack 2014, S. 180). Dabei handelt es sich weniger um unterschiedliche Phänomene als um Bohnsacks Instrumentarium, um die körperlichen Akte der ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ bezüglich unterschiedlicher Sinnebenen-Zuschreibungen einordnen zu können. Mit den Begriffen ‚Geste‘ und ‚Gebärde‘ bezeichnet Bohnsack dabei die Beschreibung von nicht inhaltlich ausgedeuteten, ‚rein körperlichen‘ Aktionen unter Ausschluss ihrer zeitlichen Reihenfolge (vgl. ebd.). ‚Operative Handlungen‘ hingegen seien "mehrere Gebärden in ihrer Sequenzialität" (ebd., S. 181),

denen "zweckrationale[...] Motivkonstruktionen, d.h. [...] Konstruktionen von Um-zu-Motiven" (ebd.) zugeschrieben werden könnten. Bezüglich der Sinnproduktion der ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ sei es die Aufgabe der dokumentarischen Analyse, diese ‚Gesten‘, ‚Gebärden‘ und ‚operativen Handlungen‘ zu identifizieren und ihren dokumentarischen Sinngehalt zu explizieren (vgl. Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 17). Dabei seien auch gesellschaftliche Strukturkategorien wie Geschlecht, sozio-ökonomischer Hintergrund oder Alter zu berücksichtigen (vgl. Neuber 2014, S. 416f.), sowie der "situationale[...] Kontext" (ebd., S. 415).

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass sich eine Analyse der ‚physischen‘ Erscheinung von IPAs im Zuge der Arbeit als schwierig erwiesen hat, da diese in den analysierten Werbespots und meist auch real nicht über ‚Körper‘ im humanoiden Sinn verfügen, sondern über statische ‚Produktkörper‘ – meist Lautsprecherboxen in unterschiedlichen Formen. Dementsprechend verfügen die Programme auch visuell nicht über eine humanoide Mimik und Gestik. Lediglich ihre verbale Kommunikation arbeitet mit einer humanoiden Stimme. Die Analyse auf der visuellen Ebene erfolgt demnach vielmehr im Sinne des oben beschriebenen ‚situationalen Kontextes‘. Der Fokus liegt dabei auf dem Habitus der mit dem Programm interagierenden Menschen, sowie auf der sich hieraus entwickelnden Relationalität.

Die Gestaltungsleistung der ‚abbildenden Bildproduzent*innen‘ im Film wird in der dokumentarischen Filmanalyse nach Bohnsack primär in der ästhetischen Gestaltung der filmischen Daten untersucht. Hier lässt sich zwischen sukzessiven Gestaltungselementen einerseits und der primär fixierten Gestaltung der Bildkomposition andererseits unterscheiden.

In erster Linie statische Gestaltungsaspekte sind etwa der "Kamerastandort" (Bohnsack 2011, S. 157), bei dem vor allem "zwischen der Normal-, Auf- und Untersicht unterschieden [...]" (ebd.) wird sowie die "Einstellungsgröße" (ebd.), bei der zwischen "Detail-, Groß- und Naheinstellung, halbnah, amerikanische, halbtotale, totale und Weit- oder Panorama-Einstellung" (ebd.) differenziert wird. Weitere gestalterische Elemente sind die "Komposition der Bildfläche" (ebd., S. 158) im Sinne der "Kadrierung" des 'Bildfeldes'⁶ (ebd.) und der "Perspektivität" (ebd.). Schließlich kann noch die "Mise en Scène" (ebd.), also "die Art und Weise, wie Personen und Objekte im Bildraum angeordnet, beleuchtet sind etc." (ebd.), hier genannt werden.

Als sukzessive Gestaltungselemente des ‚Modus Operandi‘ der ‚abbildenden Bildproduzent*innen‘ lassen sich etwa auditive Elemente wie extradiegetische⁷ Filmmusik und nicht diegetische Geräuscheffekte, sowie auf der visuellen Ebene die "Montage" (ebd.) und "die 'Kamerabewegung'" (ebd.) nennen. Auch bei den ‚abbildenden Bildproduzent*innen‘ wird dabei der Fokus der dokumentarischen Analyse auf die visuelle Ebene gelegt. Bei der Kameraführung wird zwischen "Kamerabewegung auf einem unbeweglichen Stativ [...]" [und] derjenigen

⁶ Unter der ‚Kadrierung‘ wird die gewählte Rahmung des Bildausschnitts einer Einstellung verstanden.

⁷ Unter dem Begriff ‚extradiegetisch‘ werden all jene Aspekte eines Films zusammengefasst, die nicht innerhalb der ‚Diegese‘ des Films zu verorten sind. Zum Begriff der ‚Diegese‘ siehe Fußnote 20.

im Raum" (ebd.) unterschieden. Zu Kamerabewegungen im Raum gehören Kamerafahrten in unterschiedlichen Ausführungen (auf Schienen, Kränen, mit ‚Steadycams‘, oder Drohnenflüge). Zu fixierten Kamerabewegungen gehören etwa Kameraschwenks, -neigungen und Zooms. Auch, wie ruhig die Kamera geführt und gehalten wird, ob es sich etwa um eine statische Einstellung auf einem Stativ handelt oder um eine wackelnde Handkamera, ist hier hinzuzuzählen. Bei der Montage können als konventionelle Gestaltungselemente beispielsweise der unsichtbare Schnitt, auch Continuity-Montage⁸ genannt, das Schuss-Gegenschuss-Verfahren⁹ oder die Parallelmontage¹⁰ erwähnt werden. Als weiteres Gestaltungsmittel der Montage lässt sich die Art und Weise der Schnittausführung beschreiben. Hier sind gängige Stilmittel unter anderem der harte Schnitt, das Ab- und Aufblenden¹¹, oder die Überblendung¹². Bereits an dieser Stelle fällt auf, dass es in der Forschungspraxis schwierig sein dürfte, immer trennscharf zwischen der Gestaltung des Visuellen durch ‚abbildende‘ und ‚abgebildete Bildproduzent*innen‘ zu unterscheiden – vor allem im Rahmen durchstilisierter Produkte wie den hier betrachteten Werbefilmen. Es kann davon ausgegangen werden, dass in einem Werbespot, der professionell produziert wurde, auch die Handlungen und die körperliche Präsentation der ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ maßgeblich durch die Anweisungen und Vorstellungen von ‚abbildenden Bildproduzent*innen‘ wie Kostümdesigner*innen, Regisseur*innen und Auftraggeber*innen gestaltet sind. Es kann zwar auch in der Analyse eines Werbefilms zwischen ‚abbildenden‘ und ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ unterschieden werden. Der sich in den Daten abzeichnende ‚Modus Operandi‘ muss aber eher als ein durch das Gesamtprodukt transportierter "propagierte[r] Lifestyle[...]" (Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 13) verstanden werden. In diesem Sinne handelt es sich bei den Körperpraktiken der ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ auch weniger um einen klassischen Habitus, sondern vielmehr um eine ‚Pose‘, wie Bohnsack es nennt, die dadurch definiert ist, "[...] dass sie aus einem Kontext, also einer korporierten Gesamtpraxis, der sie adäquat ist, der sie sich homolog einfügt, in einen anderen, ihr fremden oder heterologen Kontext importiert und derart de-kontextuiert wird"

⁸ Beim ‚unsichtbaren Schnitt‘ oder der ‚Continuity-Montage‘ handelt es sich um eine sehr häufige Montageform, vor allem im konventionellen Film. Dabei soll die Montage möglichst visuell unauffällig sein und den Fokus der Filmbetrachter*innen nicht auf die Medialität des Films lenken.

⁹ Beim ‚Schuss-Gegenschuss-Prinzip‘ handelt es sich um eine Montageart zur Visualisierung von Gesprächen, in der Einstellungen von mehreren Konversationspartner*innen miteinander kombiniert werden. Dabei ist die Kameraperspektive jeweils ‚über die Schulter‘ der Sprechenden oder Zuhörenden nach vorne gerichtet und repräsentiert deren ‚Position‘ in der Konversation. Durch die Montage, die in bis zu 180-Grad-winkligen Achsensprüngen von einer zur anderen Akteur*in ‚springt‘, wird visuell ein Gesprächsverlauf suggeriert.

¹⁰ Bei der Parallelmontage wird durch das durch den Schnitt herbeigeführte Hin- und Herspringen zwischen zwei oder mehreren räumlichen Szenerien deren zeitliche Parallelität im Film suggeriert.

¹¹ Unter Ab- und Aufblende wird ein Schnitt verstanden, in dem die vorhergegangene Einstellung langsam verschwindet (Abblende) oder die folgende Einstellung langsam auftaucht (Aufblende). Ab- und Aufblenden können einzeln oder aufeinander folgend auftreten. Konventionell ist die Ab- und Aufblende ins schwarz, es kann aber auch in andere farbliche Flächen auf- oder abgeblendet werden.

¹² Bei der Überblendung handelt es sich um eine Montageart, in der die erste Einstellung in einer Art vorübergehenden ‚Doppelbelichtung‘ fließend in die nächste Einstellung übergeht.

(Bohnsack/Przyborski 2015, S. 360). Durch diese ‚De-Kontextualisierung‘ erfolge in der ‚Werbepose‘ eine "Ent-Individualisierung oder Ent-Persönlichung" (ebd., S. 350). Dies ermögliche das der Werbung inhärente "Propagieren von normativen Erwartungen und Verheißungen im Bereich von Identitätserwartungen" (ebd., S. 344) – des ‚Lebensstils‘.

Wichtig für die spätere Analyse ist, hierbei nochmals festzuhalten, dass die bezüglich der ‚Pose‘ und des ‚Lifestyles‘ beschriebenen Charakterisierungen im Rahmen der dokumentarischen Analyse trotzdem nicht im Sinne eines intentionalen Verhaltens – weder der ‚abbildenden‘ noch der ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ – verstanden werden sollen: "Dass die Attribuierung von Intentionen (als ein Weg der Introspektion) der empirischen Beobachtung nicht valide zugänglich ist, gilt [...]. Der empirischen Beobachtung zugänglich ist lediglich das Produkt, das Werk, das ‚opus operatum‘" (Bohnsack/Przyborski 2015, S. 361).

3.3.2 Das Vorgehen der dokumentarischen Filmanalyse

Folgend wird nun das Vorgehen der dokumentarischen Filmanalyse, wie sie im Rahmen dieser Arbeit umgesetzt wurde, dargestellt. Dabei wird auch auf Abweichungen von Bohnsacks methodischen Schritten eingegangen. Begonnen wird mit der Analyse des Visuellen.

3.3.2.1 Die Analyse des Visuellen

Neben der Unterscheidung zwischen ‚abbildenden‘ und ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘ ist für die visuelle Analyse nach Bohnsack vor allem das Zusammenspiel und die Differenz zwischen Simultaneität und Sequenzialität des filmischen Bildes zentral. Diese Unterscheidung strukturiert auch maßgeblich das Vorgehen der Analyse des Visuellen in der dokumentarischen Filmanalyse (vgl. Bohnsack/Wagner-Willi 2014, S. 29). Um der komplexen Verschachtelung von statischen und bewegten Bildelementen im Film gerecht zu werden, kombiniert Bohnsack in seiner Methode filmtheoretische Ansätze wie die Bela Balázs und Siegfried Kracauers mit den bildtheoretischen Annahmen der Kunsthistoriker Erwin Panofsky und Max Imdahl (vgl. Bohnsack 2011, S. 142). Sein methodisches Vorgehen changiert dabei immer wieder zwischen der Simultaneität und Sequenzialität des Visuellen hin und her und verbindet und kontrastiert diese Ebenen miteinander (vgl. ebd., S. 155f.). Dabei kann jedoch angemerkt werden, dass Bohnsack dem Element des statisch Bildlichen eine gewisse Vorrangstellung gegenüber zeitlich sukzessiven Aspekten des Films einräumt (vgl. ebd., S. 140), obgleich er betont, dass eine Betrachtung der simultanen Bildgestaltung nicht hinreichend für die Analyse von Filmen sei (vgl. ebd., S. 156). Dieser Fokus auf Simultaneität spiegelt sich vor allem in Bohnsacks analytischen Grundeinheit wider, den sogenannten "Fotogramm[en]" (Bohnsack 2014, S. 278), auch Filmstills genannt. Neben den Fotogrammen nennt Bohnsack als zweite zentrale Analysekategorie auf der Ebene der Sequenzialität die sogenannten Sequenzen. Unter dem Begriff versteht er ästhetisch und narrativ zusammengehörige Passagen eines Films (vgl. Bohnsack 2011, S. 161). Bohnsack differenziert folgende Arten von Sequenzen:

„[...] Hauptsequenzen (HS), Untersequenzen (US) und eingelagerte[...] Sequenzen (ES). Untersequenzen stellen in der Regel Einstellungsvarianten innerhalb von Hauptsequenzen dar. Eingelagerte Sequenzen sind solche Sequenzen, durch die andere Sequenzen unterbrochen und nach der eingelagerten Sequenz [...] fortgesetzt werden.“ (Bohnsack 2011, S. 162)

Die dokumentarische Analyse des Filmbildes beginnt mit der sogenannten ‚formulierenden Interpretation der Sequenzialität des Visuellen‘. Unter der ‚formulierenden Interpretation‘ allgemein wird, wie in *Kapitel 3.2* ausgeführt, die Beschreibung der inhaltlichen und formalen Grundstruktur von Forschungsdaten verstanden (vgl. Bohnsack 2014, S. 276). Zunächst werden die Sequenzen des Filmes festgelegt und kategorisiert (vgl. ebd.). Dies wird auf der Basis von zuvor angefertigten Film-Transkripten vorgenommen. Das Transkript stellt die Grundlage der gesamten Analyse dar (vgl. Bohnsack 2014, S. 276). Wichtig ist für Bohnsack dabei, dass die Darstellung der jeweiligen medialen Ebenen eines Films auch im Transkript "[...] weitestmöglich innerhalb der jeweiligen Medien verbleib[t] [...]" (ebd., S. 277). Dass also bildliche Gehalte bildlich, und textlich-auditive Gehalte in Text übersetzt werden. Gleichzeitig sei aber auch eine "Synchronizität von Text-Transkript und Bild" (ebd.) wichtig, um die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Elemente adäquat abzubilden. Um eine derartige Transkription vornehmen zu können, empfiehlt Bohnsack die Verwendung des "Transkriptionssystem[s] ‚MoViQ‘ (‚Movies and Videos in Qualitative Social Research‘)" (ebd.). ‚MoViQ‘ verbinde das textfokussierte "[...] Transkriptionssystem TiQ mit der Darstellung der Bildsequenzialität" (Bohnsack 2014, S. 278). Detaillierte Beschreibungen zu ‚MoViQ‘ und ‚TiQ‘ finden sich bei Bohnsack (2011, 2014), sowie bei Hampl (2014a, 2014b).

Auf der Basis des erstellten Transkripts erfolgt schließlich die Zuordnung und Auswahl der für die Analyse zu berücksichtigenden Sequenzen. Die Auswahl wird dabei nach dem "Auswahlkriterium der Fokussierung" (Bohnsack 2014, S. 280) vorgenommen. Relevant sei hierbei etwa die "Identifikation von dramaturgischen Höhenpunkten" (ebd., S. 281) und die Berücksichtigung von Sequenzen, die eine "[...] besondere kompositorische und interaktive Dichte und andere kompositorische Auffälligkeiten [...]" (ebd.) aufwiesen. Außerdem seien besonders "Eingangssequenzen" (ebd.) in den Blick zu nehmen, da diese vielfach charakteristische Merkmale eines Materials verdichteten. Die so ausgewählten Sequenzen seien anschließend, immer noch im Rahmen der ‚formulierenden Interpretation der Sequenzialität‘, einer Beschreibung ihrer sukzessiven Eigenschaften – also der dargestellten Handlungsfolgen, Einstellungswechsel und Montageeigenschaften – zu unterziehen, bevor anschließend die Auswahl der detailliert zu analysierenden Fotogramme erfolge (vgl. Bohnsack 2011, S. 176). Dabei sollten die Darstellungen bis hierhin auf einer möglichst deskriptiven Ebene gehalten werden.

Im Rahmen der ‚formulierenden Interpretation der Sequenzialität‘ nimmt Bohnsack in seinen eigenen Analysebeispielen nur eine Explikation formaler Eigenschaften der Sequenzen vor, ohne diese auch bezüglich narrativer Tropen zusammenzufassen (vgl. Bohnsack 2011, S. 117ff.), wie er es im Kontext seiner Analyse von fixiertem Bildmaterial in der sogenannten

‚ikonografischen Beschreibung‘ tut. In der vorliegenden Arbeit wurde das filmanalytische Vorgehen um eine solche Beschreibung der Narration ergänzt. Ich gehe davon aus, dass dies bei der ‚formulierenden Interpretation der Sequenzialität‘ angemessen ist, da sich narrative Aspekte im Film *vor allem auch sequenziell* entfalten und deshalb hier nicht unterschlagen werden sollten.

Nach der ‚formulierenden Interpretation der visuellen Sequenzialität‘ schließt sich als nächster Schritt der dokumentarischen Filmanalyse die Auswahl der zentralen simultanen Analyseeinheiten, der Filmstills, an. Innerhalb jeder für die Analyse ausgewählten Hauptsequenz müssen nun zentrale Fotogramme identifiziert werden, welche einer Detailanalyse unterzogen werden sollen (vgl. Bohnsack 2011, S. 174). Diese Filmstills fungieren dabei als Repräsentanten für filmische "Einstellungen" (Hampl 2014c, S. 353), beziehungsweise für Unter- und eingelagerten Sequenzen einer ausgewählten Hauptsequenz, und werden repräsentativ bezüglich ihrer simultanen Bildgestaltung im Detail analysiert. Dabei erfolgt die Fotogrammanalyse im Rahmen von Bohnsacks Methode wesentlich ausführlicher als die ‚formulierende‘ und ‚reflektierende Interpretation‘ der sequenziellen Bildelemente (vgl. ebd.). Dies rechtfertigt Bohnsack dadurch, dass in der Fotogrammanalyse eine besonders große Distanz zu narrativen Elementen des Films gegeben sei, wodurch die visuelle Sinnproduktion besonders gut herausgearbeitet werden könne (vgl. Bohnsack 2011, S. 153).

Die ausgewählten Fotogramme werden schließlich einer am klassischen dokumentarischen Bildanalyseverfahren nach Bohnsack orientierten ‚ikonisch-ikonologischen‘ Analyse unterzogen (vgl. Bohnsack 2011, 202 ff.). Diese basiert auf den Konzepten der Kunsthistoriker Erwin Panofsky und Max Imdahl, deren Ansätze Bohnsack zu einem sozialwissenschaftlichen Verfahren kombiniert. Auch die Fotogrammanalyse beginnt mit einer ‚formulierenden Interpretation‘, die in zwei Schritten von einer ‚vor-ikonografischen‘ zu einer ‚ikonografischen Ebene‘ schließt. In der ‚vor-ikonografischen Beschreibung‘ wird das "[p]rimäre[...] oder natürliche[...] *Sujet*, unterteilt in *tatsachenhaftes* und *ausdruckshaftes*" (Panofsky 1996, S. 38) erfasst. Die ‚ikonografische Ebene‘ wiederum erfasst ein "[s]ekundäres oder konventionales *Sujet*" (ebd., S. 39), welches den intendierten und narrativen Sinn in Daten einschließt.

Die auf die ‚formulierende Interpretation‘ folgende ‚reflektierende Fotogrammanalyse‘ konzipiert Bohnsack als Verzahnung von Panofskys bildlicher ‚Ikonologie‘, die dieser analog zu Mannheims ‚Dokumentsinn‘ entwickelt (vgl. Panofsky 1985, S. 93), und dem Begriff der ‚Ikonik‘ Max Imdahls, welchen dieser "in kritischer Auseinandersetzung mit Panofsky" (Raab 2007, S. 299) entwirft. Nach Imdahl sei es notwendig, Panofskys Bildanalyse um seine ‚Ikonik‘ zu erweitern, um "[...] das Bildanschauliche wie ebenso [...] das nur Bildmögliche selbst [...]" (Imdahl 1994, S. 308) – also die spezifisch bildliche Sinnproduktion – erfassen zu können. Unter ‚Ikonik‘ versteht Imdahl die formale Komposition eines Bildes, analysiert anhand seiner "perspektivische[n] Projektion" (Breckner 2010, S. 282), seiner "szenische[n] Choreographie"

(ebd.), und seiner "planimetrische[n] Ganzheitsstruktur" (ebd., S. 283). Imdahl strebt dabei an, die "formale Bildganzheit" (Imdahl 1996, S. 58) in ihrer Sinnlichkeit nachzuvollziehen.

Analog zu den Begriffen der ‚Ikonik‘ und ‚Ikonologie‘ erfolgt die ‚reflektierende Fotogrammanalyse‘ im Rahmen der dokumentarischen Filmanalyse nach Bohnsack auch in zwei Schritten. Zunächst werden die ‚ikonischen‘ Aspekte Perspektivität, szenische Choreografie und Planimetrie eines Filmstills herausgearbeitet. Anschließend wird in einer ‚ikonisch-ikonologischen‘ Interpretation der bildlich erzeugte ‚dokumentarische‘ Sinngehalt des Fotogramms zusammengefasst (vgl. Bohnsack 2011, 202 ff.). Dabei wurde in der vorliegenden Forschungsarbeit erneut eine kleine Modifikation der Vorgehensweise vorgenommen. Die Explikation der Planimetrie, die bei Bohnsack die Analyse der ‚Ikonik‘ abschließt, wurde vor die Herausarbeitung der szenischen Choreografie gestellt. Dies wird dadurch begründet, dass Aspekte der szenischen Anordnung sich auch oftmals durch die planimetrische Bildgestaltung ergeben und demnach eine vorgezogene Darstellung der Planimetrie die Analyse der szenischen Choreografie erleichtern kann. Gleichzeitig verhindert ein Vorziehen der planimetrischen Beschreibung bis zu einem gewissen Grad auch eine überdeterminierende Einbeziehung narrativer Elemente in die Wahrnehmung der Planimetrie, da narrative Aspekte im Kontext der szenischen Choreografie schlechter ausgeblendet werden können.

Nach der ‚formulierenden‘ und ‚reflektierenden‘ Detailanalyse aller für eine Hauptsequenz ausgewählten Fotogramme wird – auf der Fotogrammanalyse aufbauend – schließlich in einer ‚reflektierenden Analyse der Sequenzialität‘ auf die sukzessiven Aspekte des sich im Material darstellenden ‚Modus Operandi‘ geschlossen. Bohnsack geht davon aus, dass eine solche ‚reflektierende Analyse der sequenziellen Visualität‘ erst auf der Basis von den detaillierten Fotogrammanalysen möglich sei (vgl. Bohnsack 2014, S. 185).

Den abschließenden Schritt der dokumentarischen Analyse der Visualität eines Films bildet die vergleichende Gesamtinterpretation der sequenziellen und simultanen Aspekte des sich im Material ausdrückenden ‚Modus Operandi‘ (vgl. ebd.).

3.3.2.2 Die Analyse des Auditiven

Nach der umfassenden Analyse der visuellen Dimension des Films schließt sich bei Bohnsack, wie angesprochen, die Betrachtung von Ton- und Textebene an (vgl. Bohnsack 2011, S. 176). Auch hier wird nach dem Schema der ‚formulierenden‘ und ‚reflektierenden Interpretation‘ vorgegangen. Dabei wird auf das methodische Vorgehen der Sequenzanalyse zurückgegriffen, wie Bohnsack es für die dokumentarische Textanalyse im Allgemeinen vorsieht (vgl. ebd., S. 20). Die Analyse der Ton- und Textebene eines Films erfolgt auf Grundlage eines ‚TiQ‘-Transkripts, gängigerweise in vier Arbeitsschritten. In einer ‚formulierenden Interpretation‘ gliedert Bohnsack zunächst stichpunktartig den zu analysierenden Text, um "[...] herauszuarbeiten, welche Themen und Unterthemen überhaupt angesprochen werden" (Bohnsack 2014, S. 35).

Anschließend erfolgt die ‚reflektierende Interpretation‘ in mehreren Schritten. Zunächst werden in den relevanten Textpassagen – im Falle dieser Arbeit jeweils der gesamte Ton der Fallbeispiele, da alle Werbespots kurz sind – die im ersten Schritt abgeteilten Themenblöcke einzeln interpretiert. Dabei wird auch auf sequenzanalytische "Vergleichs- und Erwartungshorizonte[...] zurückgegriffen" (Bohnsack 2014, S. 35). So soll die "[...] charakteristische Selektivität in der Behandlung [...]" (ebd., S. 44) der besprochenen Themenbereiche verdeutlicht werden. Hier wird bereits ersichtlich, dass dieses Verfahren vor allem für sprachbasiertes Material ausgelegt ist. Spezifisch non-verbale akustische Aspekte eines Films wie etwa Filmmusik scheinen unterdessen nicht optimal erfasst werden zu können.

Als zweiten ‚reflektierenden‘ Schritt der Ton- und Textanalyse nennt Bohnsack die Rekonstruktion des gesamten "Diskursverlaufs" (Bohnsack 2014, S. 39) eines Materials. Die ‚reflektierende Analyse‘ in der Tonebene schließt schließlich, auf der Basis der vorhergegangenen Schritte, mit der Formulierung einer Fallbeschreibung, die "[...] die Gesamtgestalt des Falles zusammenfassend charakterisiert" (ebd., S. 141). In seinem eigenen filmanalytischen Vorgehen zieht Bohnsack jedoch die beiden letzten Schritte der ‚reflektierenden Textinterpretation‘ – die Beschreibung des Diskursverlaufs und die Falldarstellung – zu einem einzigen Schritt zusammen (vgl. Bohnsack 2011, S. 226ff.). Hieran habe auch ich mein Vorgehen orientiert.

3.3.2.3 Die ‚selbstreferentielle‘ Gesamtinterpretation des Films als Ebenenvergleich

Nach den getrennten Analysen der visuellen und der tonalen beziehungsweise textlichen Ebene der Forschungsdaten schließt die dokumentarische Filminterpretation nach Bohnsack mit einer Gesamtdiskussion der herausgearbeiteten Aspekte des im Material zum Ausdruck kommenden ‚Modus‘ oder der ‚Modi Operandi‘. In diesem letzten Schritt wird eine "[...] Relativierung der in der Bilddimension erarbeiteten Homologien von Simultanstruktur und Sequenzialstruktur mit der Textdimension der Videosequenz, also mit den Ergebnissen der Gesprächsanalyse [...]" (Bohnsack 2014, S. 187) vorgenommen. Bereits hier können sich also, ohne Hinzunahme externen Materials, die Ergebnisse der unterschiedlichen Analyseebenen gegenseitig validieren, oder auch auf Divergenzen und Brüche in der Analyse verweisen.

3.3.2.4 Fallvergleich und Kontextualisierung als Erweiterung der Einzelfallanalyse

Neben der vergleichenden Diskussion der medialen Ebenen eines Films, mit der die Fallanalyse im engeren Sinne schließt, ist auch die vergleichende Überprüfung von am Einzelfall gewonnenen Forschungsergebnissen durch andere Fälle als zentraler Bestandteil der dokumentarischen Methode anzusehen, worauf bereits in *Kapitel 3.2* hingewiesen wurde: "Reflexion setzt Gegen- oder Vergleichshorizonte voraus. Und eine Reflexionsleistung, die empirisch-methodisch kontrolliert vollzogen werden soll, muss sich auf empirisch fundierte und nachvollziehbare Gegenhorizonte stützen" (Bohnsack 2014, S. 39).

Ein derartiger methodisch kontrollierter Vergleich soll auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit vorgenommen werden. Hierzu wird, orientiert an einem Forschungsdesign mit möglichst ähnlichen Fällen, eine Analyse von drei Werbespots der gleichen IPA-Marke *Amazon Echo/Alexa* durchgeführt. Durch diese Auswahl von Vergleichshorizonten soll ermöglicht werden, Homologien in der Vergeschlechtlichung der Produkt-Darstellung herauszuarbeiten, aber auch potenzielle – etwa zeitliche – Veränderungen und Entwicklungen zu erkennen. Der Fallvergleich erfolgt dabei aber erst nach den Detailanalysen aller Spots.

Neben der Fallkontrastierung soll eine Reflexion der wissenssoziologisch-dokumentarisch herausgearbeiteten Annahmen auch über eine Konfrontation mit der psychoanalytisch-feministischen Theorie Jessica Benjamins (1990) erfolgen. Wie bereits beschrieben, werden die betrachteten Filme im Kontext der dokumentarischen Methode zunächst als "*selbstreferentielle[...] Systeme[...]*" (ebd.) behandelt, um den darin enthaltenen ‚Modus Operandi‘ in seiner "Präreflexivität" (Bohnsack/Geimer 2014, S. 307) zu erkennen. Hierfür wird "textlich-diskursive[s] Vorwissen[...]" (Bohnsack 2003b, S. 246) so gut als möglich ausgeklammert. Um die Behandlung der Forschungsfrage nach der vergeschlechtlichten Darstellung intelligenter sprachbasierter Assistenzprogramme jedoch neben der habituellen auch um die Komponente einer "kritisch-rationalen Auseinandersetzung" (Bohnsack/Geimer 2014, S. 307) anreichern zu können, soll der herausgearbeitete ‚Modus Operandi‘ jedes Werbefilms abschließend mit Jessica Benjamin psychoanalytisch interpretiert werden.

Als drittes Vergleichs- und Kontextualisierungsinstrument erfolgt schließlich auch noch eine Einbettung der gewonnenen Forschungserkenntnisse in den in *Kapitel 2* überblicksartig dargestellten Forschungsstand. Auch der Forschungskontext wird methodisch begründet – im Sinne des ‚Kontextwissens‘ – zunächst für die ‚selbstreferentielle‘ dokumentarische Analyse ausgeklammert. Eine abschließende Wiederaufnahme des wissenschaftlichen Kontextes erlaubt es allerdings, die im Rahmen dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse in die Forschungslandschaft einzubetten und durch den Vergleich die neu gewonnenen Ergebnisse mit bestehenden Wissensbeständen zu konfrontieren.

4 Theoretische Positionierung – der psychoanalytische Zugang von Jessica Benjamin

Bevor zur Darstellung der Forschung übergegangen wird, soll nun zunächst noch die feministisch-psychoanalytische Theorie Jessica Benjamins dargestellt werden, mit der die dokumentarisch gewonnenen Analyseergebnisse kritisch-reflektierend gedeutet werden sollen. Als Grundlage der Darstellung dient dabei eines von Benjamins Hauptwerken von 1989/90, die Monografie "Die Fesseln der Liebe". Warum zur geschlechterkritischen Interpretation der analysierten Fallbeispiele auf Benjamins Absatz zurückgegriffen wird, soll folgend anhand zentraler Grundannahmen ihrer Theorie herausgestellt werden.

Benjamin bezeichnet ihre Position innerhalb der Psychoanalyse als "*intersubjektiven Standpunkt*" (Benjamin 1990, S. 22). Dies kontrastiert sie mit dem klassischen "intrapyschische[n] Standpunkt" (ebd., S. 23), wie ihn etwa Sigmund Freud vertreten habe. Benjamin will diesen kritisieren, aber auch weiterentwickeln, etwa durch eine Fokussierung auf intersubjektive Prozesse und ‚weibliche‘ Psychogenese¹³. Unter dem Konzept der ‚intersubjektiven Theorie‘ versteht Benjamin dabei eine Vorstellung der Psyche, die davon ausgeht, dass sich ein "[...] Individuum in und durch Beziehungen zu anderen Subjekten [...]" (ebd.) entwickelt, wobei besonders wichtig sei, dass es sich dabei um ein Aufeinandertreffen mehrerer "eigenständige[r] Subjekt[e]" (ebd.) handele: "Die intersubjektive Theorie besagt, daß wir sowohl die Fähigkeit als auch das Bedürfnis haben, das andere Subjekt als von uns verschieden und uns doch ähnlich anzuerkennen; daß es eine Person ist, die die Fähigkeit hat, psychische Erfahrungen mit uns zu teilen" (ebd.). Die ‚intrapyschische Psychoanalyse‘ sei im Gegensatz dazu weniger an der Interaktion von Subjekten interessiert, sondern betrachte "[...] das Individuum als abgegrenzte Entität mit einer komplizierten Innenstruktur" (ebd.). Ihr primäres Forschungsobjekt sei damit "das Gebiet des Unbewußten"¹⁴ (ebd.). Benjamin will diesen Standpunkt kritisieren. Sie nimmt ihn aber auch in ihre Theorie mit auf, denn ohne "[...] das intrapyschische Modell des Unbewußten bliebe die intersubjektive Theorie eindimensional" (ebd.).

Zentral für Benjamins Theorie ist dabei der Begriff der ‚Anerkennung‘. Dieser impliziert bei ihr als anthropologische Grundkonstante ein Bedürfnis, die eigene Handlungsfähigkeit und den eigenen Subjektcharakter durch andere in deren spiegelnder Reaktion zu verifizieren (vgl. Benjamin 1990, S. 24). Zentral ist für Benjamin in der Konzeption dieses psychischen Mechanismus, dass es sich um ein "[...] Bedürfnis nach *gegenseitiger* Anerkennung - also die Notwendigkeit, andere anzuerkennen und wiederum von ihnen anerkannt zu werden [...]" (ebd., S. 25) handelt. Anerkennung könne per Definition also niemals nur von einer ‚aner kennenden‘ zu einer ‚anerkannten‘ Person verlaufen. Diese Annahme ist auch zentral für Benjamins Vorstellung einer machtasymmetrischen Vergeschlechtlichung, wie später dargestellt wird.

Innerhalb dieses Anerkennungsparadigmas als Bewegungsgesetz der intersubjektiven Psychodynamik sieht Benjamin einen "Kernkonflikt zwischen Selbstbehauptung und Anerkennung" (ebd.). Angelehnt an Hegel geht sie davon aus, dass es eine "Dialektik der Anerkennung" (ebd.) gebe, in der zwei Subjekte sich gegenseitig niemals gänzlich als unabhängig akzeptieren könnten, sondern immer ihre eigene Selbstbehauptung – also die Anerkennung nur des eigenen Subjektseins – gegen den Subjektstatus der anderen Person durchsetzen wollen würden (vgl. ebd., S. 35). Nach Hegel müsse das fragile Equilibrium einer *gegenseitigen* Anerkennung somit notwendigerweise an einem bestimmten Punkt zusammenbrechen

¹³ Unter ‚Psychogenese‘ wird hier die fortschreitende psychische Entwicklung von Individuen verstanden. Dabei werden innerpsychische Dynamiken und Sozialisation als Einflussfaktoren angenommen.

¹⁴ Der Begriff des ‚Unbewußten‘ ist ein psychoanalytischer Terminus, der eine bestimmte ‚Region‘ der Psyche umschreibt, die der Verdrängung unterliegt und einem Subjekt nicht unvermittelt zugänglich ist.

und von einer Subjekt-Subjekt- in eine Subjekt-Objekt-Beziehung, beziehungsweise ein ‚Herr-Knecht-Verhältnis‘, übergehen (vgl. ebd., S. 63). Benjamin affirmiert diese These Hegels nur bis zu einem gewissen Grad. Sie geht nicht von einer absoluten Notwendigkeit der Verwandlung von gegenseitiger Anerkennung in Herrschaft aus. Als Gegenkonzept konzipiert Benjamin eine intersubjektive Beziehung, die durch das Erhalten einer *"konstante[n] Spannung"* (ebd., S. 38) charakterisiert sei: "Wahre Unabhängigkeit heißt, die notwendige Spannung dieser widersprüchlichen Impulse von Selbstbehauptung und Anerkennung des Anderen auszuhalten. Wird diese Bedingung abgelehnt, so folgt daraus Herrschaft" (ebd., S. 55). Eine derartige, die Spannung erhaltende Beziehung sei allerdings kaum reell vorstellbar, sondern eher als richtungsweisende Utopie zu begreifen. Denn habe sich Anerkennung erst einmal in Herrschaft gewandelt, entwickle sich ein negativer Kreislauf wiederholter Zusammenbrüche der Anerkennungsbeziehung, aus dem es schwer sei, zu entkommen:

"Weil Herrschaft eine entfremdete Form von Differenzierung ist, nämlich ein Versuch, durch Distanzierung, Idealisierung und Verdinglichung die Spannung wiederherzustellen, darum ist es ihr Schicksal, den ursprünglichen Zusammenbruch immer zu wiederholen, bis der Andere einen Unterschied setzt." (Benjamin 1990, S. 68)

Mit ihren so umrissenen Grundbegriffen der Intersubjektivität, der gegenseitigen Anerkennung und der Herrschaft durch Negation des Subjektstatus des*der Anderen* versucht Benjamin nun, sich dem auch für die vorliegende Arbeit zentralen Themenfeld der vergeschlechtlichten Subjektivierung zu nähern. Benjamin entwickelt ihre Konzepte ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Subjektconstitution dabei anhand unterschiedlicher Phasen in der frühkindlichen Entwicklung und den jeweiligen Eltern-Kind-Beziehungen in diesem Kontext. Dabei steht neben dem ‚Vater‘ auch die Rolle der ‚Mutter‘¹⁵ im Zentrum, die – so Benjamin – etwa von Freud vernachlässigt worden sei. Während für sie im Hinblick auf die vergeschlechtlichte Sozialisation ‚männlicher‘ Kinder – wie bei Freud – die Phase des Ödipuskomplexes zentral ist, fokussiert Benjamin sich bei der Analyse ‚weiblicher‘ Subjektivität primär auf die früher gelegene "Wiederannäherungsphase" (Benjamin 1990, S. 36).

Hier soll nun zuerst auf ‚weibliche‘ Subjektivierung nach Benjamin eingegangen werden, wobei für die spätere Interpretation des empirischen Materials die Darstellung der ‚männlichen‘ Psyche einen gleichwertigen Stellenwert einnimmt. Ähnliches lässt sich auch für Benjamins Perspektive sagen. Zwar ist ihr erklärtes Interesse ein feministisches. Sie will herausarbeiten "[...] wie die Unterjochung der Frau sich in der Psyche verankert und die Form der Herrschaft bestimmt" (Benjamin 1990, S. 74). Dafür ist nach ihr aber vor allem auch "die Tiefenstruktur des Geschlechterverhältnisses als binäre[r] Gegensatz" (ebd., S. 210) zentral, von der auch ‚männlich‘ Sozialisierte negativ betroffen seien (vgl. ebd., S. 75). Außerdem ist Benjamin wichtig zu

¹⁵ ‚Vater‘ und ‚Mutter‘ werden dabei als verallgemeinerte Rollentypen und gesellschaftliche Leitmodelle begriffen. Benjamin bezieht hier auch mit ein, dass ‚reale‘ Eltern von diesen Rollenbildern abweichen können und Familienkontexte nicht im Sinne einer heterosexuellen Kleinfamilie strukturiert sein müssen. Dies löse die Kategorien ‚Mutter‘ und ‚Vater‘ als gesellschaftliche Ideologeme nicht unmittelbar auf.

betonen, dass in ihrer Theorie die ‚weibliche‘ Subjektivität nie als ‚natürlich‘, sondern immer als psychisch verankerter Sozialcharakter zu verstehen ist (vgl. ebd., S. 92).

In der Entwicklung ihres Modells ‚weiblicher‘ Subjektivität geht Benjamin zunächst von der frühkindlichen Beziehung zwischen der ‚Mutter‘ – als meist primärer Betreuungsperson – und dem Kind aus. Dabei ist für sie hervorzuheben, dass die ‚Mutter‘ in der Vorstellung des Kindes noch kein "ohnmächtige[s] Geschöpf[...]" (ebd.) darstelle, wie es lange die Annahme der Psychoanalyse gewesen sei. Vielmehr sei davon auszugehen, dass sich kleine Kinder ihre "Mutter unbewußt als sehr mächtig" (ebd.) vorstellen würden, da sie deren Macht auch reell ausgeliefert seien. Dieser Machtlosigkeit – beziehungsweise Abhängigkeit – von anderen und speziell der ‚Mutter‘ würden sich Kinder in der Wiederannäherungsphase bewusst werden. In diesem Moment sei es für sie deshalb zentral, eine Aufwertung ihres Selbsttätigkeitsgefühls zu erfahren (vgl. Benjamin 1990, S. 100). Daher bilde sich hier auch der "[...] Wunsch von Kindern beiderlei Geschlechts [aus], sich mit dem Vater zu identifizieren, der als Repräsentant der Außenwelt erlebt wird" (ebd., S. 99). Eine derartige Orientierung nach ‚Außen‘ sei für Kinder wichtig, obwohl diese nicht mit der Abwertung und Abwendung von der ‚Mutter‘ verbunden sein müsse, wie es real oft der Fall sei (vgl. ebd., S. 95).

Kern ‚weiblicher‘ Psychogenese sei nun, dass im Moment des Versuches einer ‚Vater‘-Identifikation durch ‚Mädchen‘ diese meist verwehrt bliebe, da "[...] Väter ihre kleinen Söhne oft bevorzugen" (Benjamin 1990, S. 107). Die Verunmöglichung der ‚Vater‘-Identifikation Sorge dafür, dass ‚weibliche‘ Kinder diesen nicht als Symbol ihrer eigenen Wirkmächtigkeit instrumentalisieren könnten. Sie könnten ihn "[...] weder zur Verleugnung der eigenen Hilflosigkeit noch zur Entwicklung eines Gefühls des abgelösten Selbstbewußtseins [...]" (ebd., S. 108) nutzen und seien zurückgeworfen auf eine Identifikation mit der ‚Mutter‘. Diese werde nun – im Sinne einer sich entwickelnden binären Geschlechtvorstellung – mit Abhängigkeit identifiziert, im Gegensatz zum ‚Vater‘ als Repräsentant absoluter Unabhängigkeit (vgl. ebd., S. 100f.). In diesen Kontext ordnet Benjamin auch den von Freud diagnostizierten ‚Penisneid‘ von ‚weiblichen‘ Kindern ein. Weniger seien diese tatsächlich neidisch auf das biologische Organ des Penis von ‚männlichen‘ Geschwistern oder des ‚Vaters‘. Vielmehr sei der Penis im Sinne eines "Phallus" (ebd., S. 87) als Differenzmerkmal zur ‚Mutter‘ zu sehen und damit als "Symbol der Auflehnung und Ablösung" (ebd., S. 93), sowie von Macht im Allgemeinen.

Die skizzierte doppelte Ohnmachtserfahrung ‚weiblicher‘ Kinder werde schließlich psychisch verinnerlicht (vgl. ebd., S. 108). Im Kontext des so empfundenen nachhaltigen Verlustes eines eigenen Subjektstatus sei ‚Frauen‘ auch später oft das Empfinden eines aktiven Begehrens verstellt (vgl. Benjamin 1990, S. 86). Vielmehr seien sie darauf verwiesen, als Objekte Anderer Lust am Begrehtwerden zu empfinden (vgl. ebd., S. 88) und im Sinne einer Übertragung die "idealisierende[...] Liebe" (ebd., S. 118) zum ‚Vater‘ auf als ‚aktiv‘ wahrgenommene sexuelle Partner*innen zu beziehen. Somit führe die vergeschlechtlicht aufgespaltene Belegung der

Eltern, mit den Attributen der Abhängigkeit, Hilflosigkeit und Passivität bei der ‚Mutter‘ und von Unabhängigkeit, Aktivität und Subjekthaftigkeit beim ‚Vater‘, zu einer fortlaufenden Idealisierung von ‚Männlichkeit‘ und einer Abwertung von ‚Weiblichkeit‘ und somit auch des eigenen Selbst in der vergeschlechtlichten Psyche von ‚Mädchen‘ und ‚Frauen‘.

Während auch ein ‚männlich‘ sozialisiertes Kind in der Wiederannäherungsphase mit Erfahrungen des Ausgeliefertseins gegenüber der ‚Mutter‘ konfrontiert sei (vgl. Benjamin 1990, S. 93), setze jedoch genau hier die Differenz in der vergeschlechtlichten psychischen Entwicklung ein. Denn ‚Jungen‘ sei – zumindest meistens – die Identifikation mit dem ‚Vater‘ als psychischer Repräsentanz von Subjekthaftigkeit erlaubt. Im Gegensatz zu vielen psychoanalytischen Theorien geht Benjamin aber nicht davon aus, dass diese vergeschlechtlichte Trennung in frühen Subjekterfahrungen "[...] als unvermeidlich angesehen [...]" (Benjamin 1990, S. 102) werden müsse. Sie sei aber im Kontext aktueller Vergesellschaftung vorherrschend.

Im Gegensatz zu Freud, für den in der ‚männlichen‘ Psychogenese nicht die Wiederannäherungsphase, sondern der Ödipuskomplex zentral ist, stellt letzterer für Benjamin ein Kontinuum mit und einen "Höhepunkt des präödipalen Kampfes um Ablösung von den Eltern" (Benjamin 1990, S. 136) dar. Unter dem Ödipuskomplex wird klassischerweise Folgendes verstanden:

"In Freuds Konzeption strukturiert der Ödipuskomplex die Dreiecksbeziehung des männlichen Kindes zu den Eltern. Der Junge liebt die Mutter und möchte sie besitzen; er haßt seinen Vater und möchte an seine Stelle treten oder ihn ermorden. Angesichts der überlegenen Macht des Vaters (Kastrationsdrohung) gibt der Junge seinen Inzestwunsch gegenüber der Mutter auf und verinnerlicht das Verbot und die väterliche Autorität selbst." (Benjamin 1990, S. 135)

Traditionell werde diese Verinnerlichung von Autorität auch als Ausbildung eines ‚väterlich‘ geprägten Über-Ichs interpretiert. Benjamin selbst versteht den Ödipuskomplex mehr als letzten, nicht mehr ‚nur‘ geschlechts- sondern auch generationenbezogenen Schritt im kindlichen Differenzierungsprozess, in dem jedoch auch psychisch "[...] das Prinzip des Vaters stillschweigend mit Individuation und Zivilisation gleichgesetzt [...]" (Benjamin 1990, S. 137) werde. Die Mutter hingegen werde nun auch mit Unreife und Narzissmus assoziiert:

"Das ödipale Modell setzt wie selbstverständlich voraus, daß der Junge zwangsläufig seine frühe Mutter-Identifikation abbrechen muß. Diese Ablehnung wird mit der Begründung gerechtfertigt, daß das mütterliche Objekt unlösbar mit dem ursprünglichen Zustand des Einsseins, mit dem primären Narzißmus verknüpft sei." (Benjamin 1990, S. 143)

Obgleich Benjamin annimmt, dass diese Spaltung im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse tatsächlich Teil einer ‚männlich‘ sozialisierten Psyche sei, greift sie wiederholt die Prämisse an, diese Idealisierung des ‚Vaters‘ und die Abwertung der ‚Mutter‘ seien psychisch sinnvoll und notwendig: "Während der Wunsch der Frauen, den Männern zu gleichen, als Krankheit betrachtet wurde, galt die Angst der Männer, den Frauen zu gleichen, als universell" (Benjamin 1990, S. 155). Dem hält Benjamin entgegen, dass auch ‚männliche‘ Psychogenese als mit einem "Schaden" (ebd.) behaftet angesehen werden müsse, der allerdings "[...] als Kompetenz und Unverletzlichkeit maskiert" (ebd.) werde.

Zudem sei die kategoriale Vergeschlechtlichung im Allgemeinen auch die Ursache eines Verfehlens gegenseitiger Anerkennungsprozesse und damit das Fundament eines patriarchalischen Herrschaftsverhältnisses (vgl. Benjamin 1990, S. 163). Inwiefern eine ‚männliche‘ Sozialisation im Sinne dieses Dominanzverhältnisses die Anerkennung ‚weiblicher‘ Gegenüber erschwere, soll folgend skizziert werden. Zentral für Benjamin ist hier nicht das ödipale Inzestverbot, sondern das ödipale "Verbot der Identifikation mit der Mutter" (ebd., S. 157). Die Verinnerlichung des ‚väterlichen‘ Über-Ichs müsse nämlich, wie beschrieben, auch zu einer Abspaltung und Abwertung der ‚Mutter‘ führen sowie zu einer Unfähigkeit, Abhängigkeit und Autonomie als Prinzipien ineinander verschränkt denken zu können. Statt sich mit diesen widerstreitenden Tendenzen in der eigenen Psyche reflexiv auseinanderzusetzen, erfolge schlicht eine Abspaltung von als ‚weiblich‘ markierten – positiv wie negativ belegten – Eigenschaften. Die ‚Mutter‘ und ‚Frauen‘ im Allgemeinen würden zu idealisierten Repräsentationen einer ‚verlorengegangenen‘ Fähigkeit der "Fürsorge" (Benjamin 1990, S. 163) für sich und andere. Diese werde in der eigenen Psyche unerreichbar, da sie "[...] nicht mehr zum Ich-Ideal des Jungen [gehört]. Die gute Mutter ist nicht mehr innen. Sie ist etwas Verlorenes [...], das durch Liebe draußen wiedergefunden werden muß" (ebd., S. 157). Diese Idealisierung von ‚Weiblichkeit‘ schlage aber auch in eine gleichwertig radikale Abwertung um, in "eine angstvolle, beherrschte und distanzierte Haltung gegenüber Frauen" (ebd., S. 159). Dies erklärt Benjamin dadurch, dass der Spaltungsprozess der vergeschlechtlichten Sozialisation es unmöglich mache, "[...] ein differenziertes Bild der Mutter zu entwickeln. Die Ablehnung der Mutter umgibt diese mit einer Aura verlorener Vollkommenheit, macht sie aber auch zum Gegenstand destruktiven Neides" (ebd., S. 170). Aus der so entstehenden abwertenden und idealisierenden psychischen Kategorie der ‚Mutter‘ ergebe sich schließlich ein Unvermögen ‚männlicher‘ Personen, sich ‚weibliche‘ Gegenüber mit einer ihnen "gleichberechtigten Subjektivität" (ebd., S. 160) vorzustellen – sie also anzuerkennen im intersubjektiven Sinne: "Die Welt dort draußen, der/die andere, ist stets das Objekt. Da die erste Andere, nämlich die Mutter, zum Objekt wird, [...] überträgt sich ihr Objektstatus auf die Welt und die umgebende Natur" (ebd., S. 183). Zusammenfassend lässt sich betonen, dass ‚weibliche‘ und ‚männliche‘ Psychogenese nach Benjamin gleichermaßen zu einer Reproduktion binärer Vergeschlechtlichung beitragen, in der ‚Männlichkeit‘ und der ‚Vater‘ mit einer Vorstellung absoluter Unabhängigkeit assoziiert werden, und ‚Weiblichkeit‘ und die ‚Mutter‘ mit Vorstellungen von Fürsorge, aber auch mit Abhängigkeit und Irrationalität. Während ‚weiblich‘ sozialisierten Kindern durch die verwehrte Identifikation mit dem Ideal der Selbsttätigkeit der Subjektstatus frühkindlich abgeschnitten wird – wobei er in einer idealisierenden Begeisterung für ‚aktiv‘ auftretende Liebesobjekte übertragend ausgelebt werden kann – müssen ‚männlich‘ sozialisierte Kinder ihre Nähebedürfnisse und (Selbst-)Fürsorgefähigkeiten externalisieren, um einem Ideal ‚väterlicher‘ Rationalität zu

entsprechen. Ein Vorgang, der zugleich irrationale und gewalttätige Aspekte dieser Autorität verschleiert (vgl. Benjamin 1990, S. 133).

In einem letzten, für diese Arbeit besonders relevanten Schritt, stellt Benjamin Annahmen darüber an, wie ein Zusammenhang zwischen ihrer Analyse vergeschlechtlichter Psychogenesen auf der Mikroebene und patriarchalischer Makrostrukturen gedacht werden könnte. Dabei versteht sie die polarisierte Geschlechterordnung und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen als "Diskurs im Foucaultschen Sinne" (Benjamin 1990, S. 180). Im Rahmen dieses Diskurses zeichne sich patriarchalische Herrschaft heute, "ähnlich wie Klassenherrschaft" (ebd.), nicht mehr in erster Linie durch ein persönliches Herrschaftsverhältnis zwischen ‚Frauen‘ und ‚Männern‘ aus. Vielmehr habe sich im Kontext einer fortschreitenden gesellschaftlichen "Rationalisierung" (ebd.) eine unpersönliche Dominanz der öffentlichen über die private Sphäre entwickelt, die dazu tendiere, letztere immer mehr aufzulösen (vgl. ebd.). In diesem Sinn seien nicht (mehr) reelle ‚Männer‘ die Ursache und das Zentrum patriarchalischer Herrschaft, sondern das sich verselbstständigende, kategorial vergeschlechtlichte ‚männliche‘ Prinzip der absoluten Autonomie und instrumentellen Rationalität, welches gleichzeitig:

"[...] die paradoxe Tendenz [habe], den Geschlechterunterschied zu neutralisieren und dennoch die in ihm wurzelnden Dichotomien zu verschärfen. Die Strukturen der Dichotomien sind häufig neutral und abstrahieren vom Geschlecht; und doch können sie jeden Moment wieder geschlechtsspezifisch wirksam werden." (ebd., S. 209).

So sei es mittlerweile auch ‚Frauen‘ zumeist möglich oder abverlangt, als autonome Subjekte an der "[...] öffentlichen Sphäre der Gesellschaft [zu] partizipieren" (Benjamin 1990, S. 180). Gleichzeitig ändere diese ‚weibliche‘ Präsenz in der Öffentlichkeit aber nichts an der patriarchalischen Grundstruktur der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Im Sinne einer so konzipierten unpersönlichen Struktur vergeschlechtlichter Herrschaft lässt sich auch Benjamins Vorstellung von Emanzipation weder als eine Aufwertung vermeintlich ‚weiblicher‘ Eigenschaftskategorien, noch im Sinne eines liberalen Feminismus durch die Integration von ‚Frauen‘ in den Arbeitsmarkt denken. Vielmehr hält Benjamin wesentlich grundlegender eine vollständige "[...] Aufhebung der Geschlechterpolarisierung, eine Wiederherstellung der lebenswichtigen Spannung zwischen Anerkennung und Selbstbehauptung, zwischen Abhängigkeit und Freiheit" (Benjamin 1990, S. 171) für notwendig, um patriarchalische Herrschaftsmuster zu überwinden.

Benjamins feministisch-psychoanalytische Perspektive wurde deshalb für die geschlechterkritische Reflexion der praxeologisch-wissenssoziologisch gewonnenen Forschungsergebnisse dieser Arbeit ausgewählt, da ich davon ausgehe, dass sie für eine Analyse sprachbasierter intelligenter Assistenzprogramme besonders fruchtbar sein kann. So könnte etwa Benjamins Konzeption eines unpersönlichen und dennoch binär vergeschlechtlichten Herrschaftsdiskurses in der Lage sein, auch die vergeschlechtlichte Darstellung und Codierung des nicht menschlichen Objekts *Amazon Alexa/Echo* theoretisch einzuordnen, ohne dieses mit

menschlichen Akteur*innen gleichsetzen zu müssen. Bevor Benjamins Ansatz in diesem Kontext Anwendung findet, wird er aber zunächst – im Sinne der oben beschriebenen Methodik – als Kontextwissen ausgeblendet und erst im Anschluss an die ‘systemimmanenten’ Falldarstellungen ergänzend herangezogen.

5 Amazon Alexa/Echo – wie bist du (vergeschlechtlicht)?

Auf der Basis der beschriebenen theoretischen und methodischen Grundlagen soll die durchgeführte interpretative empirische Forschung nun ausführlicher vorgestellt werden. Es handelt sich dabei, wie erwähnt, um eine komparative dokumentarische Analyse mehrerer Werbevideos des Sprachassistentenprogramms *Amazon Alexa/Echo*. Der zentrale Fokus der Betrachtung liegt dabei auf dem ‚Modus Operandi‘ der dargestellten Vergeschlechtlichung in den Spots – sowohl bezüglich der menschlichen Protagonist*innen, als auch des Programms. Die Auswahl der Daten, sowie die Konzentration auf *Amazon Alexa/Echo* werden folgend noch einmal kurz beschrieben und begründet.

Im Kontext der Datenauswahl ergab sich zunächst das Problem, dass es derzeit im Bereich sprachbasierter Assistenzprogramme eine Fülle an technischen Entwicklungen, Programmen und Anwendungsmöglichkeiten gibt. Deshalb erschien es ratsam, den Fokus der Arbeit eng zu fassen. So wurde der Gegenstand der Untersuchung auf IPAs eingegrenzt, die über einen eigenen ‚Produktkörper‘, meist "smart speakers" (Bogers et al. 2019, S. 79), verfügen. Eine Hinzunahme auch ‚körperloser‘ – also nicht explizit lokalisierbarer oder portabler – Installationen hätte die Vergleichbarkeit der in den Werbefilmen dargestellten Interaktionen mit dem Programm, vor allem bezüglich der visuellen Ebene, stark verkompliziert.

Zu den marktdominierenden Produkten im Bereich IPAs zählen derzeit vor allem Apples *Siri* mit dem Smart Speaker *HomePod*, Amazons *Alexa* mit *Amazon Echo* sowie Googles *Google Assistant* mit *Google Home* und Microsofts *Cortana* mit *Harman Kardon Invoke* (vgl. Liao et al. 2019, S. 102). Während *Siri* 2011 als erstes Massenprodukt dieser Art eingeführt wurde (vgl. Garcia et al. 2018, S. 2), bilden Amazons 2015 offiziell erschienenes Programm *Amazon Alexa* und der erst 2016 als Messenger App eingeführte *Google Assistant* mit 77 Prozent des Marktanteils (prognostizierter Stand 2020) die Marktführer in diesem Bereich (vgl. Liu 2021). Zu allen Programmen und ihren ‚Produktkörpern‘ lassen sich im Internet – vor allem auf YouTube – aktuelle und ältere Werbespots finden, wobei englischsprachige Spots meist am umfanglichsten zugänglich sind. Deshalb wurde im Kontext der Arbeit entschieden, eine Analyse von englisch- und deutschsprachigen Filmen zu kombinieren, solange sie aus einem westlichen Kontext stammen. Dies lässt sich unter anderem dadurch rechtfertigen, dass die deutschsprachigen Spots oftmals ohnehin Übersetzungen von englischsprachigen Originalfilmen sind sowie dass die Auswahl an Videos durch die Integration englisch- und deutschsprachiger Filme größer wurde. Folgend stellte sich die Frage, ob mehrere oder nur eines der genannten Programme im Rahmen der Analysen betrachtet werden sollte. Hier wurde sich dafür entschieden,

mehrere zeitlich aufeinander folgende Filme ein und desselben Produkts zu vergleichen. Während die Möglichkeit, verallgemeinernde Schlüsse über die Darstellung der gesamten Produkt-Kategorie der IPAs zu formulieren, durch dieses Forschungsdesign eingeschränkt wird, ergibt sich andererseits hierdurch – wie im Zuge des Forschungsstandes ausgeführt – die Chance, zeitliche Transformationsprozesse in der Vergeschlechtlichung der propagierten ‚Lifestyles‘ nachzuverfolgen. Um diesem Aspekt besondere Beachtung zukommen zu lassen, wurde sich für das beschriebene Design entschieden und das Forschungsobjekt *Amazon Alexa/Echo* ausgewählt. Dieser Fokus lässt sich zum einen durch den hohen Marktanteil und die damit einhergehende Verbreitung des Programms rechtfertigen. Ein weiterer Faktor war zudem die gute Datenlage – also eine umfangreiche frei zugängliche Verfügbarkeit der Werbefilme von *Alexa/Echo*. Indessen erscheint mir *Alexa/Echo* auch deshalb interessant im Sinne der Forschungsfrage, da das Programm, im Gegensatz etwa zu *Google Assistant* und *Siri*, nicht primär als portable Version entwickelt wurde, sondern mit *Echo* als fest installiertes Gerät. Das Programm kann aber auch ohne eigenen ‚Körper‘ verwendet werden.

Um den Aspekt der zeitlichen Entwicklung dargestellter vergeschlechtlichter ‚Modi Operandi‘ in den Filmen herausarbeiten zu können, wurden drei *Alexa/Echo*-Werbespots in die Analyse integriert, die zwischen 2015 und 2019 veröffentlicht wurden. Bezüglich der Reihenfolge der folgenden Darstellung der Fallanalysen orientiere ich mich an deren zeitlicher Abfolge. Als Erstes wird die Analyse des 2015 erschienenen, markteinführenden englischsprachigen Werbespots "Introduction of Amazon Echo" (Top Tech 2015)¹⁶ dargestellt. Als zweites Fallbeispiel folgt der deutsch synchronisierte Film "Dad's Day" von 2018 (Clickinfo 2018). Die Falldarstellung schließt mit der Betrachtung des englischsprachigen Werbespots "Amazon Alexa: Practice Hours" (Amazon Alexa 2019) aus dem Jahr 2019.

Die Fallbeispiele werden zunächst als ‚selbstreferenzielle Systeme‘ mit der dokumentarischen Filmanalyse nach Ralf Bohnsack analysiert. Anschließend werden die herausgearbeiteten ‚Modi Operandi‘ der Vergeschlechtlichung einer geschlechterkritischen Interpretation mit Jessica Benjamins Theorie unterzogen. Nach den Einzeldarstellungen werden die Analysen schließlich miteinander kontrastiert und in den Forschungskontext eingeordnet.

5.1 "Introduction of Amazon Echo" – *Alexa* als ‚Geschlechtsverstärker‘

Ich beginne mit der Analyse des ersten *Alexa/Echo*-Werbespots "Introduction of Amazon Echo". Als Grundlage der Betrachtung dient dabei eine durch einen japanischen YouTube-Kanal bereitgestellte Version des Werbefilms, die dort am 21.09.2015 veröffentlicht wurde (vgl. Top Tech 2015). Aus einigen inhaltlichen Aspekten des Spots, etwa einer eingespielten Washingtoner Radiosendung (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang

¹⁶ Die Filmanalyse inklusive aller angefertigter Transkripte etc. basiert auf der hier angegebenen Quelle. Diese steht derzeit (Stand 26.03.2021) allerdings nicht mehr auf YouTube zur Verfügung. Eine fast identische, sekundengleiche Version des Films findet sich etwa über BrandonYT (2017).

1.1, S. 128, 02.17-02.20)¹⁷, lässt sich vermuten, dass der Film für den US-amerikanischen Markt produziert wurde. Mit einer Länge von 3.54 Minuten ist der Film mit Abstand der längste der analysierten Spots. Auch bezüglich der Personenkonstellation und der Narration zeichnet sich der vorliegende Film über eine höhere Komplexität aus. Im Spot treten acht unterschiedliche Sprecher*innen auf – fünf menschliche Familienmitglieder, *Amazon Alexa/Echo*, sowie die intradiegetische¹⁸ Stimme der Radiomoderatorin und ein extradiegetischer Ansager.

Um eine dokumentarische Analyse des Films durchführen zu können, wurden zunächst sowohl ein MoViQ-Transkript (siehe ebd., S. 114-139), als auch ein TiQ-Transkript des Films angefertigt (siehe "Introduction of Amazon Echo" [TiQ-Transkript], Anhang 2.1, S. 152-158). Auf der Basis der Transkripte wurde eine ausführliche dokumentarische Analyse vorgenommen: zunächst eine visuelle Detailanalyse von ausgewählten Hauptsequenzen, und anschließend eine ergänzende Analyse der auditiven Ebene, in der der Spot als Ganzes miteinbezogen wurde. Die durchgeführte Analyse schließt mit einer zusammenfassenden Betrachtung beider Ebenen. Folgend soll die Interpretation entlang ihrer einzelnen Schritte dargestellt werden. Dabei muss angemerkt werden, dass die Fallbeschreibung verkürzt vorgenommen werden muss, da sie sonst den Rahmen der Arbeit sprengen würde. So muss etwa weitgehend auf eine Darstellung der formulierenden Interpretationen auf allen Ebenen verzichtet werden. Auch im Kontext der reflektierenden Interpretationen kann die Detailanalyse der Fotogramme nur in für die Bearbeitung der Forschungsfrage zentralen Aspekten dargestellt werden.

5.1.1 Auswahl der Sequenzen und Fotogramme

Der Spot "Introduction of Amazon Echo" lässt sich als klassisch lineare Narration beschreiben. Es wird dargestellt, wie das Produkt *Amazon Echo/Alexa* bei einer bürgerlich-vorstädtischen Kleinfamilie per Post ankommt und in die Familie ‚integriert‘ wird. Dabei wurden in der Analyse des Films zehn Hauptsequenzen identifiziert, die wiederum drei größeren erzählerischen Abschnitten zugeordnet werden können (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 139). Alle Hauptsequenzen außer die ersten beiden sind durch Zeitsprünge klar voneinander getrennt, aber in einer suggestiven kausalen Reihenfolge strukturiert. Zunächst erfolgt in zwei Hauptsequenzen – HS1 und HS2 – die Einführung und Präsentation *Amazon Alexas/Echos* sowie die erzählerische Rahmung. Im Mittelteil des Films, der sechs Hauptsequenzen umfasst, werden unterschiedliche Anwendungsfelder *des IPAs* präsentiert, wie etwa dessen Küchenassistenten-, Weck-, Radio- und Musikfunktionen. Hiermit verbunden ist auch eine Darstellung der Nutzungsmöglichkeiten *Alexas/Echos* durch unterschiedliche

¹⁷ Im Kontext der drei Falldarstellungen werde ich vor allem bezüglich sequenzieller Gestaltungselemente – visuell und auditiv – aus den der Arbeit beigefügten Transkripten zitieren. Hierdurch sollen die Analysen besonders nachvollziehbar belegt werden. Dabei entsprechen die in den Belegen angegebenen Sekunden- und Minutenangaben den jeweiligen YouTube-Clips, die als Grundlage der Transkripte gedient haben. Die Links zu den online verfügbaren Spots finden sich im Quellenverzeichnis der Arbeit.

¹⁸ Unter dem Begriff ‚intradiegetisch‘ werden in der Filmwissenschaft alle Aspekte eines Films verstanden, die sich innerhalb der filmischen ‚Diegese‘ befinden. Zum Begriff der ‚Diegese‘ siehe Fußnote 20.

Charaktere innerhalb der Familie. Die kurze Abschlusspassage des Films setzt sich schließlich aus zwei Hauptsequenzen zusammen – der narrativen Abschlusssequenz HS9 und einer weitgehend aus der Narration entkoppelten Abspannsequenz HS10.

Für die Detailanalyse der Ebene des Visuellen wurden fünf der zehn Hauptsequenzen ausgewählt: die Eingangspassage mit HS1 und HS2, die Abschlusspassage mit HS9 und HS10 und ergänzend die dem Mittelteil des Films entnommene HS4, in der *Alexa/Echo* der Mutterfigur in der Küche assistiert. Bei der Auswahl der Eingangs- und Abschlusspassagen berufe ich mich in erster Linie auf Bohnsack (vgl. 2014, S. 281), der annimmt, dass hier besonders prägnant narrative und ästhetische Dynamiken eines Films in Erscheinung treten. Die Hinzunahme von HS4 begründe ich damit, dass hier das Spektrum der Szenerien erweitert wird, in denen *Alexas/Echos* Funktionen und die Dynamiken zwischen den Familienmitgliedern verhandelt werden. HS4 kann diesbezüglich als zentral für die Rollenbestimmung der Mutter im Film bezeichnet werden – und damit auch für *Alexas/Echos* Auftreten im Verhältnis zu ihr. Aus den fünf Hauptsequenzen wurden wiederum insgesamt 20 repräsentative Fotogramme für eine Detailanalyse ausgewählt. Die Auswahl der Fotogramme erfolgte dabei auf der Grundlage der Einschätzung eines möglichen Aussagepotentials über ästhetische Gestaltungsmerkmale des Films sowie bezüglich der Handlungen der abgebildeten Bildproduzent*innen mit Fokus auf die Fragestellung der Arbeit. Hierauf wird im Rahmen der Falldarstellung noch eingegangen.

5.1.2 Analyse des Visuellen

Ich beginne die Analyse des Visuellen des Werbespots "Introduction of Amazon Echo" mit der Untersuchung der fünf ausgewählten Hauptsequenzen in chronologischer Reihenfolge. Anschließend erfolgt eine Herausarbeitung zentraler analysierter Aspekte der visuellen Darstellung der Vergeschlechtlichung im Film.

Bei HS1 handelt es sich um eine klassische Eröffnungssequenz, in der auf der erzählerischen Ebene dargestellt wird, wie zwei Personen – der Vater der Film-Familie und seine jüngste Tochter, die beide weiß sind und vom Stil ihrer Kleidung her durchschnittlich bürgerlich wirken – ein Amazon-Paket von ihrer Türschwelle abholen und mit in ihr Einfamilienhaus nehmen. Später stellt sich heraus, dass es sich beim Inhalt des Pakets um *Amazon Alexa/Echo* handelt. Dies ist in HS1 allerdings noch nicht ersichtlich. HS1 ist kurz und setzt sich aus nur drei Einstellungen beziehungsweise Untersequenzen zusammen, die durch drei harte Schnitte in einer Continuity-Montage montiert sind (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 115, 0.00-0.10). Es gibt keine sichtbaren Zeitsprünge. Bei den ersten beiden, längeren Untersequenzen US1 und US2 handelt es sich jeweils um Kameraschwenks mit leicht wackelnder Kamera. Der erste Schwenk in US1 geht dabei horizontal von links nach rechts, der zweite in US2 vertikal von unten nach oben. Beide folgen den Protagonist*innen der Hauptsequenz, wie sie zuerst zur Tür gehen und dort das Paket aufheben. Bei der dritten, abschließenden Einstellung US3 handelt es sich um eine kurze, statische Untersequenz, die

die geschlossene Tür des Einfamilienhauses zeigt, nachdem das Paket mit ins Haus genommen wurde. Zur Detailanalyse der simultanen Bildelemente wurde aus jeder der Untersequenzen mindestens ein Filmstill ausgewählt, um den Verlauf der Hauptsequenz nachzeichnen zu können. Unter anderem wurden der erste Shot des Spots, sowie die Abschlusseinstellung der HS1 aufgenommen. Aus US2 wurden zwei Fotogramme hinzugenommen, um genauer den Kameraschwenk als ästhetisches Mittel zu untersuchen.

Auf der Basis der Analyse der sequenziellen und simultanen visuellen Elemente in HS1 lässt sich festhalten, dass sich in dieser vor allem zwei Dynamiken entfalten, die beide auf unterschiedlichen Ebenen einführende Funktionen erfüllen. Zum einen wird hier auf der Ebene des ‚Erfahrungsraums‘ ein exemplarisches Milieu als Ausgangspunkt des Films stilisiert: ein gut situiertes, weißes, suburbanes Mittelstandmilieu mit einer dominanten Vaterfigur. Dieses Milieu wird sowohl durch sequenzielle als auch simultane Aspekte des Visuellen hergestellt. So beginnt der Film etwa mit einem ‚Establishing Shot‘¹⁹, in dem keine Menschen vorkommen, sondern nur das Innere eines Hausflurs zu sehen ist. Erst nachträglich treten der Vater und die Tochter auf dem Weg zur Haustür in das Bild ein. Das Flurinnere, welches in hellen Farbtönen gehalten und gut ausgeleuchtet ist, sowie leer und sauber wirkt, erscheint eher kalt und unpersönlich, was einen Charakter des Exemplarischen entstehen lässt. Zu diesem repräsentativen Charakter der Mise-en-Scène trägt vor allem auch die Planimetrie des ‚Establishing Shots‘ bei, die ein im Flur aufgehängtes Pflanzengemälde betont. Dessen planimetrische Fokussierung ergibt sich zum einen durch die das Gemälde umrahmenden Farbflächen des Filmstills, und zum anderen durch die sich in der Gemäldefläche schneidenden Bildmittelachsen (siehe *Abbildung 1*). Während Untersequenz 2 eher erzählerische Funktionen zu erfüllen scheint, tritt dieser milieu-exemplarische Eindruck auch in US3 deutlich in den Vordergrund. Vor allem, wenn die Kamera außen vor der perspektivisch und planimetrisch zentrierten Eingangstür des Einfamilienhauses verbleibt, nachdem die Protagonist*innen *Alexa/Echo* ins Haus geholt haben (siehe *Abbildung 2*). Dabei wird der herrschaftliche Charakter der Eingangstür auch durch die tiefe Kameraposition auf Bodenhöhe betont.

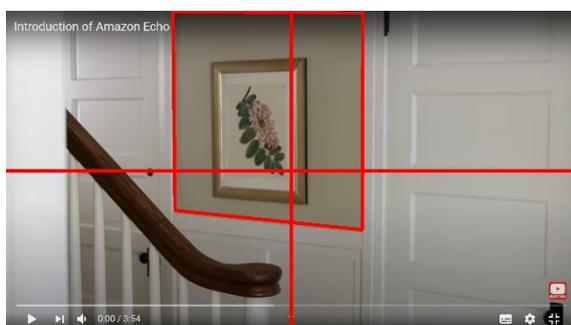


Abbildung 1: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS1/US1. 0.00: Planimetrie (Bildmittelachsen, Farbflächen/-rahmung).

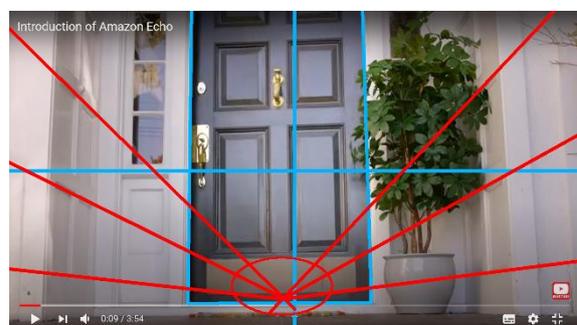
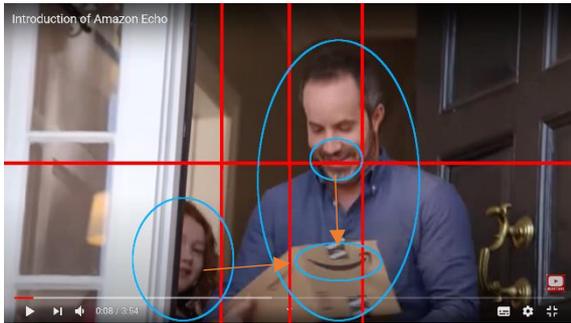


Abbildung 2: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS1/US3. 0.09: Planimetrie (Perspektive, Bildmittelachsen, Farbflächen/-rahmung, Kameraposition).

¹⁹ Unter einem ‚Establishing Shot‘ wird die erste, einführende Einstellung eines Films verstanden.

Abbildung 3: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS1/US2(2). 0.08: Szenische Choreografie und Planimetrie (Goldene Schnitte, Bildmittellachsen, Mimik).



Bei der Rollenstilisierung des dominanten Vaters spielen vor allem die Kameraschwenks in Hauptsequenz 1 eine zentrale Rolle, die den Bewegungen der Personen folgen. Hierdurch wird der aktive Modus der Protagonist*innen visuell gedoppelt – in ihrer körperlichen Bewegung und der Bewegung der Kamera, wodurch sie besonders dynamisch wirken. Meine Zuschreibung dieser ‚Aktivität‘ zur Rolle des Vaters und nicht

etwa der Tochter wird dabei durch eine Detailanalyse der Untersequenz 2 nachvollziehbar. Zum einen wird hier nicht die Bewegung des Mädchens vom Kameraschwenk begleitet, sondern die des Vaters, der das Amazon-Paket aufhebt und sich aneignet (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 115, 0.07-0.08). Außerdem steht er auch zum Ende der Einstellung planimetrisch und szenisch gemeinsam mit dem Paket im Fokus, während die Tochter fast vom Türrahmen verdeckt wird. Durch die szenische Choreografie wird dabei das Paket – und damit auch Amazon allgemein und *Alexa/Echo* – visuell mit positiven Emotionen belegt. Die freudige Mimik der Personen wird choreografisch mit dem deutlich sichtbaren Amazon-Pfeil-Logo auf dem Päckchen verbunden, indem es als bildliche Spiegelung des zu einem Lächeln verzogenen Mundes des Vaters fungiert (siehe *Abbildung 3*).

Weiterhin stellt sich HS1 – auf einer narratologischen Ebene – visuell als Initiationsszene für *Alexa/Echo* dar. Im Fokus der Handlung steht das ‚Überwechseln‘ des Pakets von außerhalb des Hauses ins Innere des familiären Raumes. Die Federführung in dieser ‚Initiation‘ übernimmt – wie wir in der Analyse von US2 sahen – der dominante Vater. Dabei ergibt sich vor allem durch die sequenzielle Abfolge der Einstellungen und ihrer Mise-en-Scène ein Spannungsverhältnis zwischen Privatheit und ‚Außen‘. So befindet man sich zunächst im Inneren des Hauses im Flur. Räumlicher Ausgangspunkt der Erzählung ist damit eine Innenperspektive auf den familiären Wohnraum. Interessant ist dabei allerdings, dass der Flur nicht unumschränkt als ‚privater‘ Raum angesehen werden kann. Vielmehr handelt es sich um einen Eingangsbereich, durch den Besucher*innen – und hier die Filmbetrachter*innen – hindurchgehen müssen, um ins Innere eines Hauses zu gelangen, und wieder aus diesem heraus. Es handelt sich also eher um einen ‚Übergangsbereich‘ zwischen privatem und öffentlichem Raum. Aus diesem Flur begibt man sich nun durch die Montage in den äußeren Eingangsbereich des Hauses, um das Paket abzuholen. *Echo/Alexa* wird im wahrsten Sinne des Wortes von ‚außen‘ nach ‚innen‘ transferiert. HS1 endet schließlich mit dem Schließen der Haustür, wobei die Kamera – und damit die Filmbetrachter*innen – nun nicht mehr mit in das Haus kommen ‚dürfen‘, sondern vor der geschlossenen Tür zurückbleiben. In HS1 entwickelt sich in diesem Sinne eine interessante Dynamik zwischen Integration und Distanzierung der Filmbetrachter*innen

von der für den Spot zentralen familiären Privatheit. Gleichzeitig wird *Alexa/Echo* bereits hier eindeutig *in den Raum der Familie* integriert.

Es lässt sich zusammenfassen, dass in Hauptsequenz 1 visuell bereits der Grundstein eines exemplarisch zu einem ‚Lifestyle‘ verdichteten ‚Modus Operandi‘ gelegt wird, der die Narration in einem weiß-bürgerlichen Mittelschichtsmilieu ansiedelt und auch eher traditionelle familiäre Rollentypen vorstellt – einen dominanten, aktiven Vater und eine den Vater bewundernde Tochterfigur. Während erzählerisch die Aufnahme *Alexas/Echos* in die Familie im Fokus steht, bleibt das Verhältnis der Filmbetrachter*innen zur familiären Sphäre ambivalent zwischen Integration und Distanzierung.

Der bereits in HS1 erweckte Eindruck, dass es sich bei dem im Werbespot gezeichneten Handlungsraum um eine bürgerliche Kleinfamilie mit binär und konservativ vergeschlechtlichten Rollenzuschreibungen handelt, wird in HS2 noch deutlich verdichtet. Auch der zentrale narrative Topos aus HS1, die Initiation *Alexas/Echos*, wird hier weiter ausgestaltet. So wird in HS2 das Haus als ‚Raum der Familie‘ um ein weitläufiges, stilisiertes Wohnzimmer erweitert, in dem die Protagonist*innen aus HS1 gemeinsam mit den sukzessive erscheinenden weiteren Familienmitgliedern – der Mutter sowie zwei weiteren Kindern im Teenageralter, einer älteren Schwester und einem jüngeren Sohn – *Alexa/Echo* auspacken und ausprobieren (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 116-121, 0.10-1.06).

Mit einer Laufzeit von fast einer Minute handelt es sich bei Hauptsequenz 2 um die längste Hauptsequenz des Werbefilms. HS2 besteht dabei aus fünf Untersequenzen und zwei eingelagerten Sequenzen. Die eingelagerten Sequenzen rücken *Alexa/Echo* ins Zentrum und die Untersequenzen fokussieren auf unterschiedliche Konstellationen der menschlichen Protagonist*innen. *Alexa/Echo* ist hier gelegentlich auch im Bild zu sehen, steht aber nicht allein im Fokus. Die Schnitte in HS2 sind harte Schnitte, hauptsächlich in einer Continuity-Montage montiert. Es gibt kaum explizite Zeitsprünge. Für die Fotogramm-Detailanalyse wurden fünf Filmstills ausgewählt, die unterschiedliche Unter- und eingelagerte Sequenzen repräsentieren. Sie wurden dabei primär auf der Basis ästhetischer und inhaltlicher Repräsentanz herausgegriffen, oder auch aufgrund szenischer Besonderheiten, wie dem einzigen visuellen in Erscheinung treten der ältesten Tochter in Untersequenz 4 (vgl. ebd., S. 117, 0.22).

In der Darstellung der Analyse von HS2 wird entsprechend der Fragestellung vor allem die vergeschlechtlichte Rollenausgestaltung der menschlichen und nicht-menschlichen Protagonist*innen ins Zentrum gerückt. Wie bereits beschrieben, differenziert sich hier das Bild einer konservativ vergeschlechtlichten, bürgerlichen Kleinfamilie heraus. Auch nach der Erweiterung der Personenkonstellation um alle Mitglieder der Familie verbleibt der Vater in einer dominanten Stellung als aktives ‚Familienoberhaupt‘. Diese Position wird nicht nur durch sein eigenes Agieren hergestellt, sondern auch durch die Reaktion der anderen Personen auf ihn erzeugt. Dies kann anhand mehrerer Fotogramm-Detailanalysen sichtbar gemacht werden,

etwa der in *Abbildung 4* zu sehenden US1, durch welche die Beziehung zwischen Vater und jüngster Tochter weiter ausdifferenziert werden kann sowie dem Ensemble-Shot US2, der fast alle Protagonist*innen der HS2 zueinander in Beziehung setzt (siehe *Abbildung 6*).

Sowohl in der Handlung als auch in der Bildgestaltung werden dabei die bereits erwähnte jüngste Tochter sowie der später hinzukommende Sohn im Teenageralter besonders stark auf den Vater als ‚Familienzentrum‘ bezogen. Zunächst steht dabei noch – bis zum Hinzutreten des Sohnes – das Vater-Tochter-Verhältnis im Zentrum. Deren Beziehung scheint weiterhin, wie in HS1, eine harmonische, wenn auch asymmetrische zu sein, in der die Tochter die Nähe des Vaters sucht und diesen gar imitiert. Dies lässt der Vater auch zu, im Sinne dessen, dass er sie bei seinen ‚dynamischen‘ Aktionen als bestätigende Beobachterin erlaubt. Dieses Verhältnis zeigt sich prägnant in *Abbildung 4*. Hier sind Vater und Tochter hintereinander gestaffelt in einer Großaufnahme zu sehen, wie sie nach links auf eine*n dritte*n Gesprächspartner*in blicken, der*die nicht im Frame erkennbar ist. Dabei werden die nach links gewendeten Körper des vorne sitzenden Vaters und der dahinter angeordneten Tochter in der planimetrischen Diagonaldynamik des Fotogramms sowohl in ihrer Haltung, als auch ihrer Mimik bildlich parallelisiert (siehe *Abbildung 5*). Es ergibt sich eine Art Spiegelungseffekt, in dem der vorne gelegene und scharf gestellte Vater als ‚Original‘ suggeriert wird und die dahinter angeordnete, leicht unscharf gestellte Tochter als ‚Imitation‘. Interessant ist dabei vor allem der Aspekt der intergeschlechtlichen Imitation. Die Tochter orientiert sich nicht etwa an der ebenfalls anwesenden Mutter als gleichgeschlechtlichem Rollenmodell. Damit tritt sie hier auch nicht ausschließlich als passives ‚Anhängsel‘ des Vaters auf. Denn sie versucht auch, dessen dominante Rolle zu spiegeln und sich somit anzueignen.



Abbildung 4: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US1. 0.50.



Abbildung 5: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US1. 0.50: Szenische Choreografie und Planimetrie (Bildmittelachsen, L. Goldener Schnitt, Schärfeebenen, Paralleldynamik).

Während bezüglich der Tochter somit gesagt werden könnte, dass die Wahl ihres familiären Rollenvorbildes nicht ganz nach eindeutigen binären Vergeschlechtlichungsschemata verlaufe, scheint der Vater jedoch sehr wohl die Kinder nach derartigen Kategorien einzuordnen. So wechselt nach dem prominent mit einem Kameraschwenk inszenierten Eintreten des Sohnes (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 118, 0.34-0.39) die Dynamik der Interaktion weg von der Vater-Tochter-Beziehung hin zum Verhältnis

zwischen Vater und Sohn. Letzteres changiert dabei zwischen visuell suggerierter Ähnlichkeit – etwa durch gleichfarbige Kleidung (siehe *Abbildung 6*) oder auch in der Kamerabegleitung des selbstbewussten Hereinlaufens des Sohnes – und einer gleichzeitigen antagonistischen Spannung, die sich vor allem an der Mimik der Protagonisten ablesen lässt.

Der ebenfalls in HS2 eingeführte Charakter der Mutter schließlich wirkt im Vergleich aller Protagonist*innen besonders passiv und zurückgenommen. So wird sie etwa nicht wie der Sohn mit einer eigenen Einstellung eingeführt, sondern im Rahmen eines Ensemble-Shots der Gesamtfamilie (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 117-118, 0.28-0.30). Schon durch ihre Einführung in den Film wird ihr somit eine untergeordnete, auf den Gesamtkontext der Familie bezogene Rolle zugewiesen.

Als weitere Person wird in HS2 noch die fast erwachsene Teenager-Tochter vorgestellt. Ihr Charakter wird dabei als bis zu einem gewissen Grad ‚abgesondert‘ vom Rest der Familie dargestellt. Sie wird, wie bereits erwähnt, nur in einer einzigen Einstellung der Hauptsequenz visuell sichtbar und ist auch in allen Ensemble-Einstellungen nicht integriert. Somit erhält sie eine Art Sonderrolle als aus eigenem Antrieb sich vom unmittelbaren familiären Geschehen Abgrenzende – was sie gleichzeitig zum Archetyp eines Teenagers stilisiert.

Alexa/Echo schließlich fungiert visuell in der vorliegenden Hauptsequenz nicht als eigenständige – vergeschlechtlichte – Akteur*in. Vielmehr wird das IPA, wie auch schon in HS1, in erster Linie mit der Figur des Vaters verknüpft. Während durch den schnellen Wechsel zwischen Untersequenzen und eingelagerten Sequenzen zu Beginn der Hauptsequenz der narrative Aspekt des ‚Auspackens‘ und ‚Initiiierens‘ von *Alexa/Echo* noch im Vordergrund steht (vgl. ebd., S. 116, 0.10-0.15), rückt dies später immer mehr in den Hintergrund und verlagert sich auf die Interaktion zwischen den menschlichen Personen. Dabei verleiht sich der Vater in seiner dominanten Stellung *Alexa/Echo* visuell geradezu ein. Besonders prägnant ist dies im Rahmen des Ensemble-Shots zu erkennen. Das Fotogramm zeigt hier fast den gesamten Familienverbund, der, abgehoben vor einem flächigen Hintergrund, in einer Halbkreisformation den durch die Bildsymmetrie auch planimetrisch fokussierten *Echo*-Zylinder umringt und betrachtet (siehe *Abbildung 7*). Dabei steht der Vater erneut mit im Bildzentrum und umrahmt entlang der vertikalen Bildmittelachse durch seinen breitbeinigen Sitz den Smart Speaker, während Sohn und Mutter links im Bild eine Einheit bilden und die rechts sitzende jüngere Tochter erneut die Mimik und Gestik des Vaters spiegelt. Der Vater wirkt dabei erneut ‚aktiv‘, während die anderen Familienmitglieder eher passive Haltungen einnehmen und primär durch ihre lustvoll-fröhlichen Gesichtsausdrücke gekennzeichnet sind. Die Familie wird hier scheinbar als abgeschlossene Einheit dargestellt – mit *Alexa/Echo* als euphorisch aufgenommenem ‚neuen‘ Zentrum. Der Vater fungiert dabei weiterhin als ‚unangefochtenes‘ Oberhaupt der Familie und instrumentalisiert zu diesem Zweck auch *Alexa/Echo*. Dabei wird der zylinderförmige Smart Speaker *Echo* wie ein erigierter Penis zwischen seinen Beinen inszeniert. *Alexa/Echo* wird hier

visuell zu seinem phallischen Machtsymbol, zum Zentrum seiner ‚männlich‘ konnotierten Macht über die anderen Familienmitglieder, und zum Objekt der ‚lustvollen‘ Begierde oder Bewunderung der anderen Personen. Das IPA erhält hier somit keinen eigenen vergeschlechtlichten Akteur*innenstatus. Vielmehr fungiert es als gegenständlicher Zweck der väterlichen Dominanz. Auch der Abschluss der HS2 auf einer eingelagerten Sequenz *Alexas/Echos*, die den das IPA umrahmenden Schoß des Mannes nochmals prägnant mit ins Bild nimmt (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 121, 1.05), stützt diese Lesart *Alexas/Echos* als phallischem Machtsymbol des Vaters.



Abbildung 6: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US2. 0.39.

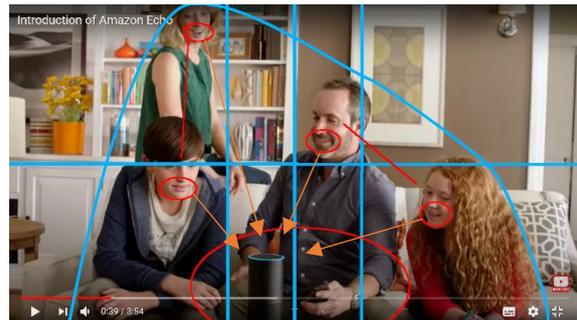


Abbildung 7: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US2. 0.39: Szenische Choreografie und Planimetrie (Bildmittellachsen, Goldene Schnitte, Ebenen- und szenische Anordnung, Mimik).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in HS2 eine Ausdifferenzierung diverser stereotyp vergeschlechtlichter Rollencharaktere stattfindet. Im Zentrum steht weiter die dominante Vaterfigur, die *Alexa/Echo* als Machtsymbol einsetzt, um sich als Mittelpunkt der Familie zu positionieren. Während die beiden jüngeren Kinder die Nähe der Familie und vor allem des Vaters suchen – der Sohn in einem Spannungsverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Antagonismus, die Tochter in einer Mischung aus passiver Bewunderung und aktiver Imitation – grenzt sich die älteste Tochter als Teenager-Archetyp vom Familienverbund ab. Die Mutter schließlich wird als zurückgenommene und passive Akteur*in eingeführt und steht zudem etwas außerhalb der Konstellation Vater, Tochter, Sohn und *Alexa/Echo*.

Um die Rollengestaltung der Mutter, sowie die Funktion *Alexas/Echos* in Bezug auf ihren Charakter detaillierter analysieren zu können, wurde aus dem Mittelpart des Werbefilms HS4 in die Analyse mitaufgenommen. Obgleich sich in dieser Hauptsequenz auch noch andere zentrale ästhetische und narrative visuelle Aspekte des Films niederschlagen – etwa die hyperstilisierte Darstellung eines gutbürgerlichen Vorstadtmilieus – werden hier nur die Analyseergebnisse bezüglich der Interaktionskonstellation Frau und *Alexa/Echo* dargestellt.

In HS4 wird diesbezüglich eine neue, vom Vater unabhängige soziale Situation – und damit auch Funktion *Alexas/Echos* – eingeführt. Es wird dargestellt, wie das IPA der Mutter in Abwesenheit des Mannes beim Kochen oder Backen in der Küche assistiert (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 123-125, 1.26-1.49). Bei HS4 handelt es

sich dabei um eine mittellange Hauptsequenz, die sich etwa in der Mitte des Spots befindet. HS4 besteht aus vier Untersequenzen mit menschlichen Protagonist*innen in unterschiedlichen Einstellungsgrößen und vier eingelagerten Sequenzen, in denen entweder gar keine Menschen zu sehen sind, oder diese durch die Kadrierung des Bildes körperlich fragmentiert werden. Erneut lässt sich die Montage als eine Continuity-Montage ohne explizite Zeitsprünge beschreiben. Für die Fotogramm-Detailanalyse wurden vier Filmstills ausgewählt, die zwei Untersequenzen und zwei eingelagerte Sequenzen repräsentieren. Vorwiegendes Auswahlkriterium waren hier ästhetische oder thematische Besonderheiten im Kontext des Films.

Der sequenzielle Verlauf der Hauptsequenz lässt sich in drei Abschnitte einteilen: 1.26-1.35, 1.35-1.41 und 1.41-1.50. Alle drei Abschnitte beginnen dabei mit einer eingelagerten Sequenz, die ein technisches Gerät in Detail- oder Großaufnahmen zeigt (vgl. ebd.). Alle drei Abschnitte können dabei – vor allem durch die Montage in Form des Hin- und Herwechselns der Einstellungen zwischen einem Fokus auf die Frau und die technischen Geräte, vor allem *Alexa/Echo* – als Konversationssuggestion verstanden werden. So werden die Geräte durch die sequenzielle Bildgestaltung zu Interaktionspartner*innen der Frau. Der Eindruck einer Interaktion wird dabei vor allem auch durch die ausdrucksstarke Mimik der Frau hervorgerufen (vgl. ebd., S. 124, 1.38-1.39/ S. 125, 1.42-1.43). Am deutlichsten tritt die Personifikation *Alexas/Echos* in HS4 dabei in der zu Anfang der Hauptsequenz vorkommenden ersten Untersequenz zutage, die auch in der Fotogrammanalyse betrachtet wurde. Es handelt sich hier um eine perspektivische Nahaufnahme, bei der die Kamera hinter *Alexa/Echo* positioniert ist und sich das Bild auf einen unscharfen Hintergrund öffnet, in dem schemenhaft die an einer Kücheninsel kochende Frau zu erkennen ist. *Alexa/Echo* ist – von unten links ins Bild ragend – als einziges Objekt scharf gestellt und wirkt so, durch die flächige Unschärfe des Hintergrundes verstärkt, perspektivisch hervorgehoben. Durch die Perspektivität sowie die zentralen Bildmittelachsen und die beidseitigen goldenen Schnitte im Fotogramm sind zudem das IPA, sowie auf der anderen Bildseite die Hände der arbeitenden Frau planimetrisch fokussiert und werden so in Bezug zueinander gesetzt (siehe *Abbildung 8*). Im Zusammenspiel der Planimetrie und der Kameraposition ergibt sich somit eine szenische Choreografie, die *Alexa/Echo* als Akteur*in darstellt. Dieser Eindruck kommt vor allem dadurch zustande, dass die Kameraposition einen Über-Schulter-Schuss imitiert, der konventionell in der Darstellung von Konversationssituationen Anwendung findet, vor allem im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. *Alexa/Echo* scheint hierdurch analog zur Kameraperspektive auf den unscharfen Hintergrund und die planimetrisch fokussierte Frau zu ‚schauen‘ (siehe *Abbildung 9*).

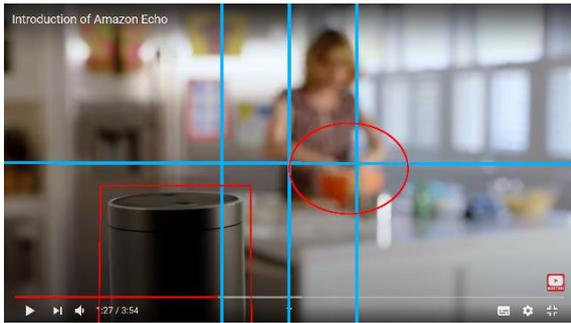


Abbildung 8: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/US1. 1.27: Planimetrie (Bildmittellachsen, Goldene Schnitte, Schärferebenen).

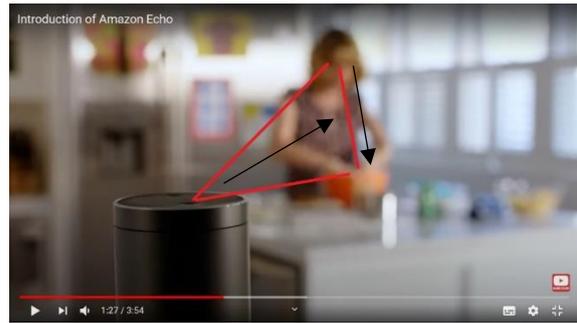
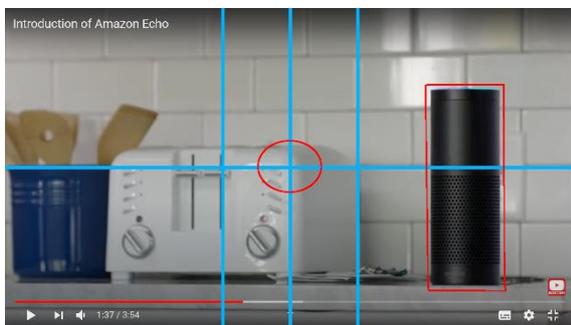


Abbildung 9: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/US1. 1.27: Szenische Choreografie (Kameraperspektive: Über-Schulter-Schuss).

Abbildung 10: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/ES1. 1.37: Planimetrie (Bildmittellachsen, Goldene Schnitte, Farbkontraste, Kadrierung).



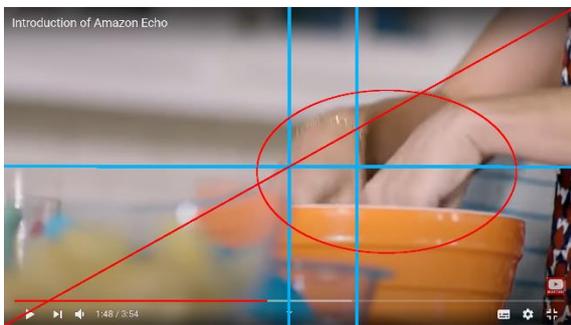
Neben der in der ‚Interaktion‘ mit der Mutter hergestellten Akteur*innenstellung *Alexas/Echos* wird das IPA in anderen Einstellungen in HS4 jedoch auch wieder visuell als Gegenstand und Produkt inszeniert. Dies lässt sich etwa an der eingelagerten Sequenz 1 veranschaulichen, in der das IPA in einer Großaufnahme mit tief positionierter Kamera neben einigen anderen Küchenutensilien, unter anderem einem Toaster,

auf einer Anrichte zu sehen ist. Durch die Anordnung der Gegenstände im Raum, die Bildsymmetrie sowie die farblichen Kontraste – etwa, dass *Alexa/Echo* als einziges schwarzes Objekt vor einem primär weißen Raum stark hervortritt – wird *Alexa/Echo* hier einerseits hervorgehoben und hyperstilisiert, andererseits aber auch im Sinne einer stilllebenartigen Komposition mit den anderen Gegenständen in einen Zusammenhang gesetzt (siehe *Abbildung 10*). Somit wird das IPA in HS4 auch als Gegenstand unter Gegenständen inszeniert, und damit als stilisiertes Produkt, aber auch als Arbeitsutensil – etwa im Kontrast zur primär intersubjektiven Funktion als Phallussymbol in HS2. Andererseits erscheint das IPA visuell auch als personifizierte Interaktionspartner*in.

Während *Alexa/Echo* in dieser Sequenz also in gewisser Weise ambivalent dargestellt wird, wird die kochende oder backende Frau visuell immer wieder auf die von ihr ausgeübte reproduktive Tätigkeit reduziert. Sie als Person scheint mehr Vehikel zu sein für die Darstellung der Arbeitsverrichtung, als dass die Tätigkeit als Teil einer umfangreicheren Charakterdarstellung der Frau erscheinen würde. Die Reduktion der Mutter auf ihre reproduktive Arbeit wird dabei sowohl über sequenzielle als auch über simultane Bildelemente hergestellt. Etwa wenn die Kamera in Untersequenz 3 von unten nach oben den Körper der Frau hinauf schwenkt und dabei zunächst auf deren arbeitende Hände fokussiert und anschließend erst ihr Gesicht zeigt (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 124, 1.31-134). Die simultane Herstellung dieser Charakterreduktion lässt sich an der bereits besprochenen, in

Abbildungen 8 und 9 zu sehenden Untersequenz 1 erkennen, oder noch deutlicher an der eingelagerten Sequenz 4, mit der HS4 abschließt. In Untersequenz 1 etwa sind sowohl in der szenischen Choreografie als auch planimetrisch vor allem die in der orangefarbenen Schüssel knetenden Hände der Frau zentriert. In der Abschlusseinstellung ES4 wird dies noch deutlicher. Hier fragmentiert bereits die Kadrierung des Bildes den Körper der Frau und schneidet symbolisch mit Individualität verknüpfte Körperteile wie das Gesicht ab. Zu sehen sind lediglich die knetenden Hände und Unterarme der Frau, die auch durch die Farbgestaltung des Fotogramms und die Bildsymmetrie planimetrisch in den Vordergrund treten (siehe *Abbildung 11*).

Abbildung 11: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/ES4 1.48: Planimetrie (Bildmittellachsen, R. Goldener Schnitt, Diagonal getrennte Bildebenen/Schärfeverlauf).



Die Rollengestaltung der Mutter verbleibt also im Kontext der HS4 – im Sinne klassischer Geschlechterstereotype – passiv und auf vermeintlich ‚weibliche‘ Hausarbeit reduziert. *Alexa/Echo* fungiert in dabei als Assistent*in, die visuell sowohl personifizierend als auch als Gegenstand dargestellt wird. Das IPA wird hier nicht als phallisches Symbol und Machtmittel eingesetzt, sondern als Arbeitsmittel in der Hausarbeit. Diese

wird von den anderen in HS4 anwesenden Personen auch weder mit Interesse noch mit Anerkennung honoriert, im Gegensatz zur Instrumentalisierung des IPAs durch den Vater in HS2.

Während bisher vor allem einzelne vergeschlechtlichte Charaktere und ihr Verhältnis zu *Alexa/Echo* im Zentrum standen, sollen diese nun – im Zuge der Hauptsequenz 9 – in den Zusammenhang des hyperstilisierten Gesamtfamilienideals gestellt werden, welches sich durch den Film zieht. Bei HS9 handelt es sich um die letzte narrative Hauptsequenz des Spots. Sie ist mit 17 Sekunden Laufzeit kurz (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 135-136, 3.20-3.37). Auf HS9 folgt die abspannartige HS10, die aus der Narration des Films weitgehend herausgelöst ist. HS9 setzt sich aus vier aufeinander folgenden Untersequenzen und zwei eher zu Beginn der Hauptsequenz montierten eingelagerten Sequenzen zusammen. Wieder handelt es sich bei den Schnitten um eine Continuity-Montage ohne explizite Zeitsprünge. Zu sehen ist, wie der Vater die ihn nicht bemerkende, im Wohnzimmer lesende Mutter beobachtet, anschließend etwas auf seinem Smartphone einstellt und die Frau zum Paartanz auffordert. Beim Tanzen werden die Eltern unbemerkt von der glücklichen jüngsten Tochter beobachtet. Für die Fotogramm-Detailanalyse von HS9 wurden vier Filmtills ausgewählt, die die beiden eingelagerten Sequenzen repräsentieren sowie zwei der vier Untersequenzen. Dabei wurden zwei der Fotogramme wegen ihrer exponierten Stellung am Anfang und am Ende der Hauptsequenz ausgewählt. Die Auswahlkriterien der anderen Fotogramme waren zum einen Repräsentativität und zum anderen szenische Auffälligkeit.

Nimmt man die simultanen und sequenziellen Gestaltungselemente in HS9 zusammen und fokussiert sich auf den dargestellten ‚Modus Operandi‘ des Familienverbundes und der Vergeschlechtlichung im Film, so stellt sich HS9 visuell als besonders deutliche Hyperstilisierung der dargestellten heterosexuellen Kleinfamilie dar. Im ‚Kern‘ der Familienharmonie wird dabei die Dynamik zwischen den Eltern inszeniert. Deren Beziehung – so suggeriert der Spannungsbogen der Erzählung – sei konstitutiv für das allgemeine Funktionieren der Familie. Dabei nehmen beide Elternteile ihren Geschlechtern gemäße stereotype Rollen ein. Dieses ungleiche Rollenverhältnis wird im Kontext des Werbefilms naturalisiert – als Voraussetzung des ‚funktionierenden‘ und damit ‚guten‘ Familienlebens.

Das asymmetrische Verhältnis der Eltern zueinander prägt dabei auch die gesamte Visualität der HS9. Dabei kann der erste Abschnitt der Hauptsequenz (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 135, 3.20-3.29) wieder als visuelle Begleitung der Handlungen des Mannes interpretiert werden, der sich diesmal nicht *Alexa/Echo*, sondern die Frau für seine Zwecke ‚aneignet‘. Die narrative Bewegung des Abschnitts beginnt mit der im Wohnzimmer auf dem Sofa sitzenden Frau. Ihre Tätigkeit ist aber nur Ausgangspunkt, um vom Mann beobachtet zu werden. Dies wird etwa durch die Schärferverschiebung von der Frau zum Mann in Untersequenz 1 verdeutlicht (vgl. ebd., 3.21-3.22). Erneuten Nachdruck bekommt die narratologische Irrelevanz der ursprünglichen Handlung der Frau auch durch die Beiläufigkeit, in der der Mann später ‚das Recht‘ in Anspruch nimmt, sie beim Lesen zu unterbrechen und zum Tanzen aufzufordern (vgl. ebd., S. 136, 3.30). Neben diesem sukzessiv hergestellten Eindruck wird das Verhältnis der Eltern in Untersequenz 1 auch durch simultane Bildaspekte als asymmetrisches Dominanzverhältnis inszeniert, wie in der Fotogramm-Detailanalyse herausgearbeitet werden konnte. Im ausgewählten Filmstill ist zu erkennen, wie der scharf gestellte Mann aus dem Hintergrund auf die unscharf gestellte Frau im Vordergrund blickt (siehe *Abbildung 12*). Dabei wird das Bild planimetrisch in zwei Ebenen geteilt – links unten den unscharf gestellten Vordergrund, rechts oben den perspektivisch geöffneten Bildmittel- und Hintergrund mit dem stehenden Mann. Während sich die Frau am linken Bildrand befindet, wird der Mann durch die Schärfeebene sowie durch die Bildsymmetrie planimetrisch in den Fokus gerückt. Die vertikale Bildmittelachse verläuft genau durch seine Körpermittelachse (siehe *Abbildung 13*). Dabei wird seine aktive Handlung – sein Blick auf die Frau – auch durch die gegenläufig nach hinten ziehende Perspektivität des Bildes betont. Die Machtasymmetrie zwischen den Eltern wird zudem auch noch durch die niedrige Kameraposition hervorgehoben, sowie durch das Sitzen der Frau. So wird der Mann im Hintergrund ihr auch bildlich ‚übergeordnet‘ und in einer die Szene ‚überblickenden‘ Position dargestellt.

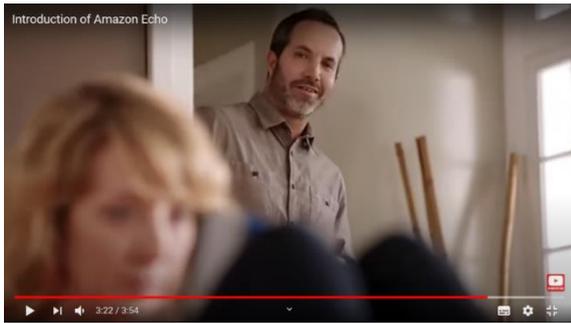


Abbildung 12: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS9/US1. 3.22.



Abbildung 13: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS9/US1. 3.22: Szenische Choreografie und Planimetrie (Bildmittellachsen, Ebenenstaffelung, Schärfefokus, Kameraperspektive/Blickachse).

Abbildung 14: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS9/US4. 3.36: Szenische Choreografie.



Die Harmonie zwischen den Eltern wird dabei in HS9 auch direkt auf das ‚Wohlergehen‘ der Kinder bezogen, in Personifikation der freudig die Eltern beobachtenden jüngsten Tochter. So reproduziert die Erzählung unmittelbar Vorstellungen einer ‚guten‘ Familie als ‚vollständiger‘ Familie – mit zwei vorhandenen und heterosexuellen Eltern. Dieser Topos, der so die konservativen Geschlechterrollentypen mit ebenfalls konservativen Familienidealen verknüpft, wird vor allem im zweiten Abschnitt der Hauptsequenz sichtbar (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 136, 3.30-3.37). Dabei rückt die Kamera von Schnitt zu Schnitt näher an die tanzenden Eltern heran, wobei der Kamerafokus gleichzeitig von den Eltern zur Beobachtungsposition des Mädchens wechselt. Diese um die Elternfiguren zentrierte Stilisierung einer ‚heilen Familie‘ wird auch durch die Fotogramm-Detailanalyse noch klarer ersichtlich. So wird etwa im letzten Bild der HS9 vor allem durch die ambivalent gestaltete planimetrische Fokussierung, die zwischen dem Rücken der Frau und der scharf gestellten Tochter im Hintergrund zu oszillieren scheint, deren Akt des Beobachtens ins visuelle Zentrum gerückt (siehe *Abbildung 14*). Die Eltern im rechten Vordergrund scheinen dabei stark aufeinander bezogen, vor allem durch ihre nahe Körperhaltung. Deren zur Schau gestellte Zärtlichkeit erhält jedoch visuell erst ihre tatsächliche Bedeutung über das Gesehenwerden durch die Tochter, die sichtlich erfreut auf die elterliche Harmonie reagiert. Dies zeigt besonders deutlich, dass hier das ‚Glück‘ der Kinder mit dem Topos der ‚heilen‘ Elternbeziehung verbunden wird. Das so dargestellte Familienideal, mit dem der Werbespot narrativ abschließt, kann als traditionalistisch bezeichnet werden, sowohl in Bezug auf die familiäre Gesamtkonstellation als auch die geschlechterstereotypen einzelnen Rollenmodelle.

Alexa/Echo wird in diesem Kontext erneut der Figur des Vaters zugeordnet. In diesem Sinn tritt das IPA hier nicht personifiziert als Akteur*in auf. Vielmehr ist *Alexa/Echo* erneut als ‚Mittel‘ des Mannes zu verstehen, zur Umsetzung seiner Agenda. Es wird damit visuell wieder

Gegenstand und zur Verlängerung der väterlichen Einflussosphäre – wenn auch weniger eindeutig phallisch inszeniert als etwa in HS2. Dabei gibt es allgemein relativ wenige Einstellungen in HS9, die *Alexa/Echo* überhaupt visuell zeigen. Tatsächlich wird *Echo* selbst nur in der ersten Einstellung der Hauptsequenz abgebildet (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 135, 3.20-3.21). Wie in der Fotogramm-Detailanalyse herausgearbeitet werden konnte, handelt es sich bei dieser Eingangseinstellung erneut um eine stilllebenartige Produktpräsentation *Alexas/Echos*, wie sie bereits in HS4 analysiert wurde. *Alexa/Echo* wird hier also erneut nicht nur als Gebrauchsgegenstand, sondern auch als hyperstilisiertes Produkt vorgestellt. Verknüpft mit der Figur des Mannes wird das IPA dabei diesmal visuell nicht über *Echo*, sondern über das Smartphone des Mannes, über welches er *Alexa/Echo* zum Abspielen von "Love Songs" anweist (vgl. ebd., 3.24-3.25). Somit stellt sich seine Verfügungsgewalt über das IPA noch zusätzlich als räumlich entgrenzt dar.

Abschließend soll die Detailanalyse der letzten Hauptsequenz, der Abspannsequenz HS10, skizziert werden. Bei HS10 handelt es sich um eine kurze, keine narrativen Elemente enthaltende Sequenz (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 136-138, 3.37-3.55), die aus drei in harten Schnitten linear montierten Untersequenzen besteht, die alle in die Fotogramm-Detailanalyse integriert wurden.

Alle drei Einstellungen zeigen den aus HS4 bekannten, in der Küche des Hauses stehenden *Echo*-Zylinder in unterschiedlich fragmentierten Ausschnitten, wobei die Bilder immer fragmentarischer und formal abstrakter werden. Alle Einstellungen sind statisch und verfügen über extradiegetische Schriftzüge. Während in US2 und US3 auch die Schrift statisch ist, wechselt diese bei Untersequenz 1 als einziges Bildelement und stellt sukzessive folgende ‚Kernfunktionen‘ *Alexas/Echos* schriftlich vor: "| INFORMATION", "| MUSIK", "| NEWS", "| WEATHER", "| AND MORE" (ebd., S. 136-137, 3.37-3.41). Die Schrift ist dabei türkisfarben und leuchtend und stellt so direkt einen Bezug zum *Echo*-Zylinder her, der im Film immer wieder in der gleichen Farbe aufleuchtet. In Untersequenz 2 werden die Filmbetrachter*innen mit dem stilistisch ähnlich gestalteten Schriftzug "| JUST ASK" (ebd., S. 137, 3.42) dazu aufgefordert, das IPA zu verwenden. In der letzten Einstellung in HS10 wird schließlich der Name des Produkts, "amazon echo" (ebd., S. 137-138, 3.43-3.55) eingeblendet, als abschließendes Branding.

Auf einer ästhetischen Ebene findet dabei ein schrittweises Überwechseln des Bildes von der Diegese²⁰ des Films zu diesem Branding statt. Während der diegetische Raum in US1 noch eindeutig identifizierbar ist, entfernen sich die letzten beiden Einstellungen immer weiter von dieser Bezugnahme und gleiten durch ihre extreme Detailansicht und Vogelperspektive über in eine starke Ästhetisierung und formale Abstraktion. Dabei ist in Untersequenz 2 zunächst noch der hyperstilisierte Körper von *Echo* gemeinsam mit dem extradiegetischen Schriftzug

²⁰ Der Begriff der ‚Diegese‘ bezeichnet die ‚Welt‘ eines Films und alle Elemente, die aus der Wahrnehmung der die Filmwelt bevölkernden Personen ihren (fiktiven) Erfahrungsraum gestalten.

im planimetrischen Fokus des Bildes (siehe *Abbildung 15*). In Untersequenz 3 schließlich tritt der *Echo*-Zylinder im Verhältnis zum Slogan "amazon echo" noch weiter in den Hintergrund (siehe *Abbildung 16*). Das Bild stilisiert das Produkt dabei – vor allem durch die Lichtverhältnisse und die Fragmentierung – zu einem fast mystischen sowie ornamentalen Objekt.

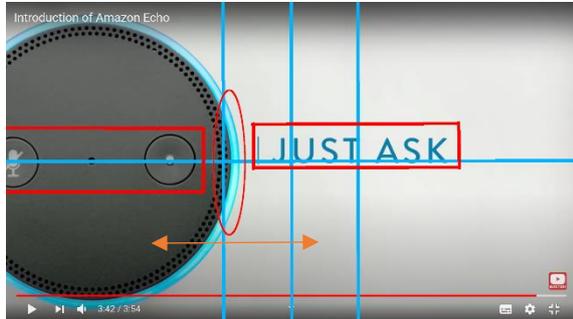


Abbildung 15: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS10/US2. 3.42: Planimetrie (Bildmittellachsen, Goldene Schnitte, Farbkomposition/-flächen).

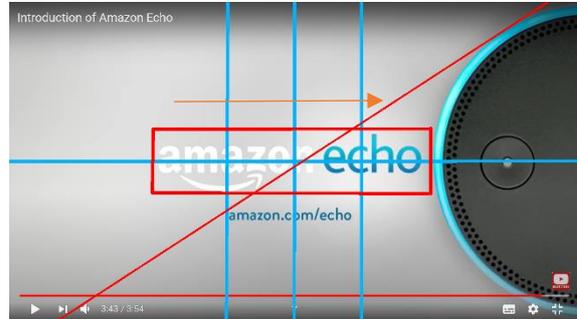


Abbildung 16: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS10/US3. 3.43: Planimetrie (Bildmittellachsen, Goldene Schnitte, Farbkomposition mit Diagonalverlauf).

Nimmt man die analysierten fünf Hauptsequenzen zusammen, lassen sich übergreifend zentrale Dynamiken der vergeschlechtlichten Interaktion mit *Alexa/Echo* sowie der Vergeschlechtlichung der auftretenden Personen für sich zusammenfassen. Es kann festgehalten werden, dass in allen Hauptsequenzen vor allem die Eltern der Familie – in ihrem Verhältnis zu *Alexa/Echo* – im Zentrum des Visuellen stehen. Im nicht vollständig analysierten Mittelteil des Films gibt es hiervon allerdings Abweichungen, etwa in der Hauptsequenz 6, in der *Alexa/Echo* den Kindern Witze erzählt (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 129-130, 2.21-2.40). Die Rollen der Eltern fallen dabei geschlechterkonservativ und stereotyp aus – im Sinne eines dominanten Vaters als ‚Oberhaupt‘ der Familie und einer diesem untergeordneten Frau, die weniger als Subjekt als im Sinne eines ‚Automats‘ für reproduktive Tätigkeiten und als Resonanzraum des ‚männlichen‘ Aktionismus inszeniert wird. Bezüglich *Alexa/Echo* wurde herausgearbeitet, dass das IPA zwar teilweise ambivalent zwischen Personifikation und Gegenständlichkeit oszilliert, vor allem im Verhältnis zur Frau in HS4. Insgesamt überwiegt allerdings visuell der Gegenstandscharakter. So scheint *Alexa/Echo* auch weniger über eine eigene Agenda und eine Vergeschlechtlichung zu verfügen. Es fungiert – je nach Anwender*in – als ‚Verstärker‘ von dessen*deren vergeschlechtlichten Charaktereigenschaften. Für den Mann ist *Alexa/Echo* aufmerksamkeits- und anerkennungserheischendes Phallussymbol seiner Machtstellung. Für die Frau hingegen wird das IPA zur Assistent*in und zum Arbeitsmittel in der häuslichen Reproduktion. Auch die Kinder treten – wie vor allem an HS2 herausgearbeitet wurde – in stereotypen Rollen auf. Während die älteste Tochter sich – ganz im Sinne eines ‚normalen‘ Teenagers – bewusst und demonstrativ von der Familie distanziert, changiert der Sohn zwischen Ähnlichkeit und Rivalität zum Vater, dem er gleichzeitig auch Anerkennung zollt. Die am stärksten verklärte Affinität zum Vater stellt die jüngste Tochter zur Schau. Dabei tritt sie zum einen als passives Anhängsel des Vaters auf. Sie versucht

diesen aber auch zu spiegeln und zu imitieren, wobei der Vater im Verhältnis zwischen den beiden jüngeren Geschwistern – wenn auch feindselig – den Sohn bevorzugt. Im Zusammenspiel dieser stereotyp vergeschlechtlichten Einzelcharaktere wird, vor allem in HS9, auch ein Gesamtfamilienideal konstruiert. Auch dieses zeichnet sich wie die einzelnen Charaktere durch einen starken Konservatismus aus, der suggeriert, eine ‚heile‘ Familie mit ‚glücklichen‘ Kindern könne nur eine Kleinfamilie mit normierter Elternkonstellation sein. Diese ‚Harmonie‘ in der Familie wird in erster Linie durch den dominanten Vater herbeigeführt. Dabei nimmt *Alexa/Echo* eine wichtige Rolle zur Stabilisierung des Familienverhältnisses ein – als Verlängerung und Verstärkung des väterlichen Macht- und Kompetenzbereichs.

5.1.3 Analyse des Auditiven

An die Analyse des Visuellen anschließend, erfolgt nun eine Darstellung der Interpretation der auditiven Ebene des Werbefilms "Introduction of Amazon Echo". Hier werden auch die Hauptsequenzen miteinbezogen, die nicht in die Analyse des Visuellen integriert wurden. Auf eine Beschreibung der formulierenden Analyseschritte wird verzichtet, um die Darstellung möglichst kurz zu halten. Die Analysen der einzelnen Hauptsequenzen werden außerdem direkt als diskursrekonstruierende Fallbeschreibung zusammengefasst. An diese schließt eine Interpretation der akustischen Ausgestaltung der Charaktere im Spot und ihrer Vergeschlechtlichung an. Die Analyse des Auditiven wurde dabei auf der Basis eines TiQ-Transkripts vorgenommen (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [TiQ-Transkript], Anhang 2.1, S. 152-158).

5.1.3.1 Diskursrekonstruierende Fallbeschreibung des Auditiven

Im Hinblick auf den Spannungsbogen des untersuchten Werbevideos lässt sich festhalten, dass auch auf der auditiven Ebene zunächst in HS1 und HS2 eine ‚Initiation‘ *Alexas/Echos* in den familiären Raum erfolgt. Dabei wird akustisch noch wesentlich deutlicher als visuell, dass in HS1 eine Vorfreude erzeugt werden soll, indem nicht verraten wird, um was es sich bei dem ankommenden Paket handelt. Bereits in HS1, aber vor allem in HS2 tritt dabei auch akustisch der Vater als dominanteste Figur in den Mittelpunkt der Erzählung. Die meisten Gespräche beziehen sich auch auf ihn, nur seine Gesprächspartner*innen wechseln dabei. In HS2 schließlich wird auch *Alexa/Echo* benannt und in grundlegenden Funktionen vorgestellt. Dabei wird das IPA zum einen als ein für *alle* nützliches ‚Familiengerät‘ charakterisiert (vgl. ebd., S. 153, Absatz 6-7, 0.09-0.13). Zum anderen wird gleichfalls klar gemacht, dass *Alexa/Echo* nicht eigenständig handeln könne, sondern der Kontrolle der Familienmitglieder – und vor allem des Vaters – unterworfen sei (vgl. ebd., Absatz 10-13, 0.17-0.24). Wie auch auf der visuellen Ebene, werden neben *Alexa/Echo* auch die fünf menschlichen Protagonist*innen in HS2 grundlegend charakterisiert, worauf im nächsten Unterkapitel noch eingegangen wird. Die jugendliche Tochter tritt dabei in HS2 als einzige akustisch gar nicht in Erscheinung.

Von HS3 bis einschließlich HS9 erfolgt, geordnet und unterteilt nach den Hauptsequenzen, eine Vorstellung unterschiedlicher Anwendungsbereiche *Alexas/Echos*. Diese scheinen in ihrer Reihenfolge allerdings keiner expliziten Dramaturgie zu folgen. Während in HS3 das abrufbare Wissen von *Alexa/Echo* im Vordergrund steht (vgl. ebd., S.154-155, Absatz 30-37, 1.04-1.24), werden in HS4 die reproduktiven Assistenzfunktionen des IPAs vorgestellt (vgl. ebd., S. 155, Absatz 38-47, 1.25-1.47). In HS5 fungiert *Alexa/Echo* als Wecker für den berufstätigen Vater (vgl. ebd., S. 155-156, Absatz 48-60, 1.48-2.20) und in HS6 assistiert das IPA bei der Kinderbetreuung (vgl. ebd., S. 156-157, Absatz 61-71, 2.21-2.39). In HS7 schließlich hilft *Alexa/Echo* dem Sohn bei den Hausaufgaben (vgl. ebd., S. 157, Absatz 71-76, 2.40-3.00), während die Teenagerin das IPA in HS8 zum Musikhören und Ärgern des Bruders einsetzt (vgl. ebd., Absatz 77-85, 3.01-3.19). In HS9 wird *Alexas/Echos* "companion app" (ebd., S. 158, Absatz 86, 3.20) vorgestellt, mit der das IPA aus der Entfernung bedient werden kann.

HS9 fungiert allerdings nicht nur als Szene der Vorstellung eines spezifischen Features von *Echo/Alexa*, sondern bildet gleichzeitig die Zusammenführung und Auflösung aller vorhergegangenen Handlungsstränge. Die Familie wirkt hier auch akustisch harmonisch und geordnet. *Alexa/Echo* wird dabei als im Familienverbund ‚angekommen‘ beschrieben, das IPA sei nun "part of the family" (ebd., Absatz 88, 3.31). Dabei wird die Quintessenz des Films und der Darstellung *Alexas/Echos* in diesem Kontext nochmals explizit als abschließendes Voice-Over formuliert: Dass *Alexa/Echo* nämlich nicht als subjekthafte Person, sondern durch seine Funktionalität für die Familie zu deren Mitglied geworden sei (vgl. ebd.).

Die auch visuell nur noch vage im diegetischen Raum des Spots verankerte HS10 wird auch akustisch nur teilweise von intradiegetischen Geräuschen untermalt (vgl. ebd., Absatz 89-91, 3.37-3.54). Im auditiven Fokus steht hier eine bisher nicht vorgekommene, extradiegetische ‚Männerstimme‘, die in einem nüchternen Voice-Over darauf verweist, dass man auf amazon.com/echo mehr über das IPA erfahren könne (vgl. ebd., Absatz 90, 3.37-3.39). Durch den nüchtern-sachlichen Ton des Voice-Overs setzt sich HS10 akustisch deutlich von der Narration ab, vor allem von der stark emotionalisierenden HS9. Gleichzeitig konterkariert das Nüchtern-Sachliche die visuelle Hyperstilisierung *Alexas/Echos* in HS10.

5.1.3.2 Akustische Rollengestaltung

Nun soll zusammenfassend skizziert werden, welche Rollentypen sich auf akustischer Ebene bezüglich der fünf Personen sowie *Alexa/Echo* zeichnen lassen. Als zentrale menschliche Charaktere treten auditiv vor allem das junge Mädchen sowie der Vater auf, mit denen der Werbespot begonnen und beendet wird. Dabei fungiert das Mädchen in einer Doppelrolle – als Figur in der diegetischen Welt sowie als Erzählerin der Handlung in einem Voice-Over. Zu Beginn, in HS1 und HS2, wird der Fokus der Handlung durch das Voice-Over deutlicher als visuell auf *Alexa/Echo* gelegt. Später – ab HS3 – gibt das Voice-Over dann immer wieder die Rahmung vor, durch welche die nächste Hauptsequenz zu betrachten ist – etwa welche

Funktionen *Alexas/Echos* nun im Fokus stehen sollen. Abschließend, in HS9, fungiert das Voice-Over, wie bereits erwähnt, als Zuspitzung der Gesamtaussage des Films. Durch ihre Rolle als Erzählerin erfüllt das Mädchen damit eine Art Brückenfunktion zwischen Narration und Filmbetrachter*innen. Die Erzählung wird ‚durch ihre Augen‘ betrachtet. Also durch Kinderaugen, was ein erhöhtes Maß an Begeisterungsfähigkeit für und Mystifizierung von *Alexa/Echo* zulässt, als dies bei einem*r erwachsenen Erzähler*in der Fall gewesen wäre. Gleichzeitig wird durch das Voice-Over – neben dem IPA – auch der Vater immer wieder hervorgehoben, da die Tochter auf diesen bewundernd fixiert zu sein scheint und ihn immer wieder erwähnt (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [TiQ-Transkript], Anhang 2.1, S. 155, Absatz 38, 1.25-1.28/Absatz 47-48, 1.48-1.51). Diese Bewunderung geht auch akustisch mit einer eigenen Passivität des Mädchens einher. Beispielsweise tritt sie nie selbst verbal in einen Austausch mit *Alexa/Echo*, sondern immer nur vermittelt über andere. Diese Passivität bleibt sogar in Abwesenheit des Vaters bestehen, sodass dieser als aktiver Konterpart ersetzt werden muss – etwa in HS6 durch den Bruder (vgl. ebd., S. 156, Absatz 68-70, 2.32-2.39).

Der Vater stellt hierzu das stereotyp vergeschlechtlichte Gegenstück dar. Bereits in HS1 und HS2 wird er als Zentrum der Handlung vorgestellt – gegenüber den anderen Personen, wie auch gegenüber *Alexa/Echo*, das er sich immer wieder zum Zweck der Erweiterung seines Handlungsspielraums, vor allem in Bezug auf Wissen, aneignet (vgl. ebd., S.154, Absatz 33-34/S. 157, Absatz 72-76, 2.42-3.00). Dabei ist der Vater nicht nur meist der dominanteste Akteur der Szenen. Auch sind alle anderen Personen oft – entweder antagonistisch wie die Jugendliche und der Junge, oder bewundernd wie die Mutter und die junge Tochter – auf ihn bezogen. Diese Bestätigung scheint der Mann auch immer wieder zu suchen. Dies wird etwa deutlich in Momenten, wo seine Autorität herausgefordert wird wie durch den Jungen in HS2 (vgl. ebd., S. 154, Absatz 17-20, 0.35-0.43). Hierauf sowie auf andere Verluste seiner souveränen Machtposition – etwa in HS7 (vgl. ebd., S. 157, Absatz 72-76, 2.42-3.00) – reagiert der Mann mit passiv-aggressivem bis schamerfülltem Abwehrverhalten. Auch bezüglich der familiären Rollenverteilung erscheint er schließlich als stereotyper Vater und Ehemann. Wird in HS5 zum Beispiel suggeriert, dass er der Hauptverdiener der Familie sei (vgl. ebd., S.155-156, Absatz 48-60, 1.48-2.20).

Der Sohn tritt akustisch – im Vergleich zu der den Vater idealisierenden jüngeren Schwester – vor allem als Antagonist des Vaters auf und wirkt dabei eigenständiger und aktiver als diese (vgl. ebd., S. 154, Absatz 17-20, 0.35-0.43/S. 155, Absatz 35-37, 1.16-1.24). Nur in Hauptsequenz 7 erkennt der Sohn die Autorität des Vaters ungebrochen an, wenn er ihn nach Hilfe bei seinen Hausaufgaben fragt (vgl. ebd., S. 157, Absatz 71-76, 2.40-3.00). Diese Anerkennung wird allerdings direkt durch den Verlauf der Sequenz wieder gebrochen, da der Vater hier nicht in der Lage ist, ohne *Alexas/Echos* Hilfe seine zugewiesene Autoritätsposition auszufüllen und den Sohn zu unterstützen. Gegenüber seinen beiden Schwestern nimmt der Junge jeweils

unterschiedliche Rollen ein. Während er gegenüber der Jugendlichen auch als Antagonist auftritt – etwa in HS4 im Hintergrund und in HS8 im narrativen Fokus (vgl. ebd., Absatz 77-85, 3.01-3.19) – nimmt er gegenüber der jüngeren Schwester vor allem in HS6 – wie oben bereits ausgedeutet – als ‚Ersatz‘ für den abwesenden Vater eine handelnde Rolle ein. Dabei verwendet der Junge *Alexa/Echo* allerdings nicht direkt als Machtmittel wie der Vater.

Die Mutter wird schließlich von Anfang an auch akustisch als passiv charakterisiert – vor allem gegenüber dem Vater. Von diesem lässt sie sich etwa in Hauptsequenz 2 sogar zurechtweisen (vgl. ebd., S. 154, Absatz 21-25, 0.44-0.55). Zudem wird die Frau durch die Themensetzungen des Films – vor allem durch HS4, aber auch HS5 und HS6 – auf den Bereich der Reproduktionssphäre verwiesen. Im Gegensatz zum Mann scheint sie keiner Lohnarbeit nachzugehen. Zudem wird sie ausschließlich im Kontext von Kinderbetreuung und Tätigkeiten in der Küche portraitiert. Dabei tritt sie sogar in der Kindererziehung eher passiv auf und lässt *Alexa/Echo* die aktive Rolle der Betreuer*in übernehmen (vgl. ebd., S. 156 Absatz 61-70, 2.21-2.39). Der einzige Moment, in dem sie aktiv agiert, ist das Aufstehen in HS5. Hier nimmt die Frau mit Unterstützung von *Alexa/Echo* gegenüber dem Mann eine fast erzieherisch-‚mütterliche‘ Rolle ein, um ihn zum Gang zur Arbeit zu motivieren (vgl. ebd., S. 155-156, Absatz 49-56, 1.52-2.11). So verwendet die Frau das IPA an dieser Stelle zwar auch eigenständig in Anwesenheit des Mannes, allerdings nicht zur Vergrößerung ihrer Autorität als Selbstzweck, sondern zweckgerichtet zur Sicherung des familiären Einkommens.

Die Jugendliche schließlich tritt akustisch nur in HS8 in Erscheinung und wird im Rahmen des Werbespots so insgesamt eher zum Randphänomen. Dabei tritt sie abwehrend und antagonistisch gegenüber der gesamten Familie und vor allem dem jüngeren Bruder auf. Sie verwendet *Alexa/Echo* als ‚Waffe‘ für passiv-aggressive Angriffe gegen diesen (vgl. ebd., S. 157, Absatz 83-85, 3.13-3.19) und zu Unterhaltungszwecken. Ihre Rolle wirkt damit auch akustisch wie das Abziehbild eines stereotypen ‚weiblichen‘ Teenagers, wodurch ihr abweisendes und antagonistisches Verhalten im idealisierten Familiennarrativ des Werbefilms wieder normalisiert wird. Da es sich um eine ‚Phase‘ – die Pubertät – handelt, stellt auch sie für die Harmonie und den Zusammenhalt der Familie keine Gefahr dar.

Das akustische Auftreten *Alexas/Echos* schließlich lässt sich am wenigsten trennscharf einem geschlechtlichen Rollenstereotyp zuordnen. Die Darstellung des IPAs ist eher von Ambivalenzen geprägt. So wird *Alexa/Echo* immer wieder zum Gegenstand gemacht – etwa durch Ansprachen mit der Bezeichnung "it" (ebd., S. 153, Absatz 1, 0.00-0.04). *Alexa/Echo* tritt aber in Konversationen gleichzeitig akustisch als personifizierte Interaktionspartner*in auf und wird teilweise von den Familienangehörigen auch zur Person stilisiert. Etwa wenn das Mädchen dem IPA im Voice-Over in HS8 Emotionen zuschreibt (vgl. ebd., S. 157, Absatz 77, 3.01-3.04). Auch wird *Alexa/Echo* immer wieder ‚weiblich‘ vergeschlechtlicht angesprochen. So sprechen etwa intradiegetisch alle Personen das IPA mit dem ‚weiblich‘ konnotierten Namen "Alexa"

(vgl. ebd., S. 153, Absatz 15, 0.27-0.29) an. Auch die Stimmfärbung des IPAs suggeriert die Zuschreibung eines ‚weiblichen‘ Geschlechts. Allerdings verwenden die Personen nie das Pronomen "she" für das IPA und im Voice-Over wird *Alexa/Echo* ausschließlich eher geschlechtsneutral als "Echo" (vgl. ebd., S. 154, Absatz 30, 1.04-1.08) bezeichnet. Nimmt man die visuelle Ebene hinzu, so fällt zudem auf, dass *Alexas/Echos* Sprechakte bildlich mit dem hellen türkisfarbenen Aufleuchten am oberen Rand des *Echo*-Zylinders korrelieren, welches bereits in der visuellen Analyse aufgefallen war (vgl. "Introduction of Amazon Echo" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.1, S. 118, 0.31-0.33). Das Leuchten kann somit als eine Art ‚Mimik‘ des sonst starren ‚Lautsprecherkörpers‘ gedeutet werden, der verbale ‚Aktivität‘ *Alexas/Echos* visuell markiert. Auch bezüglich des akustisch vermittelten ‚Funktionsbereiches‘ von *Alexa/Echo* ergeben sich in "Introduction of Amazon Echo" keine festen Felder, die dem IPA zugeschrieben werden. Vielmehr nimmt *Alexa/Echo* unterschiedliche Rollen ein, je nach den Bedürfnissen der es bedienenden Familienmitglieder. Während das IPA etwa in erster Linie durch Wissen für den Vater als Hilfsmittel der Konsolidierung seiner Autorität in der Familie fungiert, nutzt die Frau es vorwiegend reproduktiv als Haushaltsassistent*in. Für die Kinder dient es vor allem als Unterhalter*in. Somit wird *Alexa/Echo* an sich weder einer privaten, ‚weiblich‘ konnotierten, noch einer öffentlichen, ‚männlich‘ konnotierten Sphäre zugeordnet. ‚Wichtiges Familienmitglied‘ wird *Alexa/Echo* akustisch gerade als *Assistent*in*, die den Familienmitgliedern ermöglicht, ihre jeweiligen Rollen adäquat auszufüllen. Der starr vergeschlechtlichte, konservative Familienentwurf im Werbespot wird damit, wie visuell, auch auf der akustischen Ebene affirmiert.

5.1.4 ‚Selbstreferentielle‘ Gesamtinterpretation

Vergleicht man die visuelle und auditive Ebene des Werbespots "Introduction of Amazon Echo" miteinander, so erscheinen diese relativ homolog. Akustisch und visuell wird im Film als zentraler Bezugspunkt eine weiße, heterosexuelle, bürgerliche Kleinfamilie dargestellt, in deren privaten Raum *Alexa/Echo* hinzutritt und als nützliches Gadget – für alle Familienmitglieder – zu einem Fortbestehen der Harmonie in der Familie beiträgt.

Alle menschlichen Protagonist*innen bilden dabei sowohl visuell, als auch akustisch stereotyp vergeschlechtlichte Rollenbilder ab: der dominante Vater, die passive, der Reproduktion zugeordnete Mutter, die sogar gegenüber dem Mann eher ‚mütterlich‘ als sexuell auftritt, die desinteressierte Teenagerin, der die Autorität des Vaters austestende Sohn, und schließlich die den Vater anhimmelnde und imitierende, aber selbst passiv agierende, präpubertäre Tochter. *Alexa/Echo* fungiert für alle diese Rollenstereotype auf unterschiedliche Weisen als ‚Verlängerung‘ ihrer eigenen Charaktereigenschaften. So kann das IPA im vorliegenden Spot nicht eindeutig einer Geschlechtersphäre zugeordnet werden. Vielmehr wird es zur Haushaltshilfe in der Reproduktionsarbeit, wenn es von der Frau verwendet wird. Es kann aber auch zur Macht-Insignie und zum Machtmittel werden, wenn etwa der Mann *Alexa/Echo* instrumentalisiert, um sein Wissen und seine Autoritätsstellung in der Familie zu behaupten.

Obgleich die dargestellten Aspekte sowohl in der akustischen als auch der visuellen Gestaltung des Spots zu finden sind, lassen sich doch auch kleinere Divergenzen zwischen den Ebenen herausarbeiten. So stehen etwa auf der Ebene des Visuellen die *Mise-en-Scène* und die räumliche Gestaltung wesentlich stärker im Vordergrund, während im Auditiven eher die Narration hervortritt. Auf diese Weise entsteht etwa der hyperstilisierte, den ‚Erfahrungsraum‘ setzende Eindruck eines gutbürgerlichen Milieus in erster Linie über die visuelle Gestaltung des Films²¹. Auch die Hyperstilisierung insgesamt geschieht in erster Linie visuell – zum Beispiel über die farbliche Gestaltung und Ausleuchtung der Räume des Hauses, die oftmals weichgezeichnet, hell ausgeleuchteten, pastellen dekoriert sowie akkurat hergerichtet sind. Auf der auditiven Ebene des Spots hingegen wird – vor allem durch das immer wieder eingestreute Voice-Over des Mädchens – deutlicher der intendierte Fokus des Films auf *Alexa/Echo* betont. Auch der narratologische Aufbau des Spots wird hier fast explizit offengelegt. Dabei fungiert das Voice-Over nicht nur als Leitung der Erzählung, sondern auch als Brücke zwischen Filmrezipient*innen und diegetischem Raum. Hier ist ein weiterer Unterschied zwischen visueller und akustischer Ebene lokalisiert. Während visuell die Filmbetrachter*innen die distanzierte Rolle von ‚heimlichen Beobachter*innen‘ einnehmen und mit keiner spezifischen Person – außer über Kamerapositionen gelegentlich mit *Alexa/Echo* – identifiziert werden, suggeriert die Erzähler*innenstimme des jüngeren Mädchens akustisch eine Identifikation mit ihrer Perspektive auf das Geschehen. Auditiv wird somit nahegelegt, die Geschichte durch ihre ‚naiven‘ und ‚fantasievollen‘ Kinderaugen zu betrachten.

Auch in Bezug auf die Ausgestaltung der einzelnen Rollenbilder der Protagonist*innen lassen sich leichte Verschiebungen zwischen der auditiven und visuellen Ebene erkennen. So ist etwa die dominante Position des Vaters deutlicher ironisch gebrochen auf der akustischen Ebene. Hier wird die Rivalität zwischen Vater und Sohn stärker herausgestellt, während Ähnlichkeiten der beiden primär visuell – über Kleidung etwa – transportiert werden. Die väterlich-phallische Besetzung von *Alexa/Echo* lässt sich auch nicht bruchlos von der visuellen auf die akustische Ebene übertragen. Weiterhin gestaltet sich das Verhältnis zwischen dem Vater und der präpubertären Tochter akustisch etwas anders als auf der visuellen Ebene. Während visuell die Imitation des väterlichen Verhaltens im Vordergrund steht, erfolgt eine Nachahmung auf akustischer Ebene nicht. Auch hier scheint der Vater zwar im Zentrum der Aufmerksamkeit der Tochter zu stehen, die nur in seiner Abwesenheit die Mutter oder den Bruder als Ansprechpersonen adressiert und auch das Voice-Over immer wieder auf die Person des Vaters zuspitzt. Allerdings gestaltet sich dieser Bezug in erster Linie als ein idealisierendes Anhimmeln ohne Verhaltensspiegelung. Sie adressiert den Vater als ‚allwissende‘ Autoritätsinstanz.

²¹ Obgleich auch akustische Gestaltungsmittel wie Dialekte, die Auswahl der Musik, oder die abgespielte Radiosendung in HS5 auf dieses Milieu verweisen könnten. Um dies präzise einschätzen zu können, fehlen mir allerdings Wissensbestände über diese das Soundscape betreffenden kulturellen Kontexte.

Alexa/Echo schließlich wird auf akustischer Ebene wesentlich ambivalenter dargestellt als auf der visuellen. Während bildlich die Ambivalenz des IPAs zwischen Vergegenständlichung und Personifizierung im Zentrum steht, kommt auf akustischer Ebene noch ein zweites Changieren hinzu. Eine unklare Vergeschlechtlichung, die mit dem Wechsel zwischen Gegenständlichkeit und Personifikation verwoben ist. Vor allem in HS4 gehen die visuelle und akustische Darstellung *Alexas/Echos* dabei auseinander. Während das IPA hier visuell personifiziert wird, wird akustisch eine starke Funktionalität im Umgang mit diesem deutlich, die *Alexa/Echo* – wenn überhaupt personifiziert – in die Rolle einer Untergebenen einordnet.

Insgesamt ergeben sich aber sowohl auf der auditiven als auch der visuellen Ebene die gleichen zentralen Stoßrichtungen der Erzählung: ein hyperstilisiertes Mittelschichtsmilieu, in dessen Zentrum eine traditionalistische Familie steht. Und *Alexa/Echo* als ‚Verstärker‘ der jeweilig stereotyp vergeschlechtlichten Charakterkonstruktionen der Familienmitglieder. Vermittelt über das IPA werden so auch die dargestellten strikten Geschlechterkategorien und die damit verbundene Arbeitsteilung selbst als notwendige Voraussetzung eines reibungslosen Familienlebens als angestrebtem ‚Lifestyle‘ suggeriert. Am stärksten divergieren Akustik und Bild in HS10. Während hier auf visueller Ebene nochmals der materielle Körper *Alexas/Echos* hyperstilisiert und mystifiziert wird, wirkt die Akustik sehr nüchtern, sachlich und informativ.

5.1.5 Geschlechterkritisch-psychoanalytische Interpretation

Bisher wurde versucht, den Werbespot "Introduction of Amazon Echo" methodengeleitet als ‚selbstreferentielles‘ System zu analysieren. An diese dokumentarische Betrachtung anschließend, sollen die herausgearbeiteten Ergebnisse nun unter Einbeziehung der feministisch-psychoanalytischen Theorie Jessica Benjamins, die in *Kapitel 4* skizziert wurde, geschlechterkritisch reflektierend interpretiert werden.

Versucht man den besprochenen Film durch Benjamins Perspektive zu betrachten, so fallen sofort einige Aspekte auf, die Ansatzpunkte für eine Interpretation bilden können. Bezogen auf die familiäre Mikroebene – als zentralem Feld psychoanalytischer Konzeptentwicklungen – treten hier vor allem die Verhältnisse der beiden jüngeren Kinder zum Vater in den Blickpunkt. Der Sohn wirkt dabei im klassisch psychoanalytischen Sinn wie ein ‚quasi-ödipaler‘ Rivale des Vaters. Zwar ist er bereits im Jugendlichenalter und nicht in der entwicklungspsychologisch ödipalen Phase, die im jungen Kindesalter angenommen wird (vgl. Freud 2014, S. 270f.). Er rivalisiert auch nicht mit dem Vater, wie im Ödipuskomplex angenommen, um den ‚Besitz‘ der Mutter. Vielmehr kreist ihr Konkurrenzverhältnis um die Aufmerksamkeit der Familie insgesamt und damit verbunden auch um die Anwendungsbefugnis von *Alexa/Echo*. In diesem Sinn kann formuliert werden, dass hier zwar eine Rivalität erhalten geblieben zu sein scheint, diese aber bereits – wie Benjamin es auch formuliert – post-ödipal durch die Verinnerlichung des ‚väterlichen‘ Gesetzes in ‚sozial akzeptable‘ Bahnen gelenkt wurde: "[...] was übrigbleibt, ist zivilisierte Sohnesliebe oder Rivalität." (Benjamin 1990, S. 135). Für Benjamin spiegelt sich in

diesem bereits abgeschlossenen Durchlaufen des Ödipuskomplexes durch den Sohn das Einschreiben der binären Vergeschlechtlichung wider, die – patriarchalisch strukturiert – ein Abspalten und Abwerten ‚weiblich‘ codierter Anteile in der ‚männlichen‘ Psyche verursachen muss sowie eine Verklärung der verinnerlichten ‚väterlichen‘ Autorität (vgl. Benjamin 1990, S. 139).

Das Verhältnis des Vaters zur jüngsten Tochter scheint ebenfalls fast archetypisch für eine benjaminsche Lesart zu sein. Wie in der Analyse immer wieder hervortrat, versucht die Tochter – vor allem auf der visuellen Ebene – den Vater und seinen Habitus zu imitieren. Obwohl auch sie bereits nicht mehr in der präödiptalen Phase ist, in der eine derartige Imitation und Identifikation mit dem Vater nach Benjamin klassisch angesiedelt wäre (vgl. Benjamin 1990, S. 108), lässt sich doch ein deutlicher Wunsch der Tochter, dem Vater zu gleichen, in ihrem nachahmenden Verhalten ablesen. Der Mutter gegenüber legt sie zu keinem Zeitpunkt ein derartiges Verhalten an den Tag. Gleichzeitig ist aber auch das Handeln des Vaters in diesem Kontext nach Benjamin typisch vergeschlechtlicht (vgl. ebd., S. 102), da er im Vergleich der Kinder den Sohn bevorzugt, etwa indem er diesem wesentlich mehr, wenn auch antagonistische Aufmerksamkeit schenkt. So zeichnen sich auch bei der Tochter bereits von Benjamin diagnostizierte Aspekte einer typisch ‚weiblich‘ vergeschlechtlichten Psychogenese ab. Sie darf sich nicht mit der Dominanz des Vaters identifizieren und kann somit Aktivität schon in ihrem jungen Alter nur noch vermittelt über andere, meist ‚männliche‘ Unterstützer erleben. Etwa wenn sie in HS6 ihren Bruder dazu auffordert, *Alexa/Echo* Witze erzählen zu lassen.

In der dokumentarischen Analyse wurde schließlich herausgearbeitet, dass *Alexa/Echo* selbst im Spot weniger als eigenständige vergeschlechtlichte Akteur*in auftritt, sondern vielmehr als ‚Verstärker‘ des jeweiligen Geschlechtscharakters der es bedienenden Personen fungiert. Während das IPA vom klassisch ‚männlich‘ – also dominant, einnehmend und aktiv – auftretenden Vater als phallisches Machtmittel eingesetzt wird, verwendet es die – archetypisch passive – Mutter im Sinne einer Haushaltsgehilf*in bei reproduktiven Tätigkeiten, wie der Kinderbetreuung oder der Essenszubereitung. Das IPA dient somit dazu, das dargestellte strikte familiäre Geschlechterregime zu unterstützen. Es scheint gleichzeitig allerdings nicht zwingend notwendig für dessen Fortbestehen zu sein. Der Werbespot scheint somit fast hinter Benjamins These, nach der moderne patriarchalische Herrschaft nicht mehr über persönliche, strikt vergeschlechtlichte Beziehungen, sondern unpersönlich und strukturell vermittelt ist (vgl. Benjamin 1990, S. 180), zurückzubleiben.

Dabei spiegelt sich auch das durch die Geschlechterspaltung bedingte Misslingen der für Benjamin so zentralen Anerkennungsbeziehung zwischen den Eltern deutlich wider. Was zum Ende des Films als familiäre Harmonie dargestellt wird, stellt sich aus Benjamins Perspektive vielmehr als eine fetischartige Verklärung eines gewordenen Zustandes dar, in dem der Vater sich die Mutter ohne Anerkennung ihrer Eigenständigkeit aneignet. Dass sie etwa in HS9

gerade liest, als er sie zum Tanzen auffordern will, scheint ihm nicht einmal aufzufallen. Es stellt sich aber auch so dar, dass die Mutter diesen Aneignungsvorgang – aufgrund eigener Lethargie – durchaus selbst affirmiert, um am ‚männlichen‘ Aktionismus zu partizipieren, wie Benjamin es beschreibt (vgl. Benjamin 1990, S. 118). In der Figur der glücklich beobachtenden Tochter sind zudem auch die sozialisierte Weitergabe und das Fortbestehen dieser Akzeptanz des asymmetrischen Geschlechtergefälles erzählerisch bereits angelegt.

5.2 "Dad's Day" – Alexa als Personifikation ‚weiblicher‘ Kompetenz

Im vorangegangenen Kapitel konnte herausgearbeitet werden, dass der markteinführende Werbespot von *Amazon Alexa/Echo* insgesamt ein konservatives Familien- und Geschlechterideal mit einer kategorial getrennten und stereotyp zugewiesenen Aufgaben- sowie Rollenverteilung reproduziert. Nun sollen sukzessive noch zwei weitere, später veröffentlichte Werbungen des IPAs analysiert werden, um der Frage nachzugehen, ob und inwiefern sich im zeitlichen Verlauf eine Entwicklung der vergeschlechtlichten ‚Modi Operandi‘ abzeichnet.

Zunächst folgt die Analyse der 2018 – also drei Jahre nach "Introduction of Amazon Echo" – veröffentlichten Werbung "Dad's Day". Dabei wurde als Grundlage der Analyse eine deutschsprachige Version des Films verwendet. Diese wurde auf YouTube durch den deutschsprachigen Kanal "Clickinfo" am 13.10.2018 unter dem Namen "AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD" hochgeladen (vgl. Clickinfo 2018). Das veröffentlichte Video umfasst 49 Sekunden, von denen nur 30 den tatsächlichen Werbespot zeigen. In die Analyse wurden nur die betreffenden 30 Sekunden integriert, da sich die Interpretationen in dieser Arbeit nicht spezifisch auf das Veröffentlichungsmedium YouTube beziehen, sondern dieses in erster Linie als Datenquelle genutzt wird. Den konkreten medialen Veröffentlichungskontext der Daten klammere ich somit aus. Bei "Dad's Day" handelt es sich um den einzigen deutschsprachigen Spot, der in die Analyse integriert wurde. Allerdings basiert auch dieser Film auf einem englischsprachigen Original (vgl. Joint London 2018). Zudem handelt es sich um eine gekürzte Fassung. Der Originalwerbespot ist mit einer Minute Laufzeit circa doppelt so lang wie die analysierte Version. Der Name des Spots "Dad's Day" wird auf keiner der rezipierten Internetquellen genannt. Diesen habe ich dem im Forschungsstand erwähnten Aufsatz von Hennig und Hauptmann entnommen (vgl. Hennig/Hauptmann 2019, S. 90).

Als Grundlage der Analyse des Spots wurden zunächst, wie bei den anderen Filmen, ein MoViQ- und ein TiQ-Transkript angefertigt (siehe "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 140-145/"Dad's Day" [TiQ-Transkript], Anhang 2.2, S. 159-160). Wie bei "Introduction of Amazon Echo" wurde anschließend auch hier eine nach medialen Ebenen getrennte dokumentarische Analyse vorgenommen, in der zunächst die visuelle und dann die auditive Ebene des Films betrachtet und interpretiert wurde, gefolgt von einer vergleichenden Gesamtinterpretation.

5.2.1 Auswahl der Sequenzen und Fotogramme

Mit einer Laufzeit von 30 Sekunden ist "Dad's Day" – insbesondere im Vergleich zu "Introduction of Amazon Echo" – sehr kurz. Auch bezüglich der narrativen Gestaltung umfasst der Film wesentlich weniger Zeitsprünge, Akteur*innen und Handlungen. Insgesamt stellt er aber – wie "Introduction of Amazon Echo" – auch eine lineare erzählerische Handlung dar. Ein Baby wird morgens von seiner Mutter an den Vater übergeben, woraufhin dieser über den gesamten Tagesverlauf mit Hilfe von *Alexa/Echo* auf das Kind aufpasst. Dabei lässt sich der Film in drei Hauptsequenzen unterteilen: eine kurze Eingangssequenz HS1, in der die Mutter sich verabschiedet und fortgeht, die den Hauptteil des Films umfassende Hauptsequenz 2, in der dargestellt wird, wie der Vater das Baby betreut, und schließlich eine abspannartige, sehr kurze Hauptsequenz 3 (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 145).

Aufgrund der Kürze des Spots und der geringen Sequenzanzahl wird der gesamte Film im Detail betrachtet. Für diese Auswahl war auch die unmittelbar zusammenhängende und linear konzipierte Handlung ein Einflussfaktor. Ein Fokus rein auf die Eingangssequenz etwa hätte sich aus meiner Perspektive nicht geeignet, um die Werbung und den hier dargestellten ‚Modus Operandi‘ zu analysieren, da die beiden ersten Hauptsequenzen jeweils unterschiedliche Personenkonstellationen repräsentieren. Deshalb erschien es sinnvoll, den gesamten Film zu betrachten. Aus den Hauptsequenzen wurden insgesamt zehn Fotogramme für eine Detailanalyse ausgewählt. Dabei wurden alle Einstellungen beziehungsweise Untersequenzen von HS1 im Detail betrachtet, und auch bei HS2 wurden nur zwei Einstellungen aus der Fotogrammanalyse ausgeklammert, die eher durch eine sequenzielle Ästhetik geprägt sind. Die Auswahl der Fotogramme erfolgte nach den gängigen Kriterien der Position im Filmkontext und der Repräsentationsqualitäten für die jeweiligen Untersequenzen auf filmästhetischer oder handlungspraktischer Ebene.

5.2.2 Analyse des Visuellen

Wie bei "Introduction of Amazon Echo" erfolgt auch bei "Dad's Day" die Darstellung der Analyse des Visuellen sukzessive entlang der Hauptsequenzen des Films. Dabei liegt der Fokus entsprechend der Fragestellung auf der Darstellung von Formen der Vergeschlechtlichung. Sequenzielle und simultane Aspekte der visuellen Herstellung eines ‚Modus Operandi‘ werden erneut direkt gemeinsam dargestellt, auch wenn sie in der ausführlichen Analyse getrennt voneinander betrachtet wurden. Ich beginne mit der Analyse der Eingangssequenz HS1.

HS1 ist mit 7 Sekunden Laufzeit kurz und umfasst nur drei Untersequenzen und eine eingelagerte Sequenz, die alle nur einmal vorkommen und in einer konventionellen Continuity-Montage aufeinander folgen (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 141, 0.00-0.07). Dabei wird die erste Einstellung aus einem schwarzen Bild aufgeblendet, wobei nicht beurteilt werden kann, ob dies nur bei der hier betrachteten YouTube-Version der Fall ist, oder Teil des

Original-Werbespots. Aus jeder der vier Sequenzen in HS1 wurde ein Fotogramm ausgewählt und in die Detailanalyse integriert.

Narrativ stellt HS1 visuell die Verabschiedung und das Weggehen einer Frau dar, die einen Mann – wahrscheinlich ihren Ehemann oder Lebenspartner – zusammen mit dem gemeinsamen Baby in ihrer Privatwohnung zurücklässt. Die Räumlichkeiten wirken dabei weitläufig und modern. Sie ähneln einem großstädtischen Loft, wozu auch die gelegentlich sichtbaren Ziegelwände und die hohen Decken beitragen. Die junge Kleinfamilie wirkt – durch die Einrichtung der Wohnung, ihre Frisuren und Kleidung – ökonomisch wohlhabend und urban. Dabei steht aber, vor allem durch die sukzessive Gestaltung der HS1, zunächst nicht die Mise-en-Scène im Zentrum des Visuellen, sondern die Personenkonstellationen. Das Setting wird erst sekundär in den Blickpunkt gerückt, durch eine vermittle der Montage herbeigeführte sukzessive Öffnung des filmischen Raumes.

Abbildung 17: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US1. 0.00: Szenische Choreografie und Planimetrie (Bildmittelachsen, L. Goldener Schnitt, Kadrierung, Farbflächen, szenische Diagonaldynamik).



In der simultanen Bildgestaltung wird zunächst im Establishing-Shot das Baby in seiner Beziehung zur Mutter in den visuellen Mittelpunkt gestellt. Es handelt sich um eine Detailsinstellung, die das Baby auf dem Arm des Vaters zeigt, während es gleichzeitig von der Mutter einen Abschiedskuss auf die Stirn bekommt. Hierbei wird das Baby auch planimetrisch ins Zentrum des Bildes gerückt. Sein in der Kadrierung positionierter Oberkörper und Kopf befinden sich relativ genau auf der vertikalen Mittelachse des Bildes. Auch die Kameraperspektive liegt nicht auf Kopfhöhe der Erwachsenen, sondern auf der des Babys. Während die Mutter als Person erkennbar mit ihrer unteren Gesichtshälfte in das Bild hineinragt und als handelnd zu erkennen ist, wirkt die Figur des Vaters entpersonalisiert und fragmentiert. Nur Teile seines Brustkorbs sind im Bild zu sehen, die zudem durch ihre dunkle Färbung in den Hintergrund treten. Die szenische Dynamik spielt sich fast ausschließlich auf der helleren linken Bildseite ab, in einer gegenläufigen Diagonalebewegung zwischen dem nach unten links gerichteten Blick des Babys und der den Kopf zum Kuss nach oben rechts streckenden Frau (siehe *Abbildung 17*). Durch diesen Fokus auf die Mutter-Kind-Beziehung in der ersten Einstellung des Films wird diese visuell auch zum Ausgangspunkt der Erzählung stilisiert. Dieser Aspekt scheint bereits interessant, proklamiert der Titel "Dad's Day" doch, dass eigentlich die Vater-Kind-Beziehung im Zentrum stehen müsste. Die Darstellung der Mutter-Kind-Beziehung hier ist unterdessen nicht ohne bildimmanente Spannungen. So suggeriert die analysierte Detailaufnahme einerseits ästhetisch eine Intimität in der Beziehung zwischen Mutter und Kind. Diese Intimität wird allerdings handlungspraktisch durch die teilnahmslose Mimik und Körperhaltung des Babys und ästhetisch durch die aneinander

vorbeilaufende Diagonaldynamik zwischen Baby und Mutter ein Stück weit konterkariert. Das Baby erscheint hier nicht als aktive Interaktionspartner*in der Mutter. Dadurch bekommt auch die Geste des Abschiedskusses einen eher ritualisiert-formalen Charakter.

In der anschließenden Abfolge der Untersequenzen findet sowohl auf der Ebene der Personenkonstellation als auch der des Raumes Schritt für Schritt eine Erweiterung statt, ausgehend von der Mutter-Kind-Beziehung. Hinsichtlich der szenischen Choreografie etwa wechselt das Baby von Untersequenz zu Untersequenz immer weiter von der Mutter zum Vater über, der mehr und mehr als dessen Bezugsperson etabliert wird (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 141, 0.00-0.05). Dabei tritt in der Nahaufnahme Untersequenz 2 das Baby zunächst insgesamt in den Hintergrund, während das Verhältnis der Erwachsenen bildlich zentriert wird. Zu sehen sind hier die beiden Eltern, Oberkörper aufwärts, die sich mit dem Profil zur Kamera gewandt voneinander verabschieden. Durch die Planimetrie, etwa die spiegelbildliche Farbgestaltung und Anordnung der Frau und des Mannes, werden diese nun als visuelle Einheit inszeniert, während das Baby – halb verdeckt vom Oberkörper des Vaters – in den Hintergrund tritt (siehe *Abbildung 18*). Neben der Mutter-Kind-Beziehung erscheint nun die traditionelle heterosexuelle Elternbeziehung im visuellen Blickpunkt. Vertieft man aber die Betrachtung der szenischen Choreografie, so fällt auf, dass das spiegelbildartige Aufeinanderbezogenheit von Mutter und Vater durchaus spannungsgeladen und auch bezüglich Geschlechterstereotypen eher atypisch inszeniert ist. So nimmt die Mutter in der Zweierkonstellation die aktivere Rolle ein. Sie fixiert den Mann physisch am Ellenbogen (siehe *Abbildung 19*). Dies korrespondiert beim Mann mit einer angespannten Mimik. Dadurch wirkt die ‚Einheit‘ der Eltern gleichzeitig etwas gebrochen. Bezüglich der Raumgestaltung wirkt Untersequenz 2 immer noch – durch ihre geringe Tiefenschärfe – auf die Personen fixiert. Der Raum ist aber bereits etwas mehr ‚geöffnet‘ und lässt die Mise-en-Scène erahnen.

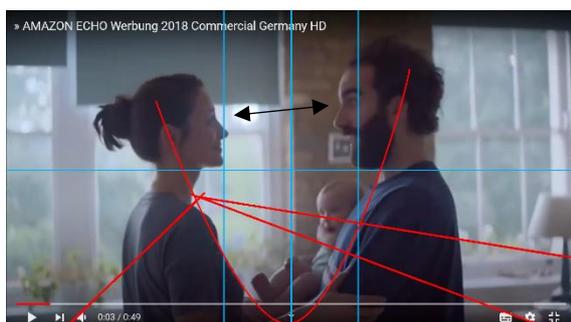


Abbildung 18: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US2 0.03: Planimetrie (Perspektive, Bildmittelachsen, Goldene Schnitte, spiegelbildliche Figurengestaltung: Kleidung/ Haar- und Hautfarben/Mimik).



Abbildung 19: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US2 0.03: Szenische Choreografie.

In der dritten Einstellung der HS1, Untersequenz 3, bei der es sich um eine Totale handelt, wird als nächster sozialer Zusammenhang die Vater-Kind-Beziehung in den Mittelpunkt gestellt. Das Baby ist vollständig von der Mutter zu ihm hinübergewechselt. Die Mutter verlässt nach links hin die Rahmung der Einstellung und kehrt auch im Verlauf des Films nicht mehr

zurück. Während die Mise-en-Scène und damit die milieuspezifische Einordnung der Erzählung hier deutlicher in den Fokus tritt – durch die Weite der Einstellung, die Tiefenschärfe des Bildes und dessen nach hinten ziehender Zwei-Punkt-Perspektivität (siehe *Abbildung 20*) – bleiben der Mann und das Baby in ihrer Zweisamkeit entlang des rechtsseitigen goldenen Schnittes jedoch planimetrisch fokussiert (siehe *Abbildung 21*). Auffällig ist dabei szenisch auch die körperliche ‚Innigkeit‘ und fixierte Bezogenheit zwischen den beiden – im Kontrast etwa zur etwas ‚aneinander vorbeilaufenden‘ Interaktion der Mutter und des Babys im ersten analysierten Fotogramm. Die dargestellte, fast introvertiert wirkende Bezogenheit erzeugt dabei in Kombination mit der Weitung der Perspektive den Eindruck eines räumlichen ‚Verlorenseins‘. Gleichzeitig wird hier erstmals *Alexa/Echo* im Bild gezeigt, als Pendant zur Vater-Baby-Gruppe rechtseitig des goldenen Schnitts. Durch die nach hinten deutende Perspektivität wird das IPA hier bereits als ‚Erwartungshorizont‘ angedeutet. Auffällig ist dabei, dass *Alexa/Echo* an dieser Stelle erstmals bildlich dargestellt wird. Erst sobald die Mutter als Akteurin aus dem Raum verschwunden ist, tritt das IPA in Erscheinung. Es findet hier also nicht nur ein Übergang des Babys von der Mutter zum Vater statt, sondern gleichzeitig auch eine Art visueller Übergang von der Mutter zu *Alexa/Echo*. Dabei wird das IPA in der HS1 abschließenden ES1 nochmals visuell fokussiert. Es wird hier allerdings nicht mehr in einer Konstellation mit Personen dargestellt, sondern als ‚Gegenstand unter Gegenständen‘ (siehe *Abbildung 22*).



Abbildung 20: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US3. 0.04: Perspektive (Zwei-Punkt-Perspektive).



Abbildung 21: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US3. 0.04: Szenische Choreografie und Planimetrie (H. Bildmittellachse, R. Goldener Schnitt, Perspektivität/Raumweite).

Abbildung 22: "Dad's Day": Fotogramm HS1/ES1. 0.06: Planimetrie (H. Bildmittellachse, L. Goldener Schnitt, Schärfefokus, szenische Anordnung).



Zusammenfassend lässt sich in Bezug auf HS1 festhalten, dass hier vor allem die Mutter- und Frauenrolle – in ihrem Verhältnis zum Baby und zum Vater im Mittelpunkt der visuellen Darstellung steht, selbst in ihrer ‚Abwesenheit‘ zum Ende der Sequenz hin. Sie nimmt dabei eher die traditionell dem Vater zugeschriebene dominante Rolle ein und verlässt die beiden anderen Protagonist*innen schließlich, wahrscheinlich um einer Lohnarbeit nachzugehen. Eine Handlung, die in konservativen Vorstellungen eher

‚Männern‘ zugeschrieben wird. Nimmt man den Kontext des Films hinzu, muss allerdings angemerkt werden, dass der Titel des Spots, "Dad's Day", diese atypische Aufgabenverteilung auch in der erzählten Diegese als ‚Ausnahmesituation‘ markiert. Der Vater scheint nicht die reguläre Betreuungsperson des Babys zu sein. Bezüglich der konkreten Darstellung fällt weiter auf, dass die Beziehung zwischen Mutter und Baby visuell nicht als besonders innig dargestellt wird, sondern eher als pragmatisch. Es scheint fast, als werde die Mutter durch die sich in der abwesenden und apathischen Gestik des Babys ausdrückende Distanz dafür ‚bestraft‘, nicht einer klassisch fürsorglichen ‚Mutterrolle‘ zu entsprechen. Hier lässt sich bereits ein doppelter visueller Bruch mit der zunächst ‚modern‘ erscheinenden geschlechtlichen Rollenverteilung konstatieren. Zum einen erscheint das familiäre Konzept doch nicht wirklich ‚modern‘, da eine rigide Trennung zwischen einer Fürsorge leistenden und einer vermutlich lohnarbeitenden Person aufrechterhalten bleibt, wenn auch in ‚umgedrehter‘ Rollenverteilung. Dabei wird diese Ambivalenz zwischen ‚typischen‘ und ‚atypischen‘ Aspekten der Vergeschlechtlichung zudem als spannungsgeladen inszeniert, und das Weggehen der Mutter nicht als Selbstverständlichkeit, sondern als Verlust. Inwiefern *Alexa/Echo* in diesem Verhältnis zu verorten ist, lässt sich aus HS1 noch nicht eindeutig schließen. Allerdings deutet sich bereits in der Sukzession der Bilder an, dass das IPA möglicherweise als ‚Ersatz‘ für die ‚verlorene‘ Mutter auftreten wird.

Stand in HS1 vor allem die Figur der ‚atypischen‘ Mutter im Zentrum, so tritt in HS2 nun die Rolle des Vaters hervor. Für die simultane Detailanalyse von HS2 konnten dabei nicht alle Einstellungen mit aufgenommen werden. Mit sechs analysierten Fotogrammen wurden allerdings nur zwei Sequenzen nicht integriert. Wie bereits zu Beginn der Falldarstellung beschrieben, wird dies dadurch gerechtfertigt, dass hier vor allem sequenzielle ästhetische Momente ausschlaggebend sind für die visuelle Wirkung der Einstellungen (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 142-143, 0.18-0.21). Die sechs ausgewählten Filmstills wurden auf der Basis der wissenschaftlich gängigen Kriterien ausgesucht, etwa der Fokussierung, der Position innerhalb der Hauptsequenz sowie der szenischen und visuellen Besonderheit.

HS2 folgt narratologisch dem Vater, wie er über den Verlauf eines ganzen Tages das Baby – in erster Linie zu Hause – betreut. Zunächst spielt er mit dem Kind, liest ihm vor und beruhigt es mit einem Beißring aus dem Tiefkühlfach. Anschließend geht er gemeinsam mit dem Baby Reproduktionsarbeiten wie dem Wäschewaschen oder Geschirrspülen nach, bevor er – in großer Eile – mit dem Kind im Kinderwagen eine verregnete Straße entlangrennt. Als sie abends wieder nach Hause kommen, lässt der Vater den Tag auf dem Sofa sitzend ausklingen, das Baby auf seiner Brust schlafend, und wirkt sichtbar erleichtert. *Alexa/Echo* tritt dabei immer wieder als eine Art ‚Konversationspartner*in‘ auf, steht aber visuell nicht im Vordergrund.

Abbildung 23: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US1. 0.08: Szenische Choreografie und Planimetrie (H. Bildmittellachse, Goldene Schnitte, Vogelperspektive, Schärferebenen, Blickachsen/Gestik).



Schon mit der Eingangseinstellung der HS2 wird das Verhältnis zwischen Vater und Baby in den Mittelpunkt gestellt. Die Einstellung fungiert damit als eine Art ‚Gegeneröffnung‘ zum Establishing-Shot in HS1, in dem das Verhältnis zwischen der Mutter und dem Baby als Ausgangspunkt diente. Nun wird das Baby endgültig dem Vater zugeordnet. Dabei sticht vor allem ins Auge, wie unterschiedlich die szenischen Cho-

reografien zwischen der Mutter und dem Kind in HS1 und dem Vater und dem Kind in HS2 charakterisiert werden. Während die Mutter dominierend gegenüber einem eher passiven Baby auftrat, wird der Vater nun fast gegensätzlich charakterisiert. Er wirkt in einer beobachtenden und helfenden Rolle vollständig auf das Baby fixiert. Das Kind wiederum tritt hier spielend und aktiv auf. Diese Eindrücke ergeben sich durch die ikonische Gestaltung des Bildes. So betont die Perspektivität – die Vogelperspektive und die durch Tiefenschärfeverläufe hergestellte klare Ebenentrennung – im Zusammenspiel mit den nach oben gereckten Armen und dem Blick des Babys dessen ‚aktiven‘ Status (siehe *Abbildung 23*). Im Gegensatz dazu ist der Vater weder durch die Farbgestaltung des Bildes noch die Bildsymmetrie planimetrisch fokussiert. Prägnant hervorstechend ist nur sein Blick, der ganz auf das Baby fixiert ist und dieses noch mehr ins visuelle Zentrum rückt. Zudem wirkt das Bild und damit die Beziehung zwischen dem Baby und dem Vater durch die gewählte Einstellungsgröße und die Vogelperspektive sehr intim.

Auf diese Eingangseinstellung der HS2 folgt schließlich direkt das ‚Eintreten‘ *Alexas/Echos* in das Verhältnis zwischen Vater und Baby, was in einer Schuss-Gegenschuss-Montage inszeniert wird und das IPA somit direkt als personifizierte Akteur*in einführt (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 142, 0.09-0.14). Dabei wirkt *Alexa/Echo* durch die Schnittfolge zunächst wie ein ‚Störfaktor‘ in der Intimität zwischen Vater und Baby. Dieser Eindruck wird vor allem dadurch erzeugt, dass die Kameraposition und -perspektive in der ersten Einstellung der Schuss-Gegenschuss-Montage die Blickrichtung der menschlichen Akteur*innen imitiert, die aufgeschreckt aufzuschauen scheinen. Da die Planimetrie des Bildes gleichzeitig *Alexa/Echo* in den visuellen Mittelpunkt rückt (siehe *Abbildung 24*), wird klar, dass das IPA sie gestört haben muss. Seinen Akteur*innenstatus erhält *Alexa/Echo* in der anschließenden Einstellung, beziehungsweise durch deren Kombination im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Die zweite Einstellung, US3, nimmt dabei die ‚Perspektive‘ *Alexas/Echos* ein, was vor allem durch die niedrige Über-Schulter-Position der Kamera dargestellt wird, die das IPA nur angeschnitten und unscharf gestellt am linken unteren Bildrand zeigt (siehe *Abbildung 25*). Durch diese

Kombination zweier Akteur*innenperspektiven imitierender Einstellungen wird *Alexa/Echo* als personalisierte Gesprächspartner*in des Vaters und des Babys inszeniert.



Abbildung 24: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US2. 0.10: Planimetrie (Bildmittellachsen, Schärfefokus, Farbflächenrahmung, Perspektivität/Blickachsen).



Abbildung 25: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US3. 0.11: Szenische Choreografie und Planimetrie (Diagonaldynamik, H. Bildmittellachse, R. Goldener Schnitt, Blickachsen).

Die Hauptsequenz 2 beginnt also mit der visuellen Darstellung einer Dreiecksbeziehung, in der das Verhältnis von Baby und Vater als intim und innig inszeniert wird, während *Alexa/Echo* von außen als ‚Störfaktor‘ herantritt. Zwischen dem Vater und dem Baby entfaltet sich dabei eine Dynamik, die gegenläufig zur Mutter-Kind-Beziehung in HS1 konzipiert ist. Hier tritt das Baby als aktiver Part auf, während der Vater es unterstützt.

An die ersten drei Einstellungen anschließend folgt der erste Höhepunkt der zweiten Hauptsequenz, in der der Vater das Baby mit dem Beißring aus der Tiefkühltruhe beruhigen muss. Die Spannung zwischen Vater und Kind, die konträr zur vorhergegangenen Innigkeit wirkt, wird dabei vor allem durch die Gestik und Mimik der Akteur*innen, sowie durch hektische Kameraschwankungen und schnelle Schnitte erzeugt (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 142, 0.14-0.17)²².

Während der bis hierhin analysierte erste Handlungsbogen in HS2 primär eine Darstellung der Kinderbetreuung durch den Vater war, zeigt der zweite Spannungsbogens der Hauptsequenz den Mann zunächst in einer anderen, ebenfalls konservativ ‚weiblich‘ konnotierten Funktion. Er wird nun in mehreren Einstellungen bei reproduktiven Alltagstätigkeiten dargestellt: beim Waschmaschine Einräumen und beim händischen Geschirrspülen (vgl. ebd., S. 142-143, 0.17-0.20). Dabei ist das Baby immer dabei, einmal vor der Brust gehalten, einmal in einen Tragegurt eingespannt. Irritierend wirkt an dieser Stelle das händische Geschirrspülen in einer beengt erscheinenden Küche. Diese Einstellung konterkariert etwas den zuvor durch das Interieur und die ausladenden Räume der Wohnung kreierte Eindruck einer gut situierten Familienkonstellation. Die Wirkung eines beengten Raumes wird hier durch den Kameraschwenk der Einstellung Untersequenz 4 forciert. Die Kamera fährt vom Hüftbereich den Oberkörper

²² Bezieht man die auditive Ebene mit ein, wird hier bereits der zunächst etablierte ‚störende‘ Charakter *Alexas/Echos* zurückgenommen, da das IPA den Vater erst darauf aufmerksam gemacht hatte, dass der rettende Beißring "im Gefrierschrank" sei ("Dad's Day" [TiQ-Transkript], Anhang 2.2, S. 160, Absatz 8, 0.10-0.12). Aus der visuellen Inszenierung ist dieser Zusammenhang allerdings noch nicht abzuleiten.

des Mannes nach oben zum Kopf entlang und zeigt so fast dessen gesamten Körper in der Enge des Raumes (vgl. ebd., 0.18-0.20). Des Weiteren bringt der etwas wackelige Kamera-schwenk bereits Spannung ins Bild, welche im nächsten Shot dann plötzlich und abrupt noch deutlich gesteigert wird. Hier befindet man sich erstmals und unvermittelt außerhalb der Wohnung auf der Straße. Die Kamera ist stark bewegt und wackelig, die Straße belebt und städtisch. Zudem regnet es, während der Mann das Baby in einem Kinderwagen – immer noch nur mit einem T-Shirt bekleidet – rennend über den Gehweg schiebt (vgl. ebd., S. 143, 0.20-0.21). Sowohl auf der Handlungsebene als auch ästhetisch wird hier der Eindruck einer von Stress geprägten Situation kreiert. Dieser wird durch die schnelle und harte Schnittfolge noch vertieft. Der Übergang nach ‚außen‘ kreiert so visuell fast eine Art ‚Schockeffekt‘.

Genauso schnell wird die erzeugte Spannung jedoch im Übergang zum letzten Handlungsbo-gen der HS2 auch wieder abgebaut, in welchem nach einem nicht genau definierten Zeitsprung die Rückkehr der Protagonist*innen in die Wohnung erzählt wird. Zwar scheinen hier noch ‚Reste‘ der Hektik in der Mimik des Vaters auf. Sein Gesicht wirkt beim Eintreten in die Wohnung noch angespannt, seine Haare sind vom Regen noch leicht nass (vgl. ebd., S. 143, 0.21-0.23). Dieser Rest an Anspannung wird allerdings direkt ästhetisch durch das warme, gelbe Licht der Wohnung konterkariert, welches eine einladende, ruhige Stimmung herstellt. Hierdurch wird ein deutlicher Kontrast erzeugt zwischen öffentlichem und privatem Raum. Der öffentliche Raum wird als kalt, hektisch und reizdurchflutet negativ dargestellt, während der private Raum wie ein ruhiges, warmes ‚Refugium‘ wirkt. Dieser Gegensatz wird vor allem in der einzigen Panoramaeinstellung des Films, ES2, in besonderer Weise deutlich. Denn sie vereint in ein und demselben Bild simultan beide Raumeindrücke miteinander. Die Kamera in ES2 ist außerhalb der Wohnung positioniert und ‚schaut‘ in der abendlichen Szenerie von außen durch ein großes Fenster in das Wohnzimmer der Familie hinein. Vor allem durch die Licht- und Farbgestaltung – das graue, abendliche Exterieur und das warm erleuchtete Wohnzimmer hinter der Fensterscheibe – sowie durch die Flächigkeit der einen Großteil des Bildes ausfüllenden Hauswand wird ein scharfer Kontrast zwischen ‚einladendem‘ Innen und ‚unbehaglich‘ wirkendem Außen kreiert (siehe *Abbildung 26*). Die Filmbetrachter*innen sind dabei interessanterweise durch die ‚ihren‘ Blick visualisierende Kamera im negativ konnotierten Außen angeordnet. Dies könnte so interpretiert werden, dass ihnen noch etwas ‚fehlt‘, um einen derartig ‚heimeligen‘ Wohnraum wie die Protagonist*innen des Werbespots zu erhalten – *Alexa/Echo* etwa, das auch im Fenster des Wohnzimmers zu sehen ist.

Abbildung 26: "Dad's Day": Fotogramm HS2/ES2. 0.23: Szenische Choreografie und Planimetrie (Bildmittelachsen, L. Goldener Schnitt, Licht- und Farbkontraste, Vertikallinien: Betonung der Fenstertreben).



Hauptsequenz 2 schließt mit der längsten Einstellung des gesamten Films, Untersequenz 5.

Sie ist ebenfalls durch warme Farben sowie eine ruhige Kamera charakterisiert. Hierdurch wird insgesamt eine ruhige und gelöste Stimmung kreiert. Auch auf der Ebene der Mimik des Vaters erfolgt eine Auflösung der noch vorhandenen Spannungen. Während das Baby bereits von Beginn der Einstellung an auf der Schulter

des Mannes schläft, wirkt dieser zunächst durch seinen fixierten Blick noch etwas angespannt. Diese Verkrampfung wird aber nachfolgend durch ein langes, sichtbar mit einem Lächeln verbundenen Ausatmen gelöst (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 143, 0.24-0.28). Durch die Bildsymmetrie, die den Vater und das Baby dabei eng aneinander auf dem rechtsseitigen goldenen Schnitt fokussiert, werden die beiden erneut – wie zu Beginn der HS2 – als harmonische Einheit dargestellt. Gleichzeitig wird diesmal aber auch *Alexa/Echo*, vor allem durch die Farbkontraste und die nach hinten deutende Perspektive, im linken Bildhintergrund planimetrisch mitfokussiert (siehe *Abbildung 27*). Dabei wirkt das IPA nicht unmittelbar in die Konstellation von Vater und Kind eingebunden. Es scheint eher wie aus dem Hintergrund über die beiden ‚wachend‘ (siehe *Abbildung 28*). Somit endet HS2 und damit die Narration des Films nicht auf einer voraussetzungslos harmonischen Note. Vielmehr steht – nach den drei Handlungsbögen der zweiten Hauptsequenz – die Auflösung und Überwindung einer Spannung und damit eher eine *Wiederherstellung* von Harmonie im Zentrum. Dabei scheint der weiterhin als passiv und gelegentlich fast ‚hilflos‘ dargestellte Vater durch die gesamte Hauptsequenz hindurch nicht selbstständig in der Lage, die sich ergebenden Konfliktlagen zu bewältigen. Vielmehr wird die Spannungsauflösung immer wieder durch visuelle Suggestion mit dem IPA *Alexa/Echo* verknüpft.



Abbildung 27: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US5. 0.27: Planimetrie (Diagonale Perspektivität, H. Bildmittelachse, R. Goldener Schnitt, Lichteffekte).



Abbildung 28: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US5. 0.27: Szenische Choreografie.

Stand in der ersten Hauptsequenz die Rolle der Mutter im Zentrum, so steht in HS2 vor allem der Vater – in seinem Verhältnis zum Baby und zu *Alexa/Echo* – im Fokus. Dabei wird er,

entgegengesetzt zum ersten Eindruck des Films, wie die Mutter in HS1 auch keineswegs im Sinne eines progressiven Elternbildes als ‚geschlechtsunabhängig‘ kompetente Betreuungsperson des Babys dargestellt. In HS2 findet zwar eine - spiegelbildlich zur Frau als distanzierter Akteur*in in HS1 konzipierte - traditionalistische Darstellung des Vaters als ‚guter Hausfrau‘ statt, die nur auf Reproduktionsarbeit und Kinderbetreuung fokussiert ist, und dabei ohne eigene Agenda auftritt. Gleichzeitig wird der Mann aber auch als den – so die Suggestion des Films – seinem Geschlecht ‚nicht entsprechenden‘ Aufgaben nicht gewachsen inszeniert, im Gegensatz zu der kompetent auftretenden Frau in der ersten Hauptsequenz. Er erhält somit fast einen ‚kindlichen‘ statt ‚mütterlichen‘ Status.

Alexa/Echo schließlich wird immer wieder in szenischen Choreografien mit den Personen, oder auch in stillebenartigen Konstellationen mit Gegenständen gezeigt. In Szenen mit Menschen wird das IPA dabei meist im Hintergrund inszeniert. Aus dieser Tendenz sticht lediglich die Schuss-Gegenschuss-Montage heraus, in der *Alexa/Echo* als personifizierte Interaktionspartner*in auftritt. Das IPA erhält hier visuell also in Teilen, trotz dem statischen und reduzierten *Echo*-Zylinder, einen personenähnlichen Status. Anhand der reinen Visualität lässt sich allerdings noch kein vergeschlechtlichter Charakter des IPAs herausarbeiten. Zwar wird *Echo/Alexa* ausschließlich im Kontext des ‚weiblich‘ codierten häuslichen Umfeldes gezeigt, gleichzeitig agiert das IPA hier aber auch mehrfach in einer, so scheint es, aktiven Rolle gegenüber Vater und Baby.

Abbildung 29: "Dad's Day": Fotogramm HS3/US1. 0:29: Planimetrie (Schärfefokus, Kadrierung, Farbkomposition).



Auf HS2 folgt schließlich die letzte Hauptsequenz des Spots, HS3, die nur aus einer kurzen, der Narration des Films weitgehend enthobenen Einstellung besteht (vgl. "Dad's Day" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.2, S. 143-144, 0.28-0.30). In der Detailanalyse konnte herausgearbeitet werden, wie diese durch ein Zusammenspiel aus starker Unschärfe, extradiegetischer Schrift

und der stillebenartigen szenischen Anordnung des Bildes als ‚Produkt-Branding‘ von *Amazon Alexa/Echo* inszeniert ist, ähnlich des abschließenden Produkt-Brandings in "Introduction of Amazon Echo" (siehe *Abbildung 29*).

Betrachtet man die visuelle Ebene des Werbespots insgesamt, so scheint es, dass hier ‚durch die Hintertür‘ doch ein traditionalistisches ‚Frauen‘- und ‚Mutterbild‘, sowie ‚Männerbild‘ affirmiert wird, obgleich der Spot sich auf den ersten Blick als ‚modern‘ präsentiert: durch das Vertauschen der Rollen mit einer aktiven, wahrscheinlich lohnarbeitenden Mutter und einem kinderbetreuenden, den Haushalt organisierenden Vater. Eine klare Dichotomie der Geschlechter wird dabei kategorial aufrechterhalten. Dadurch entsteht der Anschein, als sei ein

derart in Sphären und Zuständigkeitsbereiche aufgeteiltes Familienkonzept notwendig, um Familien sinnvoll zu organisieren – oder zumindest ‚selbstverständlich‘ und unhinterfragt. Somit bleibt die ‚weiblich‘ codierte häusliche Sphäre auch weiterhin im Film mit vermeintlich ‚weiblichen‘ Attributen belegt wie Fürsorglichkeit und Zugewandtheit, die Sphäre der Öffentlichkeit hingegen mit vermeintlich ‚männlichen‘ Eigenschaften wie Sachlichkeit, Autonomie und Aktivität. Die einzige Abwandlung dieser Zuschreibungen findet sich darin, dass die dominante Rolle hier durch eine Frau und die Rolle der ‚guten Hausfrau und Mutter‘ von einem Mann ausgefüllt werden, wobei letzterer in seiner überspitzten Passivität und Hilflosigkeit als den häuslichen Tätigkeiten nicht gewachsen dargestellt wird. In diesem Sinne scheint *Alexa/Echo* die traditionelle Geschlechtersphärentrennung und Familienordnung im Film quasi ‚zu retten‘, indem das IPA den Vater unterstützt. Der ‚Aufgabentausch‘ wird außerdem noch weiter denaturalisiert, indem der Titel des Films das Gezeigte als ‚Ausnahmesituation‘ ausweist.

Während der Vater in seiner Kindlichkeit dabei bedingt als positive Identifikationsfigur angesehen werden kann, wird die Mutter in ihrer Abwesenheit und Distanziertheit keineswegs in primär positivem Licht inszeniert. Sie scheint ‚den Draht‘ zu ihrem Baby verloren zu haben und lässt den hilflosen – weil ‚deplatzierten‘ – Mann allein. Die dadurch entstehende ‚Leerstelle‘ muss dann, wie erwähnt, von *Alexa/Echo* ausgefüllt werden, da die reelle Frau ‚ihren Aufgaben‘ – so suggeriert es die visuelle Ästhetik – nicht nachkommen möchte.

Im Gegensatz zu dieser doch hochgradig vergeschlechtlichten, wenn auch verschachtelten Darstellung der Elternrollen scheint das Geschlecht des Babys in der Visualität des Films tatsächlich kaum eine Rolle zu spielen. So lässt sich dessen Geschlechtszuschreibung visuell nicht zuordnen – weder anhand von beispielsweise gegendertem Spielzeug noch von farblich stereotyper Kleidung oder Zimmereinrichtung.

5.2.3 Analyse des Auditiven

An die Analyse des Visuellen des Werbespots "Dad's Day" soll nun noch die Betrachtung von dessen auditiver Ebene anschließen. Analog zur Analyse von "Introduction of Amazon Echo" beginne ich auch hier mit einer kurzen Nachzeichnung des Diskursverlaufs, bevor auf Spezifika der auditiven vergeschlechtlichten Rollengestaltung eingegangen wird. Dabei erfolgt zum Teil bereits ein Rückbezug auf die zuvor dargestellte Analyse der visuellen Ebene.

5.2.3.1 Der Diskursverlauf

Auch auf der auditiven Ebene beginnt der Werbespot mit der Verabschiedung der Mutter, die in etwa mit der Visualität der Hauptsequenz HS1 korreliert, aber akustisch eindeutiger abgeschlossen wirkt, durch ein lautes Insschlossfallen der Tür, wenn die Frau die Wohnung verlässt (vgl. "Dad's Day" [TiQ-Transkript], Anhang 2.2, S. 160, Absatz 3, 0.04-0.05). Auffällig ist hier bereits, dass die Frau in HS1 die zentrale Sprecher*innenposition einnimmt. Zunächst verabschiedet sie sich mit einem geflüsterten "bis später" (ebd., Absatz 1, 0.00-0.01) von dem Baby,

bevor sie sich anschließend nach der Befindlichkeit des Vaters erkundigt (vgl. ebd., 0.02-0.03). Dabei ist im Verhältnis zwischen der Frau und dem Mann – neben den ungleichen Redeanteilen in HS1 – auch eine gewisse Diskrepanz zwischen deren Stimmenfärbungen bemerkenswert. Während der Mann nur mit einem knappen und leicht gepresst klingenden "Ja" (ebd., Absatz 2, 0.03-0.04) antwortet, ist die Frage der Frau untermalt von einem leicht schmunzelnden Lachen, in dem sich eine gewisse Überlegenheit gegenüber ihrem Gesprächspartner deutlich macht. Sie scheint ihr Gegenüber nicht gänzlich ernst zu nehmen, denn ihr versicherndes Nachfragen erhält durch das Lachen eher einen ironischen Unterton. Es wird suggeriert, die etwaigen Unsicherheiten, die der Mann äußern könnte, seien zu belächeln.

Nach dem Insschlossfallen der Wohnungstür beginnt nun – noch innerhalb der HS1 – akustisch der zweite Abschnitt des Films, in dem die Dynamik zwischen dem Vater, dem Baby und *Alexa/Echo* in den Vordergrund rückt. Dabei ist interessant, dass der Vater hier zunächst, im Kontrast zur bisherigen visuellen Analyse, verbal aktiv gegenüber *Alexa/Echo* auftritt, wenn er das IPA auffordert, die zuvor leise im Hintergrund spielende Jazzmusik lauter zu machen. *Alexa/Echo* kommt diesem Befehl umgehend nach, sogar ohne eigene verbalisierte Antwort (vgl. ebd., Absatz 4-5, 0.06-0.07). Die anschließend in den akustischen Vordergrund tretende Musik etabliert einen locker-entspannten auditiven Grundton in Hauptsequenz 2.

Der hier zunächst erzeugte passive Eindruck *Alexas/Echos* gegenüber dem Vater wird jedoch diskursiv sofort wieder zurückgenommen, wenn das IPA während der Schuss-Gegenschuss-Montage erstmals sprechend auftritt und ihn daran erinnert, dass der Beißring in der Tiefkühltruhe sei (vgl. ebd., Absatz 8, 0.10-0.12). Einerseits wird hier *Alexa/Echo* durch eine ‚weiblich‘ codierte Stimmfärbung eine Geschlechtszuschreibung nahegelegt, die visuell nicht so eindeutig markiert war. Gleichzeitig ist *Alexas/Echos* ‚Stimme‘ allerdings wesentlich lauter als alle anderen Geräusche im Film, was den bereits visuell konstatierten Eindruck eines ‚Störfaktors‘ verstärkt. Der Vater wirkt durch die scheinbar zusammenhangslose ‚Erinnerung‘ sichtlich irritiert. Weiterhin fällt hier auf, dass sich das IPA selbst als Subjekt adressiert durch die Formulierung "Ich erinnere dich [...]" (ebd.). Zudem legt es dem Vater gegenüber einen beherrschenden Charakter an den Tag, der an dieser Stelle weder für die Protagonist*innen noch die Filmbe-trachter*innen direkt nachvollziehbar ist. Diese Skepsis gegenüber *Alexa/Echo* wird allerdings narrativ direkt ‚widerlegt‘, wenn der Vater sein Baby unter Hilfe des erwähnten Beißrings tatsächlich beruhigen kann.

Bezüglich des zweiten Spannungsbogens in HS2 wird ebenfalls erst auf akustischer Ebene *Alexas/Echos* maßgebliche Beteiligung am Handlungsverlauf deutlich. So erinnert das IPA den Vater während des Geschirrspülens daran, dass "Laura" (ebd., Absatz 13, 0.17-0.18) eine Verabredung habe, die er offensichtlich vergessen hatte. Hier wird zum einen das visuell uneindeutig gebliebene Geschlecht des Kindes durch den ‚weiblich‘ konnotierten Namen Laura doch festgeschrieben. Zum anderen tritt *Alexa/Echo* erneut eher dominant gegenüber dem

Vater auf. Letzterer tritt verbal gar nicht mehr in Erscheinung, sondern setzt an die ‚Erinnerung‘ anschließend nur hastig die Anordnungen des IPAs um (vgl. ebd., Absatz 14, 0.20-0.21). Zudem fällt hier auch auf, dass der visuell evozierte Kontrast zwischen heimeligem Privatraum und hektischer Öffentlichkeit auch akustisch ausgebaut wird. So wird die Straßensequenz begleitet von reizüberflutendem Verkehrslärm (vgl. ebd.).

Der dritte und letzte Abschnitt der HS2 kontrastiert diesen hektischen Eindruck auch auditiv im Raum der Wohnung durch die wiederkehrende leise Jazzmusik (vgl. ebd., Absatz 15, 0.21-0.23). Des Weiteren wiederholt sich hier auch der bereits bekannte, akustische Aufbau einer non-verbalen Intimität zwischen Vater und Tochter – hier das erschöpfte Ausruhen auf dem Sofa nach dem langen Tag – in welches *Alexa/Echo* dann sprachlich ‚eingreift‘ (vgl. ebd. Absatz 15-17, 21-0.27). Während dieses ‚Eingreifen‘ zu Beginn von HS2 noch auf Ablehnung des Vaters gestoßen war und im zweiten Spannungsbogen der Hauptsequenz dessen Handlungsablauf durcheinanderbrachte, hat die nun erfolgende ‚Erinnerung‘ des IPAs, dass der Vater von der Tochter geliebt werde und einen guten Job mache (vgl. ebd., Absatz 17, 0.23-0.27), eher einen positiven emotionalen Effekt und trägt zur Harmonisierung der Gesamtsituation bei. Der Vater scheint zu seiner Selbstversicherung auf *Alexas/Echos* Zuspruch angewiesen zu sein oder diesen zumindest sehr zu schätzen. Gleichzeitig wird auditiv so der Zuständigkeitsbereich des IPAs erweitert. Neben der organisatorischen Assistenz bei der Kinderbetreuung übernimmt es nun auch gegenüber dem Vater affektive Sorgearbeiten. Der Spot klingt in HS3 akustisch bruchlos mit der ruhigen Jazzmusik aus (vgl. ebd., Absatz 18, 0.27-0.30).

5.2.3.2 Die akustische Rollengestaltung

Nun sollen nochmals zusammenfassend die sich in diesem auditiven Diskursverlauf herauskristallisierenden Charakterkonstruktionen und -konstellationen herausgearbeitet werden.

Bezüglich der Mutterfigur lässt sich hier eine gewisse Ambivalenz zwischen visueller und auditiver Ebene feststellen. Während sie visuell in erster Linie als dominante und distanzierte Akteur*in gegenüber dem Mann und der Tochter inszeniert wurde, ergibt sich im Auditiven doch ein komplexeres Bild. Hinsichtlich des Mannes tritt die Frau zwar weiterhin auch verbal eher kalt, distanziert und leicht herablassend auf. Das Verhältnis zum Baby wirkt jedoch wesentlich weniger ‚abgeschnitten‘ als auf der visuellen Ebene. Die verbale, in intimer Stimmfärbung geflüsterte Versicherung der Rückkehr beim Abschied suggeriert, zumindest gegenüber dem Baby, eine Zugewandtheit der Mutter (vgl. "Dad's Day" [TiQ-Transkript], Anhang 2.2, S. 160, Absatz 1, 0.00-0.02). Gleichzeitig wird akustisch zwischen den Eltern die visuell bereits aufscheinende Spannung noch weiter verdeutlicht, wobei die Frau den Mann geradezu abwertend behandelt, wie oben beschrieben wurde. Eine Geringschätzung gegenüber dessen Sorgen und dessen Rolle als Kinderbetreuer und Haushälter kommt auf der akustischen Ebene dabei weitaus prägnanter zum Ausdruck als visuell. Verallgemeinernd betrachtet, könnte dies

auch als Abwertung von Reproduktionsarbeit im Allgemeinen gedeutet werden, und damit ‚weiblich‘ codierter Arbeitsbereiche und Eigenschaftszuschreibungen.

Die zweite zentrale Differenz zur rein visuellen Ebene kann zum Ende der HS1 und zu Beginn von HS2 herausgearbeitet werden. Während der Vater hier bildlich durchweg beobachtend-passiv in Szene gesetzt wird, wird der Übergang der Sequenzen auf auditiver Ebene durch den befehlenden Sprachakt des Mannes gegenüber *Alexa/Echo* eingeführt. Diese Anfangscharakterisierung des Dominanzverhältnisses zwischen dem IPA und dem Vater wird dann von der ersten ‚Belehrung‘ *Alexas/Echos* irritiert. Diese scheint von ihm als anmaßend und störend empfunden zu werden, und widerspricht seiner anfänglichen Stellung gegenüber *Alexa/Echo*. Schließlich verschiebt sich das Dominanzverhältnis Schritt für Schritt – ‚Erinnerung‘ für ‚Erinnerung‘ – immer weiter, bis der Vater am Ende der Hauptsequenz 2 schließlich seine *Alexa/Echo* scheinbar ‚unterlegene‘ Position in der Reproduktionssphäre akzeptiert und sogar aktiv den Zuspruch des IPAs begehrt. Diese Ausverhandlung des Verhältnisses zwischen dem Vater und *Alexa/Echo* kann als akustisch gesetzter Akzent betrachtet werden, der aus der visuellen Ebene des Films nicht eindeutig ersichtlich wird, da der Mann hier nie sichtbar als dominanter Akteur in Erscheinung tritt.

Schließlich ist noch interessant, dass *Alexa/Echo* im Verlauf des Spots akustisch zwei unterschiedliche Aufgabenbereiche zufallen. Zum einen assistiert das IPA durch seine ‚Erinnerungen‘ organisatorisch bei der Kinderbetreuung. Zum anderen übernimmt es zum Ende des Films hin auch Aufgaben im Bereich der emotionalen Sorgearbeit gegenüber dem Vater, indem es ihn in seinem Selbstbewusstsein stärkt. Dies ist deshalb interessant, da sowohl die ‚organisatorisch-sachliche‘ Kompetenz im privaten Bereich als auch Fähigkeiten in der emotionalen Sorgearbeit – außerhalb und innerhalb der Familie – Aufgabenfelder sind, die *Alexa/Echo* über den Namen und die ‚weibliche‘ Stimmenfärbung hinaus als ‚weiblich‘ codiert festschreiben. Diese ‚weiblich‘ konnotierten Tätigkeiten werden im Rahmen des Films nicht primär vom eigentlich damit betrauten Vater erledigt. *Alexa/Echo* muss als ‚weibliche Ergänzung‘ zu ihm hinzutreten, um diese Aufgaben für ihn bewältigbar zu machen.

5.2.4 ‚Selbstreferentielle‘ Gesamtinterpretation

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Werbespot "Dad's Day" auf auditiver und visueller Ebene einen relativ homologen ‚Modus Operandi‘ entfaltet. Lediglich kleine Abweichungen, etwa zwischen sprachlichen Akten und körperlichem Gebaren sowie visueller Inszenierung sind festzuhalten. Zum Beispiel bezüglich der Intimität der Mutter-Kind-Beziehung in HS1, der Entwicklung des Verhältnisses zwischen dem Vater und *Alexa/Echo* in HS2 oder der Geschlechtszuschreibung des Babys.

Bezüglich der im Film entfalteten Geschlechterrollen und Familienideale kann konstatiert werden, dass es sich bei dem hier repräsentierten ‚Modus Operandi‘ wieder um ein konservatives Familienmodell handelt. Es wird das Bild einer konventionellen Kleinfamilie, bestehend aus

einem heterosexuellen Elternpaar mit einem Kind, entworfen, welche zwar im urbanen Raum angesiedelt ist und über ‚moderne‘ Insignien verfügt – etwa bezüglich der Kleidung oder Einrichtungsgegenstände. Die Familie funktioniert aber gleichzeitig nach einem dichotom aufgeteilten Geschlechtermodell. Eine Person ist ausschließlich der öffentlichen Sphäre zugeordnet. Die andere Person geht komplementär dazu Tätigkeiten in der privaten Sphäre nach, der Kinderbetreuung und anderen Reproduktionsarbeiten.

Diese Rollenverteilung wird im Film jedoch nicht auf den ersten Blick als traditionalistisch ersichtlich. Vielmehr wirkt es so, als inszeniere der Spot eine ‚moderne‘ Familien- und Geschlechterkonstellation. Dieser Eindruck wird dadurch kreiert, dass die kategorial aufgeteilten Rollen aus stereotyp gedachter Perspektive mit ‚vertauschtem‘ Geschlecht verkörpert werden. So agiert die Frau und Mutter in der dominanten, der Öffentlichkeit zugeordneten Position, während der Mann und Vater als sensibler und passiv auftretender Kinderbetreuer und Haushälter präsentiert wird. Dass es sich hierbei auch in der Diegese um eine ‚Besonderheit‘ und ‚Ausnahme‘ handelt, wird am Titel des Films "Dad's Day" ersichtlich. Zudem fällt hier auf, dass vor allem der Vater als ‚insuffizient‘ für seine ‚neuen‘ Aufgaben charakterisiert wird. Auf diese Weise wird der Eindruck vermittelt und verstärkt, er würde sich nicht in seinem ‚natürlichen‘ Kompetenzbereich aufhalten. Er gerät immer wieder unter Stress und kann seine Funktionen nicht im Sinne einer routinierten Normalität ausführen. Auch wird seine Rolle von der dominanten Frau belächelt und herabgewürdigt, was die private Sphäre im Allgemeinen erniedrigt und zudem nochmals den erzählerischen Subtext einer ‚Deplatzierung‘ des Mannes betont. Es findet hier also nicht nur eine Abwertung der ‚weiblich‘ codierten Privatheit statt, sondern parallel auch eine Herabsetzung des Mannes, der weder im Privaten noch im Öffentlichen als souverän handelnd dargestellt wird. Zur Aufrechterhaltung des dichotom aufgeteilten familiären Status Quo wird so eine ‚Prothese‘ nötig, die den Vater in seinen ‚weiblichen‘ Tätigkeiten unterstützt. Diese Aufgabe wird *Alexa/Echo* zugewiesen.

Das IPA tritt dabei als in den Wohnraum fest integrierte, eher verbal als körperlich in Erscheinung tretende ‚weibliche Kompetenz‘ auf – in organisatorischen Fragen, wie auch in der emotionalen Sorgearbeit. Während sein reduzierter geometrischer Körper, sowie der physische Habitus der Menschen in Interaktionen mit dem IPA nicht unmittelbar auf eine Geschlechtszuweisung verweisen, ergibt sich diese auf der auditiven Ebene umso stärker. Etwa durch die genannten Kompetenzsetzungen, sowie durch die ‚weiblich‘ konnotierte Stimmtonalität und die Namensbezeichnung *Alexa*. Dass *Alexa/Echo* dabei als eine Art ‚Platzhalterin‘ der abwesenden Mutter verstanden wird, liegt vor allem dadurch nahe, dass das IPA während der räumlichen Anwesenheit der Frau in HS1 noch gar nicht in Erscheinung tritt. Es kommt erst später, in deren Abwesenheit, zum ‚alleingelassenen‘ Vater hinzu.

Im Verlauf des Werbefilms findet schließlich eine Art ‚Aushandlungsprozess‘ zwischen dem Vater und *Alexa/Echo* über die Deutungshoheit in der Privatsphäre statt, in welcher das IPA

abschließend die Oberhand gewinnt. Die so durch *Alexa/Echo* ‚wiederhergestellte‘ ‚weibliche‘ Besetzung des Privaten sorgt gleichzeitig für eine abschließende Harmonisierung der Erzählung. Dabei ‚darf‘ der Vater allerdings nicht etwa in den öffentlichen Raum wechseln. Dieser bleibt weiterhin von der abwesenden Mutter besetzt. Ihm bleibt damit lediglich eine untergeordnete Rolle im Privaten, die zwischen der Position eines Assistenten und der eines zweiten Kindes changiert. Zugespitzt könnte formuliert werden, dass *Alexa/Echo* in "Dad's Day" als zeitgenössischer Problemlösungsansatz auftritt, um traditionelle Familienvorstellungen trotz veränderter Geschlechterverhältnisse und einer relativ gleichberechtigten Teilhabe von ‚Frauen‘ an der öffentlichen Sphäre ins Jetzt ‚hinüberzuretten‘. Diese Aufgabe kann das IPA – so suggeriert es die Erzählung – gerade deshalb so gut ausfüllen, da es ‚weiblich‘ personifiziert ist, gleichzeitig aber auch ein Gegenstand bleibt. Ein Gegenstand, der uneingeschränkt zur Verfügung steht und – im privaten Raum – ‚immer da‘ ist, ohne eine eigene Agenda und eigene Ambitionen entwickeln zu können, wie die reale Mutter.

5.2.5 Geschlechterkritisch-psychoanalytische Interpretation

Betrachtet man die dargestellten Analyseergebnisse nun unter Hinzunahme der psychoanalytisch-feministischen Theorie Jessica Benjamins, so fällt sofort auf, dass die Figur der Mutter in "Dad's Day" als archetypisch für die von Benjamin konstatierte zeitgenössische Möglichkeit der Aneignung der ‚männlich‘ konnotierten öffentlichen Sphäre durch ‚Frauen‘ angesehen werden kann. Der benjaminschen Analyse entsprechend (vgl. Benjamin 1990, S. 180), führt diese ‚Aneignung‘ allerdings auch im Werbespot nicht zu einem Aufbrechen binärer geschlechtlicher Rollenstereotype. Vielmehr bleibt eine kategoriale Trennung zwischen zwei Geschlechtern und familiären Tätigkeitssphären auch im Film starr erhalten – nur, wie dargestellt, in ‚umgedrehter‘ Zuteilung. So muss sich die in die öffentliche Sphäre hinaustretende Frau auch eines ‚männlich‘ codierten rationalen und distanziert-dominanten Habitus bedienen, um ihrer Rolle gerecht zu werden. Auch die von Benjamin hervorgehobenen Aspekte der mit dieser Sphärentrennung einhergehenden Abwertung des Privaten werden im Spot reproduziert – vor allem in HS1, in der abschätzigen und süffisanten Haltung der Mutter gegenüber dem Vater. Man könnte also dafür plädieren, dass hier genau die von Benjamin diagnostizierte Dynamik moderner kapitalistischer Gesellschaften reproduziert wird – nämlich ein Fortbestehen kategorial voneinander abgespaltener vergeschlechtlichter Sphären, bei einer vordergründigen Nivellierung von Geschlechterunterschieden (vgl. ebd., S. 209).

Scheint sich diese vordergründige Nivellierung bei der ‚Frauen‘-Figur im Film deutlich abzuzeichnen, weist die Vaterfigur noch eine fixiertere Geschlechtsidentität auf. Zwar eignet auch er sich scheinbar komplementär die private Sphäre an. Gleichzeitig ist aber auch seine beschriebene ‚Unfähigkeit‘ in diesem Bereich zentrales Movens der Erzählung – und Grund der ‚Notwendigkeit‘ *Alexas/Echos* als ‚weiblicher Aushilfe‘. Dabei erscheint interessanterweise nicht der Aspekt der Fürsorgetätigkeiten, die Benjamin als durch eine ‚männliche‘ Sozialisation

tendenziell verstellt beschreibt (vgl. Benjamin 1990, S. 157), als ‚Schwäche‘ des Vaters. Sein Verhältnis zur von ihm betreuten Tochter zeichnet sich vor allem durch eine starke emotionale Zugewandtheit aus, die bis zur ‚Verschmelzung‘ und der Aufgabe seiner eigenen Interessen reicht. Vielmehr wird er als inkompetent bezüglich der sachlichen, organisatorischen Aspekte seiner reproduktiven Pflichten dargestellt. Somit wird die Figur des Vaters – im benjaminschen Sinne – nahezu gänzlich die subjekthafte Eigenständigkeit abgesprochen. Im Verhältnis zum ‚Ersatz‘ der Mutter, *Alexa/Echo*, gerät er so fast in die Rolle eines zweiten Kindes, dass wie das Baby emotional umsorgt werden muss.

Auf den ersten Blick erscheint dies wie eine absolute Degradierung der Vaterfigur. Gleichzeitig könnte aber auch mit Benjamin dafür argumentiert werden, dass diese ‚Regression‘ zurück in die Stellung eines Kindes für den Mann an dieser Stelle – in der er der Zuweisung zum privaten Raum nicht entfliehen kann – die einzige Möglichkeit ist, seine ‚Männlichkeit‘ beziehungsweise seine seit der Kindheit vollzogene Abgrenzung von einer unbewusst abgewerteten ‚Weiblichkeit‘ aufrechtzuerhalten (vgl. Benjamin 1990, S. 157). Denn während die Mutter ohne größere Probleme für ihr Selbstwertgefühl in die ‚männliche‘ Öffentlichkeit hinüberwechseln kann und sich einen ‚männlichen‘ Habitus aneignen kann – der ohnehin nach Benjamin das allgemainschaftliche Primat darstellt (vgl. ebd., S. 208) – kann dies der Vater psychodynamisch nicht in gleicher Weise. Die ihm nun zugewiesene ‚weibliche‘ Rolle ist nicht analog auch idealisiertes und universalisiertes Ideal. Dessen Abwertung und Abspaltung ist vielmehr integraler Bestandteil seiner ‚männlichen‘ Psychogenese (vgl. ebd., S. 159). In diesem Sinne erscheint der Verlauf des Werbespots aus der Perspektive Benjamins logisch. Dass also die Frau den Sphärentausch akzeptiert, während der Mann lieber in einen Kinderstatus regressiert und sich einem artifiziellen Mutterersatz anvertraut, als selbst eine ‚weiblich‘ codierte Rolle auszufüllen. Durch diese ‚Verweigerung‘ des Vaters für den Geschlechterrollentausch erhält *Alexa/Echo* schließlich eine Schlüsselfunktion dafür, dass es der Frau überhaupt möglich ist, sich in Benjamins Sinn in die öffentliche Sphäre ‚männlicher‘ Rationalität hinauszubegeben. Denn erst durch das IPA wird die Aufrechterhaltung beider Sphären trotz der Abwesenheit der Mutter im Privaten möglich.

5.3 "Amazon Alexa: Practice Hours" – *Alexa* und die phallische Mutter

Bis hierhin wurde dargestellt, wie der erste *Amazon Alexa/Echo*-Werbespot "Introduction of Amazon Echo" von 2015 als propagierten ‚Lifestyle‘ ein konservatives Familien- und Geschlechterideal entwickelte, welches sowohl von einer strikten Sphärentrennung als auch von einer konservativ vergeschlechtlichten Zuweisung dieser Bereiche geprägt war. Im drei Jahre später veröffentlichten Film "Dad's Day" erschien trotz weitergeführter Sphärentrennung in öffentlich und privat zunächst die vergeschlechtlichte Rollenzuweisung in ihr Gegenteil verkehrt. In der Detailanalyse konnte allerdings herausgearbeitet werden, dass selbst dieser ‚Tausch‘ nur scheinbar vollzogen wurde. Während die Frau und Mutter hier zwar – auch habituell – die

klassisch ‚männlich‘ konnotierte, der Öffentlichkeit zugeordnete Rolle ausfüllte, wurde der nun für die Reproduktion zuständige Vater als inadäquat für dieses Feld charakterisiert. *Alexa/Echo* musste stattdessen die Rolle der abwesenden Mutter einnehmen, während der Vater zum Assistenten und ‚ausführenden Organ‘ des IPAs wurde. Obgleich hier also bereits eine gewisse Veränderung in der geschlechtlichen Zuweisung der familiären Rollen zu beobachten war, blieb – wie es Benjamin in ihrem Konzept eines modernen Patriarchats hervorhebt – die Starrheit einer Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, sowie eine Verhandlung dieser Sphären entlang von Fragen der Geschlechterdifferenz in beiden Werbefilmen bestehen. *Alexa/Echo* nahm in dieser Aushandlung unterschiedliche, jedoch zumeist die Differenz konsolidierende Funktionen ein und wurde hierfür mal mehr, mal weniger selbst personifiziert und vergeschlechtlicht.

Nun wird als drittes Fallbeispiel die Analyse des Werbespots "Amazon Alexa: Practice Hours" von 2019 herangezogen. Bei der hier verwendeten Version des 30-sekündigen Films handelt es sich um eine unter dem korrekten Namen des Spots auf dem offiziellen englischsprachigen YouTube-Kanal von *Amazon Alexa* am 11.04.2019 veröffentlichte Fassung (vgl. Amazon Alexa 2019). Das Video ist eine englischsprachige Version. Als Grundlagen der folgend dargestellten Analyse wurden abermals ein MoViQ- und ein TiQ-Transkript angefertigt (siehe "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 146-151/"Amazon Alexa: Practice Hours" [TiQ-Transkript], Anhang 2.3, S. 161-162), auf deren Basis nacheinander die visuelle und auditive Ebene des Films analysiert wurden. Die ‚systemimmanente‘ Analyse des Spots schließt mit einer die Ebenen zusammenführenden Gesamtbetrachtung.

5.3.1 Auswahl der Sequenzen und Fotogramme

Die Laufzeit des Spots "Amazon Alexa: Practice Hours" entspricht genau der Länge des 2018 veröffentlichten "Dad's Day", wobei beide Filme wesentlich kürzer sind als "Introduction of Amazon Echo". Die Gestaltung der Handlung des Films ist – bezüglich der Akteur*innenanzahl, der Zeit- und Raumsprünge und der Komplexität der Handlung – wieder eher reduziert. Die Art der Narration ist dabei gleichfalls erzählerisch, linear und klassisch aufgebaut, mit einem Ausgangsproblem, einem Spannungsbogen und einer abschließenden Auflösung. Eine Jugendliche kehrt nach einem vermutlich verlorenen Fußballspiel wütend nach Hause zurück und reagiert abwehrend auf die dort anzutreffenden Eltern, vor allem die Mutter. Letztere erwacht schließlich mitten in der Nacht, weil die Tochter im dunklen Garten trainiert. Anstatt diese für die Nachtruhestörung zu tadeln, unterstützt die Mutter die Tochter in ihren sportlichen Ambitionen, indem sie mithilfe von *Alexa/Echo* das Flutlicht im Garten anschaltet. Dies führt schließlich zu einer – wenn auch distanzierteren – Versöhnung zwischen Mutter und Tochter, mit der der Werbespot endet.

Dabei lässt sich "Amazon Alexa: Practice Hours" in zwei narrative und eine abspannartige Hauptequenz einteilen. Während in HS1 die spannungsgeladene Ausgangssituation

dargestellt wird – der Konflikt zwischen Tochter und Mutter – erfolgt in HS2 die Klimax und die anschließende Lösung des Konflikts. Der Übergang von HS1 zu HS2 markiert dabei auch den einzigen sichtbaren Zeitsprung in der Erzählung. Hauptsequenz 3 hingegen besteht nur aus einer kurzen Einstellung, die zwar im diegetischen Raum der Erzählung verbleibt, aber durch extradiegetische Schrift und eine starke Ästhetisierung gleichzeitig von dieser distanziert wird (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 151).

Aufgrund der Kürze des Films sowie dem Umstand, dass hier eine lineare, und zeitlich eng zusammenhängende Erzählung dargestellt wird, wurde sich auch bei "Amazon Alexa: Practice Hours" dazu entschieden, den gesamten Spot in die visuelle und auditive Detailanalyse mitaufzunehmen. Dabei liegt der Fokus auf Hauptsequenz 2. Aus HS1 wurden nur zwei und aus HS3 nur ein Fotogramm in die Analyse integriert. Der wesentlich längeren HS2 wurden insgesamt sieben Fotogramme entnommen und in die Detailanalyse der simultanen Bildgestaltung integriert. Bei der Auswahl der Fotogramme wurde insgesamt wieder nach den wissenschaftlich gängigen Kriterien der Position und narrativen Funktion im Werbespot, der ästhetischen Repräsentanz, sowie der erzählerischen oder ästhetischen Besonderheit vorgegangen.

Folgend soll nun die Analyse der visuellen Erzeugung eines ‚Modus Operandis‘ beziehungsweise ‚Lifestyles‘ in "Amazon Alexa: Practice Hours" in komprimierter Form dargestellt werden – vor allem im Hinblick auf Fragen der Vergeschlechtlichung.

5.3.2 Analyse des Visuellen

Analog zur Fallbeschreibung der ersten beiden Werbespots bewegt sich auch die Darstellung der Interpretation der visuellen Ebene von "Amazon Alexa: Practice Hours" chronologisch entlang der drei Hauptsequenzen des Films. Dabei werden simultane und sequenzielle Aspekte wieder miteinander verbunden dargestellt.

Abbildung 30: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/US1. 0.02.



Bezüglich der grundlegenden Ästhetik des Films fällt zunächst auf – im Unterschied zu "Introduction of Amazon Echo" und "Dad's Day" – dass es sich hier um ein 21:9-Format handelt, also einer schmalen, breiten Bildkadrung, die in der betrachteten YouTube-Version unten und oben von dicken schwarzen Balken eingerahmt ist (siehe *Abbildung 30*). Während der vorliegende

Werbespot sich damit im sogenannten Cinemascope-Format die Ästhetik eines Kinofilms aneignet, sind die anderen Filme im konventionellen 16:9-Fernsehformat gehalten. Hierdurch erhält "Amazon Alexa: Practice Hours" visuell den Anstrich eines ‚kleinen Films‘.

Die Eingangssequenz des Films, HS1, in der die Jugendliche nach dem Fußballspiel wütend nach Hause kommt, ist mit nur acht Sekunden und drei Sequenzen relativ kurz und visuell

reduziert. Untersequenz 1 bildet dabei die prägnanteste der drei Einstellungen. Sie umrahmt mit einer jeweils drei-sekündigen Standzeit zwei sehr kurze, aufeinander folgende eingelagerten Sequenzen. HS1 zeichnet sich daneben durch eine konventionelle Continuity-Montage aus. Im Gegensatz dazu wird der zeitliche Sprung zwischen HS1 und HS2 durch die Montage markiert, mit einer Auf- und Abblende ins Schwarz (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 147, 0.07-0.08).

Inhaltlich lässt sich die sequenzielle Folge der Einstellungen in dem Sinne interpretieren, dass US1 in HS1 nicht nur in der Abfolge der Einstellungen, sondern auch narrativ die Rahmenbedingungen der Handlung absteckt. Hier wird – durch den Raum und die Personenkonstellation – die Ausgangsszenerie des Spots etabliert. Die Erzählung spielt in einem weißen, wahrscheinlich suburbanen Mittelschichtsmilieu und fokussiert sich auf eine konventionell wirkende Kleinfamilie mit heterosexuellem Elternpaar und Tochter im Teenageralter. Diese Rahmung erfolgt durch US1. Dabei wird das Milieu vor allem durch die Halbtotale der Einstellung und die Perspektive des Bildes zentriert. Die Einstellung zeigt bereits einen Großteil des Einfamilienhauses, in dem der Film spielt. Durch die tiefe Kameraposition, sowie diverse links und rechts im Bild befindliche Perspektivlinien wirkt der Raum dabei visuell präsent (siehe *Abbildung 31*). Man befindet sich im Erdgeschoss des Hauses, in welchem in einem großen Raum Eingangsbereich, Küche und Wohnzimmer zusammengefasst sind. Dabei wirkt die Einrichtung zwar bürgerlich, aber nicht luxuriös. Vor allem die dunklen Lichtverhältnisse lassen die Räumlichkeiten eher beengt erscheinen, wodurch die Szenerie weniger hyperstilisiert wirkt als in "Introduction of Amazon Echo" und "Dad's Day". Auch bezüglich der interpersonellen Dynamiken kann Untersequenz 1 als Grundton setzend angesehen werden, was primär über die Planimetrie und die szenische Choreografie hergestellt wird. So wird das Bild entlang der zentralen Bildmittelachsen und visueller Trennlinien – etwa der Sofakante und der Trennwand in der Mitte des Bildes – planimetrisch in drei Teile geteilt. Im Zentrum steht dabei der untere Bildmittelgrund, in dem die Mutter auf einem Sofa sitzt und sich die Fingernägel feilt (siehe *Abbildung 32*). Somit wird ihr als Figur bereits eine zentrale Stellung zugewiesen. Über die Perspektivlinien der Treppe sowie den nach hinten gerichteten Blick der Frau wird der rechtsseitige Bildhintergrund ebenfalls hervorgehoben, in dem die Tochter gerade das Haus durch die Eingangstür betritt. Dadurch wird – neben der Person der Mutter – auch die Mutter-Tochter-Beziehung bereits visuell betont, um die sich folgend der Kernkonflikt des Spots entwickelt. Im Gegensatz dazu tritt der sich im dritten planimetrisch abgeteilten Bereich – dem linken Bildhintergrund – befindliche Vater visuell stark in den Hintergrund. Er hat seinen Körper von der Kamera abgewendet und scheint Geschirr abzutrocknen, wobei er weder die Mutter noch die Tochter adressiert, aber auch von diesen nicht mit Aufmerksamkeit bedacht wird. Das Vater-Tochter-Verhältnis, sowie das Verhältnis der Eltern zueinander, werden hier visuell untergeordnet behandelt. Interessant ist dabei auch, dass der in den Hintergrund rückende Vater

einer reproduktiven Tätigkeit nachgeht. Diese wird zwar – eher ‚atypisch‘ in Bezug auf Geschlechterstereotype – von einem Mann ausgeübt. Die Tätigkeit an sich wird aber auch als ‚selbstverständlich‘ dargestellt. Somit bleibt ein ambivalenter Eindruck: Das Ausüben der Reproduktionsarbeit durch einen Mann wird zwar nicht als ‚besonders‘ hervorgehoben und wirkt damit von Geschlechterstereotypen abgekoppelt. Gleichzeitig bekommt die Tätigkeit an sich aber den Charakter einer ‚unsichtbaren Beiläufigkeit‘, die – unabhängig davon, wer sie ausführt – nicht honoriert und wahrgenommen werden muss.

Alexa/Echo schließlich befindet sich als vierte Akteur*in des Films auch bereits im Bild in US1, unscharf und angeschnitten im unteren Bildvordergrund auf dem Wohnzimmerisch stehend. Durch die Kameraposition wird dabei erneut eine Über-Schulter-Perspektive imitiert. Hierdurch wird *Alexa/Echo* zwar als visuelle Repräsentanz der Zuschauer*innenperspektive bis zu einem gewissen Grad personifiziert. Gleichzeitig tritt das IPA aber eher als ‚heimliche Beobachter*in‘ auf und interagiert noch nicht mit den menschlichen Personen. Die räumliche Position des IPAs suggeriert allerdings bereits eine gewisse Nähe zum Charakter der Mutter.



Abbildung 31: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/US1. 0.02: Perspektive.

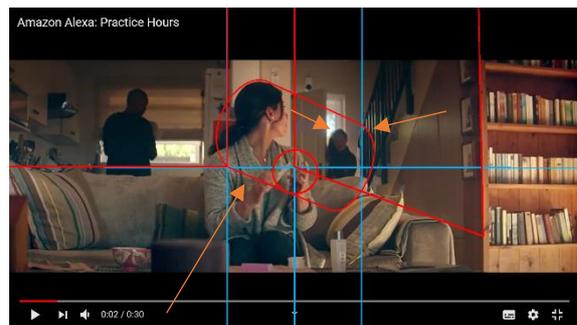
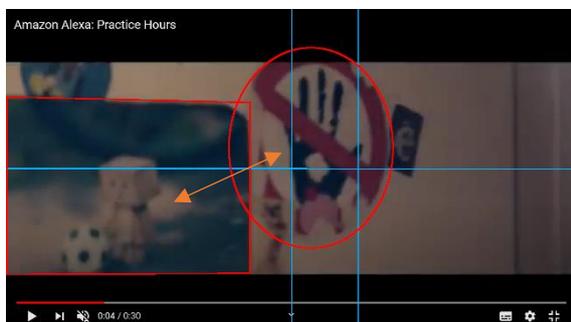


Abbildung 32: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/US1. 0.02: Szenische Choreografie und Planimetrie (Bildmittelachsen, Goldene Schnitte, Bildebenen, Perspektive/Blickachsen/Kameraposition).

Abbildung 33: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/ES2. 0.04: Planimetrie (Bildmittelachsen, R. Goldener Schnitt, Farbflächen/-kontraste).



Während die erste Einstellung also eine Art einführnden Überblick über die Ausgangssituation des Werbespots gibt, fokussieren sich die beiden eingelagerten Sequenzen in HS1 auf die Tochter. Durch die hastigen Schnitte der Jugendlichen, die durch starke Kamerabewegungen begleitet und verstärkt werden (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 147, 0.03-0.04), wird gerade im

Kontrast zur statischen Untersequenz 1 eine hektische und nervöse Stimmung erzeugt. Als erster visueller Höhepunkt des Films kann dabei die zweite eingelagerte Sequenz beschrieben werden, in der die Zimmertür des Mädchens direkt vor der Kamera – als symbolischer Personifikation der Zuschauer*innen und der anderen Familienmitglieder – zugeschlagen wird (vgl.

ebd., 0.04-0.05). Dabei erfüllt diese Einstellung, wie sich in der Detailanalyse der Sequenz ergeben hat, eine doppelte Funktion. Zum einen wird der zentrale Konflikt zwischen der abgrenzungsbedürftigen Teenagerin und den Eltern zugespitzt dargestellt. Gleichzeitig wird auf der zugeschlagenen Tür jedoch – neben einem das Distanzbedürfnis nochmals betonenden ‚Stopp‘-Sticker – planimetrisch auch ein Poster hervorgehoben, welches keinen stärkeren Kontrast zu dem Stopp-Schild bilden könnte (siehe *Abbildung 33*). Hierbei handelt es sich um ein Poster des ursprünglich aus einem Manga stammenden Comiccharakters ‚Danbo‘, einem meist aus Amazon-Kartons bestehenden Roboterkostüm (vgl. Internet Archive 2016). Der Charakter entwickelte allerdings ein Eigenleben als Internetphänomen – etwa in Memes, Fotografien und Merchandise-Produkten²³. In diesem Kontext ist auch das im Film zu sehende Poster einzuordnen, auf dem der niedlich-knubbelige Danbo beim Fußballspielen zu sehen ist. Diese kontrastreiche Poster-Sticker-Kombination vermittelt einen ambivalenten Eindruck der Jugendlichen, zwischen Teenagerin und Kind, Verspieltheit und Abgrenzungsbedürfnis, wobei die zugeknallte Tür gemeinsam mit dem Stopp-Schild das Distanzbedürfnis in den Vordergrund rückt. Gleichzeitig verbindet das Poster das Unternehmen Amazon und das Produkt *Alexa/Echo* geschickt und suggestiv, vermittelt über Pop- und Internet-Kultur, mit dem Thema Fußballspielen und positiv konnotierten Eigenschaften wie Niedlichkeit. Mit diesen Attributen verweist die Ikonografie des Posters auch bereits auf eine ‚weiblich‘ codierte Vergeschlechtlichung der Jugendlichen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die erste Hauptsequenz von "Amazon Alexa: Practice Hours" simultan und sequenziell die Mutter-Tochter-Beziehung in den Mittelpunkt stellt. Als Ausgangspunkt dient dabei eine als ruhig dargestellte familiäre Situation, in deren Zentrum die Mutter steht. Die Beziehung des dargestellten Elternpaares wird dabei nicht wirklich ausdifferenziert. Sie wird vielmehr visuell als nicht relevant charakterisiert, wie die Person des Mannes im Allgemeinen, der eher zu einem Teil der *Mise-en-Scène* wird als zu einer agierenden Person. Die vergeschlechtlichte Darstellung der Eltern im Verhältnis zueinander erscheint somit nicht typisch im Sinn eines konservativen Familienbildes. Die Rahmenbedingungen – eine weiße Mittelschichtsfamilie mit heterosexuellem und wahrscheinlich verheiratetem Ehepaar, denn die Frau trägt einen sichtbaren Ehering – können jedoch als konventionell bezeichnet werden. Die Rollen der Eltern sind dabei allerdings bis zu einem gewissen Grad vertauscht. Der Mann übt eine Haushaltstätigkeit aus, die visuell als ‚nebensächlich‘ charakterisiert wird. Die Frau geht währenddessen Freizeitbeschäftigungen nach und nimmt die Haushaltsarbeit des Mannes nicht wahr.

Während das Eltern-Verhältnis also typisch in Bezug auf eine dichotome Rollentrennung und atypisch durch die vergeschlechtlichte Verteilung der Rollen zugleich wirkt, kann die Mutter-Tochter-Beziehung als prototypisch beschrieben werden. Die Tochter im Teenageralter betritt

²³ Siehe etwa Arielle Nadel Photography (2011).

erst nachgeordnet den filmischen Raum und wird sofort als ‚Unruhefaktor‘ charakterisiert. Zuständig für die Bewältigung des aufscheinenden, im Bereich der Kindererziehung angesiedelten Konflikts scheint nun ausschließlich die Mutter zu sein. Es wird sofort eine ästhetische und handlungspraktische Verbindung zwischen ihr und der Tochter aufgebaut, während der Vater weiter abgetrennt bleibt. Diese ‚Zuständigkeit‘ der Mutter für die Tochter reproduziert klassische Vorstellungen von Kindererziehung als ‚weiblichem‘ Aufgabengebiet. Zudem fällt auf, dass der Konflikt somit auch an einer gleichgeschlechtlichen intergenerationellen Beziehung ausverhandelt wird. Die Mutter ist hier nicht etwa für einen Sohn, sondern für eine Tochter zuständig, die ihr als vergeschlechtlichte Projektionsfläche dienen kann und umgekehrt.

Alexa/Echo schließlich erscheint in HS1 zwar leicht personifiziert, aber weniger als interagierende Akteur*in, sondern als Beobachter*in und visuelle Repräsentant*in der Filmrezipient*innen. Dies ändert sich ein wenig zum Ende der HS1 hin, wenn die Kamera in US1 ein Stück nach unten schwenkt und den Fokus auf das IPA verschiebt (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 147, 0.06-0.08). Hier wird *Alexa/Echo* auch durch sein blaues Aufleuchten als ‚aktiv‘ markiert. Eine klare vergeschlechtlichte Zuordnung des IPAs kann allerdings nicht abgeleitet werden, wie auch keine Einordnung seiner Rolle im familiären Personengefüge, wobei es räumlich eher der Frau zugeordnet wird.

Als erzählerisch und ästhetisch zentrale Sequenz in "Amazon Alexa: Practice Hours" muss die zweite, mit 20 Sekunden längste Hauptsequenz angesehen werden. HS2 setzt sich dabei aus vier Untersequenzen und fünf eingelagerten Sequenzen zusammen, die jeweils unterschiedliche Räume porträtieren. Die Untersequenzen sind alle im Schlafzimmer der Eltern angesiedelt, in dem sich besagte Eltern und *Alexa/Echo* befinden, während die eingelagerten Sequenzen den nächtlichen Garten hinter dem Haus zeigen, in dem die Jugendliche trainiert. HS2 beginnt dabei – wie bereits angesprochen – mit einer Aufblende aus dem Schwarz, um den Zeitsprung zwischen HS1 und HS2 visuell zu verdeutlichen. Ansonsten kann die Montage in HS2 als Parallelmontage beschrieben werden, die in unsichtbaren Schnitten die beiden Räume in einer zeitlichen Linearität miteinander verbindet (vgl. ebd., S.147-149, 0.08-0.28). Narrativ erzählt die Hauptsequenz, wie die Mutter nachts durch das Fußballspielen der Tochter erwacht und sie schließlich beim Trainieren unterstützt – aus der Distanz, mit der Hilfe von *Alexa/Echo*, indem sie automatisiert das Flutlicht im Garten anstellen lässt.

HS2 lässt sich dabei sequenziell in vier kurze Abschnitte einteilen. Abschnitt 1 umfasst die Einleitung der Hauptsequenz im Schlafzimmer, in dem das Erwachen der Mutter gezeigt wird. Der zweite Abschnitt führt die Szenerie im Garten ein und erzählt das argwöhnische Bemerkens der Tochter, von der Mutter beobachtet zu werden. Der dritte Teil schließlich umfasst den Höhepunkt des Werbespots, das Anschalten des Flutlichts durch die Mutter und *Alexa/Echo* und die damit verbundene Auflösung des Mutter-Tochter-Konflikts. Abschnitt 4 kann als versöhnlicher Ausklang der Erzählung betrachtet werden und zeigt die Tochter im Flutlicht beim

erfolgreichen Trainieren. Im Detail wurden aus allen vier Abschnitten Fotogramme analysiert, wobei sich vor allem auf den Höhepunkt – Abschnitt 3 – fokussiert wurde.

Der erste Abschnitt besteht aus zwei Untersequenzen, von denen die erste, eine Halbnahe, die zweite, eine Großaufnahme, einrahmt (vgl. ebd., S. 147-148, 0.08-0.16). Dabei zeichnet sich die umrahmende Einstellung dadurch aus, einen Überblick über die Mise-en-Scène des Schlafzimmers zu geben, während der eingerahmte Shot vor allem durch einen Kamera- und Fokusschwenk von der Frau hin zu *Alexa/Echo* charakterisiert ist und diese miteinander in Verbindung setzt (vgl. ebd., S. 148, 0.12-0.15). Neben der Darstellung der Mise-en-Scène lassen sich aus der den Abschnitt dominierenden Einstellung US1 auch Schlüsse über die Positionierung der Frau – als zentralem Charakter der Erzählung – ziehen, sowie erneut auch bezüglich ihres Verhältnisses zu ihrem Ehemann. So wird der planimetrische Fokus der Untersequenz wie in HS1 ganz auf die Frau zugeschnitten. Sie füllt – zunächst schlafend – entlang der horizontalen Bildmittelachse einen Großteil des Bildes aus (siehe *Abbildung 34*). Die starke Low-Key-Beleuchtung²⁴, die in Richtung des oberen und unteren Bildrandes fast ins konturlose Schwarz absinkt, erhöht den visuellen Fokus auf der Frau. Dabei wendet sich diese im Schlaf zur Bettkante und einer dort – wenn auch visuell in den Hintergrund tretend – auf dem Nachttisch stehenden kleinen und kugeligen *Echo*-Version. Das IPA und die Frau werden also erneut als Gruppe angeordnet, während die Frau dem Mann, der – wie man später sieht – ebenfalls im Bett liegt, den Rücken zudreht. Somit scheint die Figur des Vaters abermals von untergeordneter Bedeutung zu sein, zumal er nicht erwacht oder sich anderweitig für die Situation im Garten zuständig zeigt. Insgesamt wirkt die Beziehung der Eltern erneut eher dissoziiert, was aber erzählerisch oder visuell nicht weiter thematisiert oder problematisiert wird. Gleichzeitig ist allerdings der Ehering der Frau im Bild sehr deutlich zu erkennen. Ihr Status als Ehefrau in der heterosexuellen Kleinfamilie scheint also sehr wohl für die Charakterisierung der Figur relevant zu sein – wenn auch nicht die tatsächliche ‚Person‘ des Ehepartners.



Abbildung 34: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS2/US1. 0.11: Szenische Choreografie und Planimetrie (H. Bildmittelachse, R. Goldener Schnitt, Low-Key-Beleuchtung).

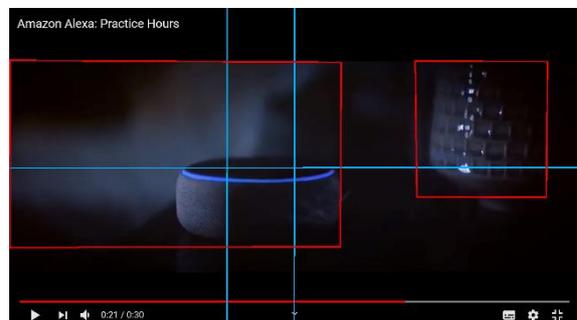


Abbildung 35: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS2/US3. 0.21: Planimetrie (Bildmittelachsen, L. Goldener Schnitt, Low-Key-Beleuchtung, Bildtönung/Lichteffekte).

²⁴ „Low-Key“ ist ein gängiger filmwissenschaftlicher Begriff, um einen sehr dunklen, mit großen Schattenflächen arbeitenden Beleuchtungsstil zu beschreiben.

Bei der eingebetteten Einstellung Untersequenz 2 schließlich handelt es sich um den einzigen Shot in HS2, der die Frau mit *Alexa/Echo* in einem Bild ohne Schnitt in Bezug zueinander stellt. Eine Interaktion wird dabei durch die Schärfeverlagerung und den Kameraschwenk sowie durch das blaue Aufleuchten des IPAs visuell suggeriert (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 148, 0.12-0.15). Interessant ist dabei, dass die Frau von oben auf *Alexa/Echo* herabschaut, was als Visualisierung eines Dominanzgefälles interpretiert werden könnte. Auch fällt die mystische Aufladung des Objekts *Alexa/Echo* auf, die das IPA insgesamt in HS2 und HS3 charakterisiert. Detailliert herausgearbeitet wurde diese mystifizierende Ästhetik anhand einer weiteren Einstellung in HS2, Untersequenz 3 (siehe *Abbildung 35*). Hier ist zu erkennen, wie *Alexa/Echo*, vor allem mit Dunkelheit, Lichtreflexen und einer bläulichen Bildfärbung arbeitend, ein zauberhafter Charakter zugeordnet wird. Dabei wirkt der in "Amazon Alexa: Practice Hours" erstmals zu sehende kleine *Echo*-Cube wie in einem Gemälde angeordnet und in seiner Materialität durch die Planimetrie betont. Im Zusammenspiel mit der mystifizierten Umgebung im Bild – etwa dem wie ein Sternennebel wirkenden linken Hintergrund – stellt sich *Alexa/Echo* so als ‚magisches‘ Artefakt dar.

Im zweiten Abschnitt, der aus drei aufeinander folgenden Sequenzen besteht, werden schließlich der Garten und die Tochter in HS2 eingeführt (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 148, 0.16-0.20). Dabei nähert sich die Kamera – wenn auch aus unterschiedlichen Richtungen und Winkeln – immer mehr an die Jugendliche an. Zunächst sieht man sie von vorne aus der Perspektive einer Aufsicht, wie sie im dunklen Garten Fußball spielt. Dann bleibt die Jugendliche stehen und schaut mit ernstem, fast trotzigem Gesicht zu ihrer Mutter hinauf, die sie aus dem Schlafzimmerfenster im ersten Stock des Einfamilienhauses beobachtet. Die erste Einstellung imitiert in etwa die Blickrichtung der Mutter, während die zweite Einstellung die Blickrichtung der Jugendlichen zum Fenster hinauf nachzeichnet. Die letzte Einstellung des Abschnitts fokussiert sich weniger auf das räumliche Verhältnis zwischen den beiden Protagonist*innen, sondern auf die grimmige Mimik der Jugendlichen. Das Bild nimmt an dieser Stelle im Gegensatz zu den anderen Einstellungen eine Normalperspektive ein (vgl. ebd., 0.19-0.20). Hier wird das Mutter-Tochter-Verhältnis visuell stark als asymmetrische Dominanzbeziehung charakterisiert. Dieser Eindruck wird vor allem durch die Kameraperspektiven erzeugt, die die Blicke der Protagonist*innen verdoppeln. Diese positionieren die Tochter räumlich und im interpersonellen Verhältnis ‚unten‘ und die Mutter ‚oben‘. Dabei wird im Raum des Gartens durch die karge Vegetation, die dunklen Lichtverhältnisse und die Spotlight-Beleuchtung zudem eine unheimliche Atmosphäre erzeugt.

Der dritte Abschnitt schließlich stellt das zentrale narrative Moment des Werbespots als Dreiecksbeziehung zwischen der Tochter, der Mutter und *Alexa/Echo* dar (vgl. ebd. S. 149, 0.20-0.25). Hier werden die beiden Räume der zweiten Hauptsequenz – das Schlafzimmer und der Garten – durch die Montage direkt miteinander verwoben, wobei die Protagonist*innen

getrennt in ihren jeweiligen Bereichen verbleiben. Es handelt sich um eine schnelle Schnittfolge, die zwischen der Frau, *Alexa/Echo* und der Jugendlichen hin und her springt. Zunächst wird die Mutter gezeigt, wie sie sich, am Fenster stehend, nach hinten dreht und mit dem IPA spricht. Es folgt die bereits im Detail dargestellte, auf *Alexa/Echo* fokussierte US3, in der das IPA zum ‚magischen‘ Artefakt stilisiert wird. Daraufhin wird zur Jugendlichen in den Garten geschnitten, die auf das Haus schaut, während der zuvor dunkle Garten plötzlich dramatisch durch ein Flutlicht – als Gegenlicht zur Kamera – erleuchtet wird. Diese Stelle muss als dramaturgischer Höhepunkt des Werbespots beschrieben werden. Anschließend wird noch nacheinander auf die Gesichter der Mutter und der Tochter geschnitten.

Wie im Detail analysiert, wird dabei in der zentralen Einstellung ES4 eine fast unheimliche Stimmung erzeugt, in der wie zuvor visuell ein klares Dominanzgefälle zwischen Mutter und Tochter implizit ist. Die Mutter erhält hier durch ihr ‚magisches‘ Artefakt *Alexa/Echo* Kontrolle über ihre Tochter, indem sie sprichwörtlich ‚Licht ins Dunkel‘ bringt. Dieser Eindruck entsteht durch ein Zusammenspiel der gesamten Ikonik des Bildes – der Lichtgestaltung, Perspektive, Planimetrie und szenischen Choreografie. Die Asymmetrie der Beziehung zwischen Mutter und Tochter wird dabei auch hier wieder durch Kameraperspektive und Perspektivität hergestellt. Abermals sieht man das Mädchen von hinten im Garten stehen, vom Flutlicht als Gegenlicht zur Kamera angestrahlt, mit Blick auf das Haus und die am Fenster ‚thronende‘ Mutter. Dabei ist die Kamera fast auf Bodenhöhe in einer starken Untersicht positioniert, die gleichzeitig mit einer nach hinten ziehenden Perspektive kombiniert ist. Dadurch wirken das Haus und die am Fenster stehende Mutter noch ‚höher‘ (siehe *Abbildung 36*). Szenisch wird die Mutter dabei in einer Einheit mit dem Flutlicht angeordnet, dass sich neben dem Fenster am Haus befindet. Durchaus als sichtbare Repräsentanz der Macht- und Einflussphäre der Mutter interpretierbar, umspannt diese Lichtquelle mit Gegenlichtreflexen planimetrisch das gesamte Fotogramm und umschließt so auch die im Bildmittelgrund stehende Tochter (siehe *Abbildung 37*). Der Bereich des mütterlichen Einflussgebietes wird an dieser Stelle also mithilfe von *Alexa/Echo* ästhetisch radikal ausgeweitet. Dies wird gleichzeitig auch – auf den Stil klassischer Science-Fiction- und Mystery-Filme verweisend – als unheimlich dargestellt. Etwa durch die düsteren und kontrastreichen Lichtverhältnisse, das Gegenlicht, oder auch die planimetrische Fokussierung der tentakelartigen, sich in Richtung der Jugendlichen rankenden Rosenbüsche am rechtsseitigen goldenen Schnitt.

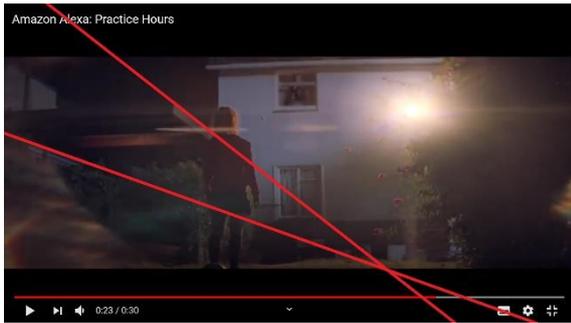


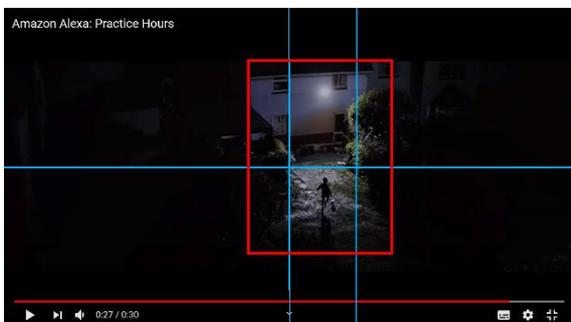
Abbildung 36: "Amazon Alexa: Practice Hours": Foto-
gramm HS2/ES4. 0.23: Perspektive.



Abbildung 37: "Amazon Alexa: Practice Hours": Foto-
gramm HS2/ES4. 0.23: Planimetrie (Bildmittelachsen, Gol-
dene Schnitte, Diagonale Perspektivik, Low-Key-Beleuch-
tung, Lichtreflexe/Gegenlicht).

Die beiden Abschnitt 3 abschließenden Einstellungen zeigen abwechselnd die Mutter und die Tochter in Normalperspektive in Reaktion auf dieses ‚übernatürliche‘ Ereignis (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 149, 0.23-0.25). Zunächst nickt die Mutter der Tochter ermutigend, aber ernst, zu. Anschließend lächelt die Jugendliche anerkennend und dreht sich weg, um weiter zu trainieren. So wird das im Höhepunkt noch unheimlich erscheinende Ereignis doch abschließend positiv affirmiert. Im ‚bewussten‘ Verhältnis zwischen Mutter und Tochter scheint der Aspekt des ‚Helfens‘ durch die Mutter den ästhetisch-latenten Kontext der Kontrolle und Überwachung zu überlagern.

Abbildung 38: "Amazon Alexa: Practice Hours": Foto-
gramm HS2/ES5. 0.27: Planimetrie (Bildmittelachsen, R.
Goldener Schnitt, Low-Key-Beleuchtung/Lichtkegel).



Der vierte und letzte Abschnitt der HS2 setzt sich aus zwei kurzen Einstellungen zusammen (vgl. ebd., 0.25-0.28). Zunächst schießt die Jugendliche, im nun beleuchteten Garten von hinten zu sehen, ein Tor. Dann wird sie in einer Panoramaeinstellung gezeigt, wie sie im Garten hin und her trippelt. Die Kamera entfernt sich immer mehr von den Protagonist*innen und kontextualisiert diese so in einer nur in der Dunkelheit an-

gedeuteten Reihenhausssiedlung. Dadurch bekommt die Erzählung am Ende etwas Beispielhaftes. Zudem wird nochmals die Form der Auflösung des Mutter-Tochter-Konflikts in seiner Quintessenz visualisiert. Dass *Alexa/Echo* der Mutter auch auf Distanz ein Eingreifen in das Leben der Tochter ermöglicht hat, wird hier erneut im planimetrisch zentrierten und zentrierenden Lichtkegel des den Garten erleuchtenden Flutlichts symbolisiert (siehe *Abbildung 38*).

Die zentrale narrative Bewegung in HS2 ist somit die ‚Überwindung‘ des Mutter-Tochter-Konflikts, der in HS1 eingeführt wurde. Auf der einen Seite stehen das Abgrenzungsbedürfnis und die Ambitionen der Tochter, die sich zunächst dem Zugriff der Mutter zu entziehen versucht. Dabei ist das Verhältnis von Mutter und Tochter konstant spannungsgeladen und von Argwohn auf Seiten der Tochter geprägt. Auf der anderen Seite zeigt die Mutter jedoch durch das Anschalten des Flutlichts und das bestärkende Nicken am Fenster – mithilfe von *Alexa/Echo* als

‚übernatürlicher‘ Assistent*in – ihre Unterstützung für die Ziele der Tochter, und hilft dieser bei deren Verwirklichung. Dies geschieht allerdings aus der Distanz heraus. Gleichzeitig – visualisiert vor allem im harten Lichtkegel des Flutlichts und in ihrer den Garten ‚überblickenden‘ Position am Fenster – unterstützt die Mutter die Jugendliche nicht nur in ihrem Tun. Sie sichert sich auch Kontrolle und Einblick in das Leben der Tochter. *Alexa/Echo* ermöglicht der Mutter dabei erst diesen Einfluss und wird so zum integralen Bestandteil und Machtmittel in der Erziehung. Eine ‚Macht‘, die gleichzeitig im genuin ‚weiblich‘ codierten privaten Bereich verbleibt.

Abbildung 39: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS3/US1. 0.29: Szenische Anordnung und Planimetrie (Bildmittelachsen, Goldene Schnitte, Low-Key-Beleuchtung, Farb-/Lichteffekte).



Die dritte und letzte Hauptsequenz des Spots besteht aus nur einer kurzen Einstellung (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [MoViQ-Transkript], Anhang 1.3, S. 149-150, 0.28-0.30). *Alexa/Echo* wird hier nochmals, ähnlich wie in HS2 im Schlafzimmer, zum ‚magischen‘ Artefakt stilisiert. Neu hinzu kommt dabei der extradiegetische Schriftzug "amazon echo", der – gemeinsam mit dem *Echo*-Cube – planimetrisch hervor-

gehoben ist (siehe *Abbildung 39*). So wird das IPA in seiner materiellen Erscheinungsform und dem erzählerischen Raum der Diegese ins Verhältnis gesetzt zum allgemeinen Produkt *Amazon Alexa/Echo*. HS3 hat somit primär eine Werbefunktion. Gleichzeitig hält HS3 durch die Bildästhetik den im Werbespot zentralen Topos von *Alexa/Echo* als ‚magischem‘ und mächtigem Artefakt aufrecht und überträgt diese Symbolik visuell auf die Marke.

Nimmt man alle Hauptsequenzen zusammen, so steht im Zentrum des Films auf visueller Ebene eine normierte Kleinfamilie. Diese wird durch unterschiedlichste ‚Charakteristika‘ – dem durchschnittlichen Mittelschichtsmilieu, der Reihenhaussiedlung, den Alltagshandlungen – als beispielhaft inszeniert. Die Familienkonstellation wird dabei grundlegend als harmonisch charakterisiert. Gleichzeitig besteht zwischen den Eltern von Beginn an eine räumliche und handlungspraktische Distanz. Der Vater tritt als Figur ganz hinter der Mutter-Tochter-Beziehung zurück. Er wird ausschließlich im tatsächlichen Hintergrund, im Schatten und von hinten gefilmt und verschmilzt so eher mit der *Mise-en-Scène*, als im Sinne eines Akteurs portraitiert zu werden. Die Vergeschlechtlichung seiner Darstellung ist dabei ambivalent. Als stereotyp ‚männlich‘ kann sie in dem Sinne beschrieben werden, dass er sich vollständig aus der Kindererziehung herausziehen scheint. Er fühlt sich offensichtlich für die Tochter in keiner Weise zuständig und überlässt den Bereich ihrer Betreuung ausschließlich der Mutter. Ambivalenz erhält sein Charakter in HS1, wo er im Hintergrund Geschirr abtrocknet, also reproduktive Arbeit verrichtet, während die Frau sich im Vordergrund entspannt. Die Art und Weise der Darstellung gibt seiner Reproduktionsarbeit dabei etwas Nebensächliches und Beiläufiges.

Die Jugendliche wird als innerfamiliäre Konflikte auslösender ‚Störfaktor‘ portraitiert, welche sich zwischen ihr und der Mutter entfalten. Die sich gegenüberstehenden Interessen des dargestellten Konflikts lassen sich dabei wie folgt charakterisieren: Während die Mutter Anteil nehmen will an der Lebenswelt der Tochter, verarbeitet diese ihre Enttäuschung über ihr empfundenen Versagen beim Fußballspielen durch Abgrenzung von den Eltern. Diese Konstellation kann – geschlechtsunabhängig – als archetypischer Familienkonflikt zwischen Teenager*innen und Eltern beschrieben werden. Interessant für die Frage der Vergeschlechtlichung ist dabei lediglich, dass sich ausschließlich die Mutter für die Erziehung der Tochter zu interessieren scheint und somit das intergenerationelle Konfliktpaar ein gleichgeschlechtliches darstellt. So wird suggeriert, dass zwischen Eltern und Kindern des gleichen Geschlechts eine ‚besondere‘ Verbindung bestehe, sowie, dass – wie ausdifferenziert – Erziehung im Allgemeinen ‚Frauensache‘ sei. Der Charakter der Tochter ist dabei ambivalent. Sie hat keine ‚mädchenhaften‘ Eigenschaften, trägt weite Unisex-Kleidung und spielt lieber Fußball, als ‚weiblich‘ codierten Beschäftigungen nachzugehen. Gleichzeitig ist Fußball, vor allem im US-amerikanischen Kontext, ein gerade unter Frauen* populärer Sport (vgl. Anderson/Jones 2019) und die Tochter selbst hat auch einige klar ‚weiblich‘ codierte visuelle Merkmale wie lange Haare. In diesem Sinne wird ihre Geschlechtsidentität nicht visuell infrage gestellt.

Die Figur der Mutter wird ebenfalls ambivalent vergeschlechtlicht inszeniert. In HS1 tritt sie egozentriert auf, vor allem im Verhältnis zum Mann, dessen reproduktive Arbeit für die Familie sie keines Blickes würdigt. Sobald die Tochter jedoch in den Raum eintritt, wandelt sich dieser Eindruck zu einer Fokussierung auf diese. Somit ändert sich auch die zunächst eher untypische Darstellung hin zu einer scheinbar konservativ-konventionellen ‚Mutterrolle‘. Dabei wird die Frau zwar auch durch atypische Eigenschaften wie Distanz, Leistungsorientierung und Macht charakterisiert. Vor allem die Leistungsorientierung lässt sich aber im Sinne einer Projektion eigener Ambitionen auf die Tochter konventionell interpretieren.

Interessant bleibt die Auflösung des Mutter-Tochter-Konflikts. Sie wird herbeigeführt durch die Unterstützung der Ziele und Ambitionen der Tochter durch die Mutter. Bemerkenswert ist jedoch, dass diese Hilfestellung ‚auf Distanz‘ geschieht sowie, dass sie sich auf den ersten Blick durch ein Akzeptieren der Autonomie der Tochter auszeichnet. Als Kehrseite dieses Zugeständnisses erlangt die Mutter allerdings, wie herausgearbeitet wurde, Kontrolle und Einblick in die Aktivitäten der Jugendlichen, und ordnet diese wieder ihrer Einflussphäre zu.

Alexa/Echo schließlich wird im Kontext des Werbespots visuell nicht im Sinne eines autonom handelnden Akteurs dargestellt. Vielmehr fungiert das IPA als Mittel und Verlängerung des Willens der Mutter. Es wirkt wie eine Art ‚magischer‘ Verstärkungsmechanismus, der die Fähigkeiten der Frau im Bereich der Kindererziehung auf Weisen ausweitet, die ohne diesen nicht möglich gewesen wären. *Alexa/Echo* wird also weniger selbst als ‚weibliche‘ Akteur*in dargestellt, als dass das IPA zur Vergegenständlichung der Eigenschaften der Mutter dient

und diese quasi ins ‚Übernatürliche‘ steigert. Insgesamt changiert der Grundton des Werbefilms – vor allem in HS2 und HS3 – dabei zwischen einem verzauberten und einem unheimlichen Eindruck. Dieser bleibt auch nach der Auflösung des Konflikts vorhanden und unterlegt diesen visuell mit einer latenten Ambivalenz.

5.3.3 Analyse des Auditiven

Nun soll noch die Analyse der auditiven Ebene des Werbespots "Amazon Alexa: Practice Hours" in zusammenfassender Form wiedergegeben werden. Wie auch bei den beiden vorhergegangenen Analysen wird dabei mit einer Nachzeichnung des Diskursverlaufs begonnen. Hieran schließt eine Ausdifferenzierung der akustischen Rollenausgestaltung im Film an. Dabei wird, wo sinnvoll, bereits ein Rückbezug auf die visuelle Analyse hergestellt.

5.3.3.1 Diskursverlauf

Auf der auditiven Ebene beginnt "Amazon Alexa: Practice Hours" damit, dass die auf dem Sofa sitzende Frau ein Audio-Buch über *Alexa/Echo* hört, während die Tochter durch die Eingangstür tritt (vgl. "Amazon Alexa: Practice Hours" [TiQ-Transkript], Anhang 2.3, S. 162, Absatz 1-2, 0.00-0.02). Durch das Hören des Hörbuchs wird hier akustisch eine eindeutigere Bezogenheit des IPAs auf die Mutter hergestellt als visuell. Gleichzeitig drückt sich darin eine zusätzliche Funktion *Alexas/Echos* für die Frau aus, neben Assistenzfunktionen in der Kindererziehung. Das IPA ‚unterstützt‘ sie hier bei Freizeitaktivitäten, die nichts mit der ‚Mutterrolle‘ zu tun haben. In Bezug auf die Tochter wird bereits deren Eintreten – durch das energische Schlagen der Haustür und der Schuhe auf dem Boden – akustisch als ‚Störfaktor‘ markiert. Auch die durch Frustration und Ärger charakterisierte Stimmung der Jugendlichen wird so pointiert dargestellt. Nach deren Eintreten fragt die Mutter – aus der Distanz des Wohnzimmers heraus – ob die Tochter gewonnen habe (vgl. ebd., Absatz 3, 0.02-0.04). Daraufhin stürmt die Angesprochene ohne zu antworten die Treppe hinauf und schlägt ihre Zimmertür knallend zu. Das visuell bereits herausgearbeitete Abgrenzungsbedürfnis der Jugendlichen wird durch die akustische Ebene also mitgetragen und noch verstärkt. Was auditiv an dieser Stelle deutlicher hervortritt, ist der leistungsorientierte Zugang der Mutter zur Tochter, der sich in der geäußerten Frage zeigt. Sie fragt diese nicht etwa, ob es ihr gut gehe oder sie Spaß beim Fußballspielen gehabt habe. Damit wird der Sport der Tochter – als identitätsstiftendes Moment – direkt mit einem Leistungsgedanken verknüpft. Auf das Zuschlagen der Zimmertür hin spricht die Frau, HS1 abschließend, erneut mit *Alexa/Echo* und fordert das IPA mit gedämpfter Stimme auf, ‚ihr‘ Hörbuch zu pausieren (vgl. ebd., Absatz 5, 0.05-0.07). Durch den ausgelösten Konflikt wird die Frau also gezwungen, ihre durch *Alexa/Echo* vermittelte Freizeitbeschäftigung zu unterbrechen und sich der Kindererziehung zu widmen. Wie genau der Konflikt zwischen Mutter und Tochter hier weiterbearbeitet wird, bleibt unklar, da an dieser Stelle der Zeitsprung zu HS2

ansetzt. Auffällig in der akustischen Gestaltung von HS1 ist zudem, dass es keine extra- oder intradiegetische Musik gibt.

Nach dem Zeitsprung zwischen HS1 und HS2 befindet man sich nun im nächtlichen Schlafzimmer der Eltern. Die Frau wird von einem dumpfen Schlagen außerhalb der Bildkadrung geweckt (vgl. ebd., 6, 0.10-0.12). Durch die Ansiedlung des aufweckenden Geräusches außerhalb des Blickfeldes wirkt dies zunächst mysteriös. Nach dem Aufwachen fragt die Frau in einem flüsternden Ton *Alexa/Echo*, wie viel Uhr es sei, woraufhin das IPA – ebenfalls in einem flüsternden Tonfall – antwortet, es sei 4.40 Uhr nachts (vgl. ebd., Absatz 7-8, 0.12-0.16). Hierbei handelt es sich um *Alexas/Echos* ersten und einzigen Sprechakt im gesamten Spot. Interessant ist dabei, dass das IPA der Frau spiegelnd in einem Flüsterton antwortet. Dadurch wird *Alexa/Echo* auf der akustischen Ebene hier stark vermenschlicht.

Die Jugendliche im Garten bemerkt schließlich ihre Mutter am Fenster und schaut skeptisch zu ihr hinauf, während ein spannungsvoller, extradiegetischer Ton einsetzt (vgl. ebd., 9, 0.17-0.19). Anschließend dreht sich die Mutter zu *Alexa/Echo* um und fordert dieses nun mit etwas lauterer, aber weicher Stimme auf, das Licht im Garten anzuschalten (vgl. ebd., 10, 0.19-0.21). Der spannungsgeladene Ton erhöht dramaturgisch den Eindruck, dass sich die Narration hier auf ihren Höhepunkt zubewegt. Der Tonfall der Mutter, der weich klingt, konterkariert allerdings den visuell noch dominierenden unheimlichen Eindruck der Szenerie im Garten.

Im gleichen Moment, in dem schließlich das Flutlicht im Garten angeht, setzt auch eine langsame, melodische und melancholische extradiegetische Musik ein (vgl. ebd., 11, 0.23). Schließlich kommunizieren Mutter und Tochter durch ihre Mimik nonverbal miteinander, sich gegenseitig anerkennend, und die Tochter setzt zu einem Torschuss an, was sich in einem lauten Schlagen auf den Fußball akustisch niederschlägt (vgl. ebd. 12, 0.25). Die melancholische, aber melodische Untermalung der nonverbalen finalen Anerkennung zwischen Mutter und Tochter unterstützt dabei – jedoch auf emotional ambivalente Weise – die Auflösung des narrativen Konflikts. Die extradiegetische Musik weicht den unheimlichen, an Science-Fiction-Filme erinnernden Eindruck des eingeschalteten Flutlichts etwas auf. Durch den melancholischen Ton erhält die Re-Harmonisierung der Mutter-Tochter-Beziehung, die leistungsorientiert ausgerichtet ist und zudem auf dem Weiterbestehen einer Distanz zwischen den beiden basiert, aber auch etwas Tragisches, was auf visueller Ebene nicht deutlich transportiert wird. Der Spot endet also akustisch auf einer emotionalen Note, die das Mutter-Tochter-Verhältnis zwar als befriedet charakterisiert, allerdings nicht ohne eine inhärente Melancholie.

Die auch in HS3 weiterlaufende musikalische Untermalung verstärkt schließlich auch den Eindruck einer Kontinuität zwischen der Narration des Werbefilms und dem in HS3 angepriesenen Produkt *Amazon Alexa/Echo* (vgl. ebd., Absatz 13, 0.28-0.30). Das IPA wird so auch nicht nur mit dem visuellen Attribut des ‚Magischen‘ belegt, sondern gleichzeitig auch auditiv in einen

melancholischen Kontext gerückt. Es erscheint hier als fast tragische Notwendigkeit im Kontext der Organisation familiärer Beziehungen.

5.3.3.2 Die akustische Rollengestaltung

Bezüglich der Rollenzuschreibungen zeichnet sich akustisch nochmals deutlich die zentrale Stellung der Mutter in der Erzählung des Werbespots ab. Sie ist – mit *Alexa/Echo* als ihrer ‚Verlängerung‘ und Interaktionspartner*in – die einzige menschliche Person, die sich im gesamten Werbespot verbal artikuliert. Sowohl der Mann als auch die Tochter sprechen kein einziges Wort, wobei der Vater auch nonverbal kaum in Aktion tritt, die Tochter jedoch gestisch und mimisch mit der Mutter interagiert. Letztere tritt somit akustisch und visuell als den familiären Raum dominierende und dirigierende Akteur*in in Erscheinung.

Bezüglich des Mannes reproduziert sich auch akustisch seine Insignifikanz im Film, sowohl bezüglich der Narration als auch der Ästhetik. Er tritt auch auf dieser Ebene völlig in den Hintergrund und ist nahezu unsichtbar – beziehungsweise unhörbar.

Die Tochter hingegen steht – als Gegenpart zur Mutter – auch akustisch mit im Zentrum des Werbefilms. Sie tritt zwar akustisch ausschließlich durch Geräusche in Erscheinung, wie das Stampfen auf der Treppe, das Knallen von Türen oder das Schießen von Fußbällen. Diese sind allerdings immer wieder prägnant, treiben die Erzählung voran und rücken den Charakter der Jugendlichen als ‚Störfaktor‘ im familiären Frieden in den Vordergrund.

Alexa/Echo schließlich tritt auch akustisch als Mittel und ‚Verlängerung‘ der Interessen der Mutter auf – allerdings nicht nur bezogen auf deren Erziehungsfunktionen, sondern auch zur Befriedigung von Freizeitbedürfnissen. Das IPA wird dabei auditiv wesentlich mehr im Sinne eines menschlichen Gegenübers der Frau charakterisiert, als dies visuell der Fall war – etwa durch das Flüstern in HS2. Gleichzeitig bleibt *Alexa/Echo* aber auch auditiv ein ‚Anhängsel‘ der Mutter. Mit den anderen Menschen tritt das IPA zu keinem Zeitpunkt in einen direkten Austausch oder führt deren Befehle aus.

5.3.4 ‚Selbstreferentielle‘ Gesamtinterpretation

Trotz deutlicher Homologien zwischen der visuellen und der akustischen Ebene ist "Amazon Alexa: Practice Hours" auch durch Divergenzen zwischen medienspezifisch transportierten Sinnzusammenhängen gekennzeichnet. Während die Nebensächlichkeit der Rollen des Vaters sowohl auf der auditiven wie visuellen Ebene das zentrale Moment seiner Figur darstellt, und auch die Charakterisierung der Tochter Ebenen-übergreifend relativ homolog ist, sind vor allem die zusammenhängenden Charakterisierungen der Mutter und *Alexas/Echos*, sowie der Dreiecksbeziehung Mutter-Tochter-IPA durchaus divergierend in Bezug auf die medialen Ebenen des Spots.

Zwar bestätigt auch die akustische Ebene die Mutter als dominierende und den familiären Raum dirigierende zentrale Akteur*in. Gleichzeitig tritt aber die Projektion von

Leistungsideologie auf die Tochter durch die Mutter hier viel deutlicher hervor, obgleich dies sich auch bereits visuell in HS2 andeutet. Darüber hinaus bleibt die Frau auf allen medialen Ebenen eine ambivalente Figur, die zwischen Leistungsideologie, Distanz und fürsorglicher ‚Mütterlichkeit‘ changiert. Eigenschaften, die sich schließlich in der Auflösung des Mutter-Tochter-Konflikts verbinden, in einer ‚Fürsorglichkeit auf Distanz‘, die aber gleichzeitig die Bestätigung der Leistungsambitionen der Tochter beinhaltet sowie eine ‚Aufsicht‘ über deren Handlungen ermöglicht.

In Bezug auf *Alexa/Echo* ergeben sich die deutlichsten Unterschiede zwischen der auditiven und der visuellen Ebene des Films. So wird etwa nur akustisch – in HS1 – deutlich, dass das IPA für die Frau nicht nur eine Relevanz in der Kindererziehung hat, sondern auch für deren Selbstverwirklichung in Freizeitaktivitäten. *Alexa/Echo* erscheint somit akustisch noch umfassender als Mittel der Umsetzung des Willens der Frau. Zudem tritt *Alexa/Echo* in HS2 auditiv personifizierter auf als visuell. Das IPA eignet sich in der Interaktion mit der Mutter ‚menschliches‘ Sprechverhalten an, wenn es flüstert, und reagiert somit auch habituell auf diese. Gleichzeitig verbleibt *Alexa/Echo* auf allen medialen Ebenen aber ausschließlich auf die Figur der Mutter bezogen und reaktiv, etwa im Vergleich zu *Alexa/Echo* in "Dad's Day". Die Interpretation des IPAs als Vergegenständlichung und ‚Verstärker‘ des Willens der Mutter kann also auch unter Hinzunahme der auditiven Ebene beibehalten werden, auch wenn es hier nicht so eindeutig auf deren ‚weiblich‘ codierte Eigenschaften verweist. Was akustisch in Bezug auf *Alexa/Echo* nicht transportiert wird, visuell hingegen virulent ist, ist die Belegung des IPAs mit einer ‚magischen Aura‘.

Auch die visuelle Charakterisierung des Gartens als ‚unheimlichem‘ Szenario, das mit der ‚magischen‘ Aufladung *Alexas/Echos* korrespondiert, wiederholt sich nicht auf akustischer Ebene. Vielmehr wird dieser Eindruck durch die oft dominierenden alltäglichen Geräusche der Szenerie sowie gegen Ende des Spots durch die melancholisch-melodische extradiegetische Musik konterkariert. So wirkt das Ende des Films in Betrachtung aller gestalterischen Elemente viel weniger ‚magisch‘-unheimlich. Durch die musikalische Untermalung, die durch die nonverbale Kommunikation zwischen Mutter und Tochter in den Vordergrund rückt, herrscht der Eindruck von Tragik und Melancholie vor. Ab dem dramaturgischen Höhepunkt ergeben sich auf diese Weise zwei konkurrierende Sinngehalte, die auf unterschiedlichen medialen Ebenen transportiert werden. Zwar wird die Mutter-Tochter-Beziehung insgesamt als kompliziertes Verhältnis charakterisiert, welches zwischen Verständnis und Unterstützung auf der einen und Kontrolle und Druck auf der anderen Seite changiert. Gleichzeitig wird die Rolle *Alexas/Echos* in diesem Beziehungsgeflecht durch die Ebenen-Divergenzen auf unterschiedliche Weisen lesbar. Während das IPA auf visueller Ebene als ‚magisches‘ Artefakt und Machtmittel der Mutter auftritt, haftet diesem auf der auditiven Ebene – wie der Mutter-Tochter-Beziehung im Allgemeinen – ein melancholischer Unterton an. *Alexa/Echo* erscheint hier weniger ‚wunderbar‘ und

‚übernatürlich‘. Die Vermittlung des IPAs sorgt zwar für eine Harmonisierung der Eltern-Kind-Beziehung. Gleichzeitig bleibt aber gerade durch diese Vermittlung auch eine Distanz zwischen den Protagonist*innen, die durch die musikalische Untermalung auch als tragisch charakterisiert wird. *Alexa/Echo* erscheint so akustisch eher als erzieherische ‚Notlösung‘.

5.3.5 Geschlechterkritisch-psychoanalytische Interpretation

Betrachtet man die herausgearbeiteten Gestaltungsmerkmale und die darin transportierten Rollenvorstellungen und den ‚Modus Operandi‘ in "Amazon Alexa: Practice Hours" aus der psychoanalytischen Perspektive Jessica Benjamins, so fällt auf, dass der Spot im Verhältnis zu den zuvor besprochenen Filmen eine modifizierte Geschlechterdynamik entfaltet.

Bestand in "Introduction of Amazon Echo" noch eine weitgehende Übereinstimmung von vergeschlechtlichen Sphären- und Rollenstereotypen sowie deren personeller Zuweisung im heterosexuell normierten Familienkontext, so konnte dies in "Dad's Day" von 2018 schon als leicht auseinanderfallend beschrieben werden. Hier blieben in einer einfachen Umkehrung aber die dichotomen Kategorien des ‚Weiblichen‘ und ‚Männlichen‘ erhalten. Diese wurden lediglich dem jeweils für den Aufgabenbereich ‚atypischen‘ Elternteil zugeordnet. Während die Mutter sich die öffentliche Sphäre auch durch die Übernahme stereotyper ‚männlich‘ codierter Eigenschaften aneignete, wurde die ‚männliche‘ Subjektkonstitution der Vaterfigur trotz seines reproduktiven Tätigkeitsbereichs als inkompatibel mit diesem dargestellt. *Alexa/Echo* musste schließlich als ‚Weiblichkeitsersatz‘ die abwesende Mutter ersetzen, während der Vater zu einem ‚zweiten Kind‘ herabgesetzt wurde, um seinen vergeschlechtlichten Status erhalten zu können. Es kann also davon gesprochen werden, dass im Vergleich der Spots von 2015 und 2018 ein von Benjamin diagnostizierter Wandel des Geschlechterverhältnisses bereits beobachtet werden kann. Nämlich, dass sich dieses immer mehr von persönlichen Beziehungen ablöst, aber in der weiter bestehenden dichotomen psychischen Spaltung der Sphären Öffentlichkeit und Privatheit vergeschlechtlicht erhalten bleibt.

Auch "Amazon Alexa: Practice Hours" kann als diese Entwicklung abbildend interpretiert werden. Allerdings in latenterer Form. Zum einen fällt auf, dass in "Amazon Alexa: Practice Hours" keine explizite Trennlinie zwischen Öffentlichkeit und Privatem dargestellt wird. Die Öffentlichkeit im klassischen Sinn spielt hier keine Rolle. Abgesehen von dem die Erzählung mit antreibenden, aber nicht dargestellten Fußballspiel der Tochter bewegt sich der Spot ausschließlich im privaten Mikrokosmos der Familie. Demzufolge kann auch nicht davon gesprochen werden, dass der zentrale ‚weibliche‘ Charakter der Mutter sich hier – wie etwa in "Dad's Day" – den öffentlichen Raum aneignen würde. Zwar ist die Mutter der Dreh- und Angelpunkt der Narration und wird – mithilfe von *Alexa/Echo* – als dominant dargestellt. Ihre Macht bleibt allerdings auf die Privatsphäre bezogen, auf das Feld der Kindererziehung, das traditionalistisch ohnehin als ‚weiblicher‘ Aufgabenbereich klassifiziert wird.

Nichtsdestoweniger ist in der Mutter-Tochter-Beziehung im Film eine interessante Dynamik enthalten, die beide Rollen und auch ihr Verhältnis zueinander als ‚modern‘ im Sinne Benjamins interpretierbar macht. So ist die Beziehung zwischen Mutter und Tochter – ihr Konflikt, aber auch dessen Auflösung – vermittelt nicht etwa über stereotyp ‚weiblich‘ codierte Eigenschaften, wie sie beispielsweise die Rollenzuschreibungen der ‚Frauen‘ in "Introduction of Amazon Echo" auszeichneten. Vielmehr ist der Motor ihrer Auseinandersetzung eine Konkurrenz- und Leistungsideologie, die die Charakterisierung beider Protagonist*innen dominiert. Das Selbstbild der Tochter und ihr Selbstwertgefühl hängen stark von ihren Leistungen im Fußballspielen ab. Auch die Anerkennung der Mutter – sowie deren erzieherische Unterstützungsmaßnahmen – laufen auf die Steigerung der Performativität der Tochter hinaus. Somit treten zentrale Maximen der Öffentlichkeit in einer kapitalistischen Leistungs- und Konkurrenzgesellschaft, wie Benjamin sie beschreibt, hier als Gestaltungsprinzip in die private Sphäre ein und prägen die beiden ‚weiblichen‘ Protagonist*innen – und nicht etwa die Rolle des Vaters. Obwohl sich der Film also ausschließlich innerhalb des Privaten bewegt, wird gleichzeitig doch nach Grundsätzen der öffentlichen Sphäre agiert. Dies könnte mit Benjamin in dem Sinne interpretiert werden, dass sich hier die immer weiter fortschreitende Rationalisierung moderner Gesellschaften abzeichnet, die stetig zunehmend in den komplementären Bereich des Privaten eindringt und diesen sukzessive erodieren lässt (vgl. Benjamin 1990, S. 198). Laut Benjamin führe jener Prozess gleichzeitig immer auch zu einer rückwärtsgewandten projektiven Idealisierung des ‚Verlorenen‘ (vgl. ebd., S. 199). Ein Aspekt, der in "Amazon Alexa: Practice Hours" in der Melancholie der musikalischen Untermalung aufscheinen könnte.

Da beide ‚weiblichen‘ Charaktere – Mutter und Tochter – von der beschriebenen Leistungslogik geprägt sind, muss sich die Tochter hier auch nicht im benjaminschen Sinne den Vater als Rollenvorbild nehmen, wie etwa die jüngere Tochter in "Introduction of Amazon Echo". Vielmehr orientiert sie sich – dann wieder konform entlang ihrer zugewiesenen Geschlechterkategorie – an der Mutter. Die Notwendigkeit einer die Grenzen zugewiesener Geschlechtsidentitäten transzendierenden Elternidentifikation wird so schlichtweg unnötig gemacht, indem die Mutter als der einzige familiäre Orientierungspunkt für Macht und Selbsttätigkeit fungiert.

Wie *Alexa/Echo* in "Introduction of Amazon Echo" als ‚Phallus des Vaters‘ inszeniert wurde, so tritt das IPA nun auch als ‚Phallus‘ auf – als Mittel und Symbol der Macht der Mutter. Interessant ist in diesem Kontext die materielle Form des IPAs in der zweiten Hauptsequenz des Films. Hier wird *Alexa* nicht mehr im zylinderförmigen, vage an einen erigierten Penis erinnernden klassischen *Echo*-Zylinder verkörpert, sondern befindet sich in einer kleineren, kugeligen *Echo*-Version. In diesem Sinn scheint hier auch materiell eine Art ‚mütterlicher Gegen-Phallus‘ dargestellt zu werden, der sich ästhetisch zwar vom Phallus des Vaters absetzt, in dem aber nach Benjamin notwendig die gleiche rationale Logik von Herrschaft und Macht sowie der dichotomen Sphärentrennung zum Ausdruck kommen muss (vgl. Benjamin 1990, S.

180). Diese formale Umgestaltung des *Echo*-Zylinders lässt mit Benjamin auch an feministische Versuche erinnern, nicht ‚männlich‘ codierte Körperformen wie Brüste und Vulven als anti-patriarchale Symboliken von sexuellem Begehren und Handlungsmacht zu definieren. Ein Bestreben, was der Autorin zufolge meist in der Machtlogik des Phallischen verbleiben muss, da es Begehren und Subjektivität aus einer intrapsychischen und nicht intersubjektiven Perspektive begreift (vgl. ebd., S. 122f.).

Inwiefern der Vater komplementär zu den ‚männlich‘ codiert auftretenden ‚weiblichen‘ Protagonist*innen seinerseits auf eine ‚weiblich‘ konnotierte Rolle verwiesen wird, lässt sich aus dem Spot nur vage ableiten, da er als Figur insgesamt so nebensächlich ist. Wie in "Dad's Day" ist auch in "Amazon Alexa: Practice Hours" der Vater scheinbar für die Hausarbeit zuständig. Tätigkeiten in diesem Bereich sind die einzigen aktiven Handlungen, die er ausübt. Allerdings scheint diese ‚atypische‘ Aufgabenzuweisung hier nicht zum expliziten Thema gemacht zu werden, wie dies bei "Dad's Day" der Fall ist. Die Reproduktionsarbeit des Mannes hat, wie seine Figur im Allgemeinen, etwas derartig Selbstverständliches, dass er als handelnde Person fast ‚unsichtbar‘ wird. Dies bedeutet zwar zum einen eine tatsächliche graduelle Abkoppelung der Kategorie reproduktiver Tätigkeiten von der Geschlechterdichotomie. So scheint die Ausübung der Arbeiten durch den Vater weder etwas Besonderes zu sein noch im negativen Sinn seine ‚Männlichkeit‘ zu bedrohen – wie in "Dad's Day" dargestellt. Gleichzeitig drückt sich hier aber auch eine allgemeine Geringschätzung gegenüber Reproduktionsarbeit aus, da sie im Spot als ‚Beiläufigkeit‘ in den Hintergrund tritt. Bezüglich des Vaters kann im benjaminschen Sinne also von einer Gleichzeitigkeit regressiver und progressiver Aspekte in seiner vergeschlechtlichten ‚männlichen‘ Rollendarstellung gesprochen werden.

6 Fallvergleich und wissenschaftliche Kontextualisierung

Nachdem die dokumentarischen Analysen der Werbespots "Introduction of Amazon Echo" (2015), "Dad's Day" (2018) und "Amazon Alexa: Practice Hours" (2019) einzeln dargestellt und unter Bezugnahme auf die feministische Psychoanalytikerin Jessica Benjamin geschlechterkritisch interpretiert wurden, sollen die Fallbeispiele abschließend noch untereinander und mit dem aktuellen Forschungsstand verglichen werden. Zunächst werden die drei Analysen – bezüglich ihrer ‚systemimmanenten‘ Sinngehalte und der psychoanalytischen Interpretation – miteinander in Beziehung gesetzt. Im Sinne der formulierten Fragestellungen soll darauf eingegangen werden, ob zwischen 2015 und 2019 Entwicklungen in der Vergeschlechtlichung der Werbedarstellungen zum Ausdruck kommen. Daran anschließend werden die Ergebnisse der Arbeit mit dem in *Kapitel 2* umrissenen Forschungsstand konfrontiert.

6.1 Die Fallanalysen – vom Phallus des Vaters zum Phallus der Mutter

Wie bereits in den Einzelinterpretationen angedeutet, kann im Verlauf von 2015 zu 2019 durchaus eine Veränderung der Darstellung von Familienbildern und Geschlechterrollenarchetypen

in den Fallbeispielen beobachtet werden. Allerdings lässt sich nur bedingt eine zeitlich linear ‚fortschreitende‘ Entwicklung zwischen den Werbespots diagnostizieren, etwa im Sinne einer Transformation von konservativen hin zu progressiven Familien- und Geschlechterbildern. Vielmehr sind die Unterschiede ambivalent und teilweise auch in sich widersprüchlich. Zumal im Sinne der Theorie Jessica Benjamins vor allem eine kategoriale Dichotomie der Geschlechter und Sphären in allen Filmen mehr oder weniger explizit bestehen bleibt.

Das Geschlechterregime im ersten Spot "Introduction of Amazon Echo" von 2015 stellt sich beispielsweise im klassischsten Sinne als konservativ dar. Denn der auch in einem besonders hyperstilisiert inszenierten, gutbürgerlichen Vorstadtmilieu angesiedelte Film zeichnet sich in keiner Hinsicht als ambivalent aus in der Vergeschlechtlichung des dargestellten ‚Modus Operandi‘ einer ‚perfekten Familie‘. Diese besteht aus fünf geschlechtlich normierten und stereotypen Figuren. So gibt es eine dominante und aktive Vaterfigur, die im Privaten ‚Oberhaupt‘ der Familie sowie deren Alleinverdiener ist. Komplementär dazu wird die passive und entsexualisierte Mutterfigur ausschließlich auf reproduktive Tätigkeiten verwiesen. Sie dient darüber hinaus ihrem Ehemann als ‚Schwungmasse‘ seiner Unternehmungen. Auch die drei Kinder der Familie fungieren als Rollen-Blaupausen: Die distanzierte und ‚schnippische‘ Teenagerin, der mit dem Vater rivalisierende und wie dieser aktiv auftretende Sohn, und die bereits wie die Mutter passive, den Vater anhimmelnde und imitierende vorpubertäre Tochter. In diesem Kontext agiert *Alexa/Echo* weniger als selbst vergeschlechtlichtes Subjekt, sondern vielmehr als nützliches Utensil, das für alle Rollentypen nutzbar gemacht werden kann. Dabei wirkt das IPA meist als ‚Verstärker‘ der jeweiligen vergeschlechtlichten Eigenschaften der Personen. Dem Vater etwa hilft es bei der Konsolidierung seiner wissensbasierten Machtposition in der Familie, während es die Mutter bei der Reproduktionsarbeit unterstützt. Durch diese ‚Verstärkerfunktion‘ wird zum Abschluss des Films mithilfe des IPAs eine Harmonie in der Familie erzeugt, die die jeweiligen strikten Geschlechterrollen in keiner Weise in Frage stellt, sondern vielmehr als Voraussetzung des ‚guten‘ Familienlebens darstellt. So kreiert der Werbespot "Introduction of Amazon Echo" den idealisierten ‚Lifestyle‘ einer Familie, in dem – auch mit und durch die Integration *Alexas/Echos* – die Aufrechterhaltung eines konservativen Geschlechterregimes konstitutiver Bestandteil ist. *Alexa/Echo* tritt hier ‚nur‘ hinzu, um die ohnehin bereits vorhandene vergeschlechtlichte Struktur noch zu verstärken und zu festigen.

Analog hierzu konnte in der Interpretation mit Benjamin herausgearbeitet werden, inwiefern die Geschlechtscharaktere in "Introduction of Amazon Echo" konventionell vergeschlechtlichten Subjektivierungsprozessen Ausdruck verleihen. In diesem Kontext konnten zudem mehr als in den anderen beiden Filmen nicht nur Aussagen über die Eltern, sondern auch über die Kinder und die intergenerationellen familiären Beziehungen gemacht werden. Etwa in der rivalisierenden und zugleich aufeinander bezogenen Beziehung zwischen Vater und Sohn konnten post-ödipale Tendenzen im Verhalten des Sohnes herausgestellt werden,

beispielsweise sein Changieren zwischen Ähnlichkeit mit dem väterlichen Ideal, und gleichzeitig sein rivalisierendes Buhlen um die familiäre Aufmerksamkeit. Auch die vergeschlechtlichte Psychogenese der Tochter konnte in Bezug auf die Vaterfigur mit Jessica Benjamin gedeutet werden. So zeigte sich hier der Wunsch nach einer Identifikation mit dem Vater, die durch diesen allerdings abgewehrt wurde, resultierend in einer der Mutter gleichenden Passivität der Tochter sowie einem Angewiesensein auf die Unterstützung aktiver ‚männlicher‘ Anderer.

"Dad's Day" von 2018 wirkt trotz oberflächlich größer erscheinender Ambivalenzen vielleicht sogar noch umfänglicher vergeschlechtlicht als "Introduction of Amazon Echo". Denn hier tritt auch *Alexa/Echo* als personifizierte, ‚weiblich‘ vergeschlechtlichte Akteur*in auf. Während die noch sehr kleine Tochter im Film visuell und akustisch kaum mit vergeschlechtlichenden Markern belegt wird, treten die Eltern wieder in strikter binärer Geschlechterkomplementarität auf, wenn auch auf den ersten Blick in ‚vertauschten‘ Rollen. So besetzt die Mutterfigur die öffentliche Sphäre, während der Vater – wenn auch durch den Titel des Films als ‚Ausnahmesituation‘ markiert – für Reproduktionsarbeiten zuständig ist. Bereits ohne die konkrete Art und Weise zu betrachten, in der die jeweiligen Personen ihre Rollen ausüben, fällt auf, dass hier trotz des ‚Umdrehens‘ der Rollenzuweisungen eine traditionalistische Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre aufrechterhalten bleibt.

Die Frau scheint dabei ihrer ‚männlich‘ codierten Rolle adäquat entsprechen zu können, indem sie sich durch mit der Sphäre der Öffentlichkeit verbundene Eigenschaften auszeichnet. Demgegenüber wird der Vater in seinen reproduktiven Tätigkeiten als inkompetent dargestellt. Zwar drückt er deutlich eine emotionale Zugewandtheit gegenüber der Tochter aus, bis hin zur Aufgabe eigener Interessen. Gleichzeitig scheint ihn der organisatorische Anteil der Reproduktionsarbeit zu überfordern. Um in diesem Sinne die Durchführbarkeit des ‚Geschlechtertausches‘ gewährleisten zu können, tritt *Alexa/Echo* in der Abwesenheit der Mutter als ‚Ersatz‘ für deren ‚weibliche‘ Eigenschaften hinzu und übernimmt sowohl die Organisation der Hausarbeit als auch gewisse Aspekte von emotionaler Arbeit. Im Verhältnis zu dem IPA wird der Vater damit eher zu einem ‚zweiten Kind‘ – einer Art ‚großem Bruder‘ für die Tochter – der zwar Assistenzarbeiten ausführt, aber unter der Oberaufsicht des IPAs steht.

Betrachtet man "Dad's Day" mit der benjaminschen Psychoanalyse, so fallen vor allem die unterschiedlichen ‚Annahmen‘ der getauschten Rollen durch die Eltern ins Auge. Während die Eltern-Kind-Beziehungen zwar nicht im Detail interpretiert werden können, wie dies bei "Introduction of Amazon Echo" der Fall war, lässt sich doch als archetypisch für eine moderne Vergeschlechtlichung begreifen, dass die Mutter ihre Rolle in der Öffentlichkeit hier ohne Probleme ausfüllen kann, während der Vater seine reproduktive Rolle nur inadäquat umsetzt, und deshalb des artifiziellen ‚Mutterersatzes‘ *Alexa/Echo* bedarf. So nimmt Benjamin für zeitgenössische kapitalistische Gesellschaften aufgrund von fortschreitenden Rationalisierungsprozessen eine Wandlung der Strukturkategorie Geschlecht an. Persönliche patriarchalische

Verhältnisse würden immer mehr durch ein unpersönliches ideologisches Primat ‚männlich‘ konnotierter Prinzipien wie Rationalität ersetzt werden. In diesem Kontext sei es mittlerweile für ‚Frauen‘ möglich, in allen gesellschaftlichen Bereichen erfolgreich zu agieren, sofern sie dazu bereit seien, sich einen entsprechenden Habitus anzueignen, wie dies auch die Mutter in "Dad's Day" tut. Gleiches könne aber nicht für die Übernahme ‚weiblich‘ codierter Eigenschaften durch ‚Männer‘ gelten, da eine Abwertung und Abspaltung von ‚Weiblichkeit‘ immer noch zentrale Bestandteile von ‚männlicher‘ Psychogenese seien. ‚Weibliche‘ Subjektivierung impliziere im Gegensatz dazu keine Ablehnung, sondern eine Verklärung von ‚Männlichkeit‘ als universellem Ideal. Dementsprechend wird in dieser Arbeit dafür argumentiert, die Regression des Vaters, gegenüber *Alexa/Echo* in eine ‚Kinderrolle‘ zu verfallen, auch als ‚Schutz‘ seines ‚männlichen‘ Selbstverständnisses zu verstehen.

In diesem Sinn kann zwischen den *Alexa/Echo*-Werbespots von 2015 und 2018 durchaus eine ‚Entwicklung‘ diagnostiziert werden, von einem traditionalistischen Familien- und Geschlechterrollenverständnis hin zu einer zeitgenössischeren Geschlechterdichotomie, in der zwar die aktive Rolle des ‚Familienoberhauptes‘ von einer Frau eingenommen wird, gleichzeitig aber auch – als unpersönliche Struktur – eine strikte Geschlechter- und Sphärendichotomie aufrechterhalten bleibt. *Alexas/Echos* Rollenzuschreibungen entsprechen in beiden Filmen den jeweiligen ‚Notwendigkeiten‘ der Situation und tragen so zu einer Aufrechterhaltung und Stärkung von kategorialen Geschlechteridentitäten bei. In diesem Sinne zeigt sich letztlich am IPA, dass auch "Dad's Day" kein progressives Geschlechterverständnis propagiert. Ist doch die ‚weibliche‘ Personifikation *Alexas/Echos* maßgeblich deshalb ‚notwendig‘, da der ‚Rollentausch‘ der Eltern nicht zu funktionieren scheint. Dies steht im Gegensatz zu den im Spot von 2015 auch ohne *Alexa/Echo* reibungslos funktionierenden, konservativ strukturierten Familienverhältnissen. In "Dad's Day" hingegen könnte die Frau ihrer ‚neuen‘ Rolle gar nicht nachgehen, noch würde der Familienverbund in harmonischer Weise aufrechterhalten bleiben, wenn *Alexa/Echo* nicht ‚einspringen‘ würde.

Im dritten Spot "Amazon Alexa: Practice Hours" von 2019 wird Vergeschlechtlichung schließlich nochmals auf eine leicht verschobene Weise (re-)produziert, denn hier steht im Gegensatz zu den anderen Filmen nicht das Verhältnis eines heterosexuellen Elternpaares – und damit das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit – im Fokus des dargestellten ‚Modus Operandi‘, sondern die Beziehung zwischen einer Mutter und ihrer pubertären Tochter. Während nichtsdestoweniger eine normierte heterosexuelle Kleinfamilie auch hier den Ausgangspunkt des ‚Erfahrungsraums‘ bildet, ist die Figur des Vaters jedoch – ästhetisch und handlungspraktisch – zwar existent, aber so gut wie irrelevant. Dabei vereint er durch die Art seiner Inszenierung progressive und regressive Elemente von Vergeschlechtlichung in sich. Im Zentrum der Erzählung stehen allerdings die Tochter und die Mutter, die beide vor allem durch ihre Leistungsideologie sowie eine gewisse Härte und Distanz zueinander charakterisiert sind. Dabei

treten beide Protagonist*innen als ‚moderne‘, aber trotzdem ‚weiblich‘ codierte Charaktere auf, die auch widerstreitende Aspekte von Vergeschlechtlichung in sich vereinen. Bezüglich der Figur der Mutter werden diese gegensätzlichen Anteile in der abschließenden ‚Konfliktlösung‘ des Spots miteinander verzahnt – in einer ‚Mütterlichkeit auf Distanz‘, die fürsorgliche Hilfeleistung mit Leistungsorientierung und Kontrolle verbindet. *Alexa/Echo* tritt in diesem Rahmen ausschließlich in Bezug auf die Mutter auf, als deren Assistent*in und Werkzeug zur Interessensdurchsetzung. Das IPA wird dabei sowohl vermenschlicht als auch vergegenständlicht – parallel, auf unterschiedlichen medialen Ebenen. Visuell wird *Alexa/Echo* zum zauberhaften und etwas unheimlichen Machtartefakt, und auditiv zur personalisierten Assistent*in der Mutter, deren ‚Notwendigkeit‘ auch etwas Tragisches anhaftet.

Während mit Benjamin bei "Amazon Alexa: Practice Hours" ebenfalls davon gesprochen werden kann, dass sich ein eher zeitgenössisches, unpersönlicheres Geschlechterregime abzeichnet – etwa indem die beiden Frauen sich über rationale Leistungslogiken definieren und die Mutter als Oberhaupt der Familie auftritt – zeigen sich darüber hinaus auch weitere geschlechtsbezogene Entwicklungen im Spot. So kann etwa davon gesprochen werden, dass die beiden ‚weiblichen‘ Charaktere hier wesentlich mehr als in "Dad's Day" ambivalent vergeschlechtlicht sind. Zum einen können sie als ‚modern‘ beschrieben werden, in dem Sinne, dass ihre zentralen Eigenschaften eher ‚männlich‘ codiert sind. Zum anderen findet in der Mutter-Tochter-Beziehung aber auch eine geschlechterkonforme intergenerationelle Orientierung statt, in der die Tochter nicht etwa wie in "Introduction of Amazon Echo" den Vater als idealisierten Bezugspunkt für einen erstrebten Subjektstatus adressiert. Zudem kann dafür argumentiert werden, dass sich in "Amazon Alexa: Practice Hours" auch die von Benjamin beschriebene ‚Ausbreitung‘ der rationalen Logik der Öffentlichkeit deutlicher abzeichnet als in den anderen Spots, etwa wenn Mutter und Tochter auch im Privaten primär auf rationalistische Ideologeme wie Konkurrenz und Leistungsdenken Bezug nehmen. *Alexa/Echo* agiert in diesem Kontext – fast analog zur Verwendung des IPAs durch den Vater in "Introduction of Amazon Echo" – als phallisches Symbol und Instrument, allerdings nun als Phallus der Mutter, sowie als Machtsymbol im ‚weiblich‘ konnotierten Feld der Kindererziehung.

Im unmittelbaren Vergleich zu den ersten beiden Spots fällt auf, dass "Amazon Alexa: Practice Hours" dennoch wesentlich weniger expliziten Fokus auf Aspekte der Vergeschlechtlichung legt. Während etwa in "Dad's Day" noch die Geschlechterrollen und ihre Verkehrung zentrales Thema waren, kann dieser ‚Vervehrung‘ im Spot von 2019 eine gewisse Selbstverständlichkeit zugesprochen werden. Analysiert mit Benjamin, drückt sich trotzdem im ‚Modus Operandi‘ aller drei Werbefilme eine patriarchalische Logik aus. Wenn diese auch in den ersten beiden Filmen wesentlich deutlicher und expliziter zum Vorschein kommt, so bleibt sie auch in "Amazon Alexa: Practice Hours" erhalten. Als unpersönlich weiter existierende kategoriale

Sphärentrennung, in der phallische Logiken von Macht und Herrschaft zwar auch von ‚Frauen‘ instrumentalisiert werden können, aber nicht grundlegend aufgelöst sind.

6.2 Wissenschaftliche Kontextualisierung – Alexa und die ‚ideale Familie‘

Im Vergleich der Fallbeispiele konnte herausgearbeitet werden, dass zwischen 2015 und 2019 in der vergeschlechtlichten Codierung der in den Werbefilmen produzierten ‚Modi Operandi‘ durchaus eine Transformation deutlich wird. Ausgehend von einem konservativen Familienideal, in dem sich eine kategoriale Trennung zwischen den Sphären des Öffentlichen und Privaten mit stereotypen Geschlechtscharakteren überlappt, hin zu einer graduellen Entkopplung vergeschlechtlichter Rollentypen und Aufgabenbereiche, jedoch bei einer weiter bestehenden, wenn auch weniger personifizierten Sphärentrennung.

Um diese Forschungsergebnisse weiter zu kontextualisieren, sollen sie nun mit dem in *Kapitel 2* dargestellten Forschungsstand konfrontiert werden. Als ausgewählte Vergleichspunkte dienen dabei die ausführlicher dargestellten Positionen von Piper (2016) sowie Hennig und Hauptmann (2019), bei denen es sich auch um Analysen der vergeschlechtlichten Werbedarstellung von IPAs handelt.

Während der Fokus der vorliegenden Arbeit auf einem zeitlichen Vergleich der Darstellung ein und desselben Produkts liegt, nehmen sowohl Hennig und Hauptmann als auch Piper keine zeitlichen Entwicklungen in den Blick, sondern vergleichen unterschiedliche Programme in ihrer Darstellung miteinander. Piper stellt dabei eher auf die Gemeinsamkeiten der Vergeschlechtlichung der IPAs *Alexa*, *Siri* und *Cortana* ab und subsumiert deren Framing unter unterschiedlichen Spielarten von ‚Mütterlichkeit‘ (vgl. Piper 2016, S. 60). Hennig und Hauptmann hingegen fokussieren sich auf die Herausarbeitung von unterschiedlichen Sinngehalten in den Werbedarstellungen der Produkte. Dabei kommen letztere zu dem Schluss, dass bei *Alexa* vor allem die Familie als ‚harmonisches‘ Kollektiv angerufen werde (vgl. Hennig/Hauptmann 2019, S. 90). Bei *Siri* hingegen stehe das neoliberale, leistungsorientierte Individuum im Fokus (vgl. ebd., S. 89). Bei *Cortana* diene das submissive, aber hilfreiche IPA als Modell einer ‚perfekten‘ Lebenspartnerin für ein ‚männliches‘ liberales Subjekt (vgl. ebd., S. 92). Das vierte analysierte Programm *Bixby* wird schließlich laut Hennig und Hauptmann als hedonistisches Gegenmodell zu den anderen, leistungsorientierten Ansätzen entworfen. Es sei gleichzeitig aber doch im Kontext einer Effizienzideologie zu sehen (vgl. ebd., S. 93). Dabei spielt nach Ansicht der Autor*innen Vergeschlechtlichung meistens eine strukturierende Rolle in der Sinnproduktion der Werbefilme. Allerdings überwiegt nach ihrer Einschätzung insgesamt eher die – wahlweise auf ein Kollektiv oder Subjekt bezogene – Leistungslogik (vgl. ebd., S. 94).

Während Hennig und Hauptmann bezüglich des Programms *Amazon Alexa/Echo* zwei der drei in dieser Arbeit betrachteten Filme auch in den Blick nehmen, analysiert Piper die vergeschlechtlichte Darstellung *Alexas/Echos* anhand eines anderen Spots, der auch im Gegensatz zu den hier betrachteten Filmen nicht das Kollektiv Familie als zentralen Bezugsrahmen hat.

Vielmehr steht im bei Piper betrachteten Super Bowl-Werbespot von 2016 (Malki 2016) die ‚Männerfreundschaft‘ der sich selbst spielenden Prominenten Alec Baldwin und Dan Marino im Fokus, und deren durch "wealth, status" (Piper 2016, S. 48) und einen "outlandish lifestyle" (ebd.) definierte "hegemonic masculinity" (ebd., S. 47) als Aspirationsquelle ‚männlicher‘ Konsumenten*. In diesem Sinne tritt *Alexa/Echo* hier nach Piper auch nicht, wie in den in dieser Arbeit analysierten Werbefilmen, als ‚Geschlechtsverstärker‘ bereits kategorial getrennter Geschlechtscharaktere auf, sondern – vielleicht am ehesten vergleichbar mit dem Spot "Dad's Day" – als einzige Repräsentation von ‚Weiblichkeit‘, und damit als Komplement zur ‚Maskulinität‘ der Protagonisten. Gleichzeitig tritt das IPA laut Piper durch die Sekretär*innenrolle, die es für die Protagonisten einnimmt, in einer submissiven Rolle auf, die mit ‚Weiblichkeit‘ allgemein verknüpft werde (vgl. ebd., S. 49). Somit repräsentiere *Alexa/Echo* hier eine "emotionally supportive, non-threatening" (ebd., S. 50) Imagination von ‚Weiblichkeit‘, im Sinne einer "motherly role" (ebd.). Durch seine umfängliche Verfügbarkeit könne *Alexa/Echo* zudem auch als ‚männliches‘ Statussymbol gelesen werden (vgl. ebd.).

Der von Piper analysierte Spot liegt zeitlich nahe am ersten hier betrachteten Fallbeispiel von 2015. Obwohl Piper selbst keine diachron vergleichende Analyse vornimmt, korrelieren die von ihr im Super Bowl-Spot herausgearbeiteten starren und konventionellen Geschlechtscharaktere doch mit den hier formulierten Annahmen über "Introduction of Amazon Echo" und "Dad's Day". In diesem Sinn fungiert *Alexa/Echo* auch – analog zur hier dargelegten Analyse – in seiner ‚mütterlichen‘ Sekretär*innenrolle als Mittel der Aufrechterhaltung der ‚hypermaskulinen‘ Identität der Protagonisten. Es schützt so ebenfalls die dargestellte traditionalistische Vergeschlechtlichung im Super Bowl-Spot, auch wenn dies hier nicht eingerahmt wird vom Ideologem der Familie. Dabei entspricht *Alexas/Echos* Rolle am ehesten der ‚Mutterersatz‘-Funktion des IPAs in "Dad's Day". Die Darstellung der ‚männlichen‘ Protagonisten in den beiden Spots geht jedoch stark auseinander. Während Baldwin und Marino laut Piper als Sinnbilder einer hegemonialen ‚Männlichkeit‘ konzipiert sind, kann der Vater in "Dad's Day" in seiner kindlichen Regression weniger als idealtypisch in diesem konservativen Sinn beschrieben werden. Inwiefern er aber trotzdem als weiterhin ‚männlich‘ codiert beschrieben werden kann, wurde mit Jessica Benjamin weiter oben ausführlich herausgearbeitet.

Insgesamt scheinen die Forschungsergebnisse von Piper vor allem Gemeinsamkeiten zu den hiesigen Ergebnissen aufzuweisen. Die größte Differenz zu den in dieser Arbeit betrachteten Fallbeispielen scheint zu sein, dass im von Piper analysierten Werbespot die strikten Geschlechterkategorien nicht noch an ein Paradigma der ‚idealen‘ Familie rückgekoppelt sind. Hennig und Hauptmann betrachten für *Alexa/Echo* ebenfalls die hier analysierten Werbefilme "Introduction of Amazon Echo" und "Dad's Day". Sie beschreiben als zentralen Sinngehalt der *Alexa/Echo*-Spots analog zu meiner Analyse die durch das IPA ermöglichte "Harmonisierung des Familienkollektivs" (Hennig/Hauptmann 2019, S. 90). Bei "Introduction of Amazon Echo"

konstatieren sie dabei auch eine besonders konservative Charakterisierung der Geschlechterrollen mit "eindeutige[n] Kompetenzbereiche[n]" (ebd.). So werde der Vater etwa – wie auch hier herausarbeitet werden konnte - "in tradierter männlicher Rolle" (ebd.) dargestellt. Die größte Differenz zwischen den hiesigen Analyseergebnissen und den Thesen von Hennig und Hauptmann ergeben sich bezüglich der Charakterisierung *Alexas/Echos*. Während ich vor allem auf der Basis der visuellen Darstellung des IPAs annehme, dass dieses in "Introduction of Amazon Echo" eher verdinglicht als subjekthaft dargestellt wird, gehen Hennig und Hauptmann davon aus, dass *Alexa/Echo* ein Subjektstatus zugeschrieben werde. Obwohl auch sie ein "Changieren der Nutzungssituation zwischen Subjektivierung und Objektivierung" (ebd.) konstatieren, nehmen sie doch unter Betrachtung vor allem der akustischen Ebene des Films an, dass *Alexa/Echo* als ‚weiblich‘ vergeschlechtlichtes Subjekt dargestellt werde. Etwa sehen sie diesen Subjektstatus gegeben, wenn das IPA sich in der Beschreibung seiner Aufgaben und Funktionen selbst "als Subjekt benennt" (ebd.), oder auch wenn es "[...] in der Regel in ganzen Sätzen und mit natürlicher Sprachmelodie antwortet" (ebd.). Dabei werde die Zuschreibung einer ‚weiblichen‘ Codierung vor allem über die Stimme, sowie den als ‚weiblich‘ gelesenen Namen *Alexa* hergestellt (vgl. ebd.). Dass *Alexa/Echo* allerdings im Voice-Over durchgängig mit der geschlechtsneutralen Bezeichnung ‚Echo‘ angesprochen wird, beziehen die Autor*innen nicht in ihre Analyse mit ein.

Aus dieser Annahme Hennig und Hauptmanns ergeben sich schließlich auch andere Schlussfolgerungen bezüglich der im Werbespot dargestellten Vergeschlechtlichung. So legen die Autor*innen ihren Fokus auf die von ihnen angenommene ‚weibliche‘ Codierung *Alexas/Echos*, aus der sich – ähnlich wie bei Piper – eine problematische Gleichsetzung von ‚Weiblichkeit‘ mit ‚Dienstbarkeit‘ ergeben würde:

"Durch den quasi subjekthaften Status *Alexas* ergeben sich natürlich ganz andere Probleme, wie etwa, dass nun nicht mehr nur eine offenkundig weibliche, computergenerierte Stimme kommandiert wird, sondern die Simulation einer weiblichen «Person», die hier durchgängig in dienender Funktion, als digitales Hausmädchen, dargestellt ist." (Hennig/Hauptmann 2019, S. 91)

Inwiefern das Ideologem der ‚harmonischen‘ Familie mit *Alexa/Echo* und strikt getrennten Geschlechtskategorien verknüpft ist, bleibt bei Hennig und Hauptmann unterrepräsentiert. Im Kontext des Familienideologems interpretieren sie das IPA analog zu ihrem allgemeinen Paradigma der Effizienzsteigerung als die Familie verbessernde "technische[...] Optimierungslogik" (ebd., S. 91). Damit bleibt allerdings unbeachtet, wie prägnant – so meine Forschungsergebnisse – diese ‚Effizienz‘ der Familie entlang von Geschlecht als Strukturkategorie definiert wird. Schließlich, so die in dieser Arbeit vertretene Annahme, trägt *Alexa/Echo* gerade dadurch zur ‚Harmonisierung‘ der Familie bei, indem es die bereits vorhanden konservativen Geschlechtscharaktere verstärkt und vervollkommnet. Damit suggeriert der Spot also nicht ‚nur‘, dass *Alexa/Echo* zu familiärer Harmonie beiträgt, sondern auch dass diese Harmonie grundlegend auf konservativen Geschlechtzuschreibungen aufbaut.

Der 2018 veröffentlichte Spot "Dad's Day" wird von Hennig und Hauptmann nur sehr kurz im Rahmen einer Fußnote behandelt. Dabei kommen die Autor*innen zu sehr ähnlichen Ergebnissen wie die vorliegende Arbeit. Sie nehmen an, dass im Zuge vermeintlich progressiv zugewiesener Aufgabenbereiche doch – durch die ‚Hilfe‘ von *Alexa/Echo* – strikt getrennte und konservative Rollentypen re-affirmiert werden. Hennig und Hauptmann analysieren das IPA allerdings als ganz unmittelbare Personifikation der fortgegangenen Mutter (vgl. Hennig/Hauptmann 2019, S. 90), während das IPA in der hiesigen Analyse eher als eine Art abstrakte ‚Allgemeinweiblichkeit‘ interpretiert wurde. Zur vergeschlechtlichten Darstellung der Rolle des Vaters, sowie der tatsächlichen Mutter äußern sich die Autor*innen aufgrund der Kürze der Behandlung des Spots nicht.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass im Vergleich mit Piper sowie Hennig und Hauptmann vorwiegend Homologien zwischen den unterschiedlichen Forschungsergebnissen festgestellt werden können. Lediglich bezüglich der Analyse des Subjekt- oder Objektstatus' *Alexas/Echos* durch Hennig und Hauptmann in "Introduction of Amazon Echo" konnten grundlegendere Differenzen festgestellt werden, mit Folgen für die weitere Interpretation der im Film (re-)produzierten Vergeschlechtlichung. Diese könnten unter Umständen dadurch erklärt werden, dass hier unterschiedliche mediale Ebenen im Fokus der Analysen standen. Sowohl die Hinzunahme von Piper als auch die von Hennig und Hauptmann kann aber als Indiz für die Validität der oben herausgestellten Forschungsergebnisse gelten.

7 Fazit

Ausgangspunkt dieser Forschungsarbeit war ein Nachdenken über die Frage, inwiefern die derzeit rasant fortschreitende Integration von vernetzten und künstlich intelligenten Geräten in den menschlichen Alltag Auswirkungen auf gesellschaftliche Dynamiken der Vergeschlechtlichung haben könnte. Um sich diesem Thema in einem angemessenen Rahmen zu widmen, wurde der Fokus der Arbeit auf sprachbasierte intelligente Assistenzprogramme (IPAs) – genauer auf *Amazon Alexa/Echo* – gelegt. Es ging dabei um dessen Werbedarstellung und die hier transportierten ‚Lifestyles‘. Ziel der Arbeit war es, den in den ausgewählten Fallbeispielen produzierten ‚Modus Operandi‘ herauszuarbeiten und so analysieren zu können, ob die Inklusion *Amazon Alexas/Echos* einen Einfluss auf die dargestellten Geschlechterdynamiken nimmt, in diese nahtlos integriert wird oder diese verändert. Durch die Auswahl von Werbefilmen aus mehreren zeitlichen Kontexten sollte betrachtet werden, ob im Vergleich der Darstellungsweisen zeitliche Entwicklungen zu verzeichnen sind.

Um diese Forschungsfragen bearbeiten zu können, wurde als methodischer Zugang die dokumentarische Videoanalyse nach Ralf Bohnsack gewählt. Dieser wissenssoziologisch-praxeologische Ansatz wurde deshalb ausgesucht, da er besonders gut geeignet ist, die mediale Eigenlogik filmischer Daten sozialwissenschaftlich erfassen und in eine Analyse von Sinnproduktionen integrieren zu können. Eine Berücksichtigung der Medialität des

Forschungsgegenstandes erschien im Kontext von Werbung besonders wichtig, da dieses Format Sinngehalte oft ästhetisch besonders pointiert abbildet und eine Ausklammerung medialer Eigenlogiken so latente Sinngehalte hätte abschneiden können.

Um die dokumentarische Analyse im Sinne des Forschungsfokus noch um eine geschlechterkritisch-reflexive Ebene zu erweitern, wurde überdies als Ergänzung die feministisch-psychoanalytische Theorie nach Jessica Benjamin in die Arbeit integriert. Dabei handelt es sich um einen intersubjektiven psychoanalytischen Ansatz, der sich vor allem mit ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Psychogenese und den Folgen binärer Vergeschlechtlichung für die Strukturierung von modernen Gesellschaften auseinandersetzt. Mit dieser geschlechterkritischen Perspektive wurden die dokumentarisch herausgearbeiteten ‚Modi Operandi‘ der betrachteten Fallbeispiele jeweils abschließend reflektierend interpretiert.

Als Datengrundlage der Forschungsarbeit dienten Werbefilme des IPAs *Amazon Alexa/Echo*. Aufgrund des großen Aufwandes der einzelnen dokumentarischen Analysen musste sich dabei auf nur drei Spots beschränkt werden. In die vorliegende Forschung wurden der markteinführende Werbespot von *Amazon Alexa/Echo* von 2015, "Introduction of Amazon Echo", sowie "Dad's Day" von 2018 und "Amazon Alexa: Practice Hours" von 2019 aufgenommen. Durch die Integration von drei Filmen aus aufeinander folgenden Zeitpunkten sollte ermöglicht werden, auch Thesen über Veränderungen in der Werbedarstellung zu formulieren. Im ursprünglichen Forschungsdesign waren zum Zweck des zeitlichen Vergleichs auch noch weitere Werbungen integriert. Diese mussten aber aufgrund des Arbeitsumfangs sukzessive aussortiert werden, was die Möglichkeiten der Interpretation von Entwicklungstendenzen einschränkte. Es wurde trotzdem ein solcher Vergleich anhand der betrachteten Fallbeispiele angedeutet. Im Rahmen dieses Forschungsdesigns wurden alle drei Werbespots zunächst einzeln ‚systemimmanent‘ dokumentarisch analysiert und dann psychoanalytisch gedeutet. Daran anschließend erfolgte ein Vergleich der Forschungsergebnisse und ein Versuch, Entwicklungstendenzen nachzuspüren, bevor die gewonnenen Erkenntnisse mit dem zuvor umrissenen Forschungsstand zur vergeschlechtlichten Werbedarstellung von IPAs kontrastiert und in diesen eingebettet wurden.

Im Gesamtüberblick ergaben sich signifikante Differenzen, aber auch Homologien zwischen den analysierten Fallbeispielen. Während etwa die dargestellten Geschlechterkategorien und das gezeichnete Familienideal in "Introduction of Amazon Echo" noch als auf allen Ebenen konservativ und strikt nach Aufgabenbereichen getrennte Stereotype reproduzierend angesehen werden mussten, stellte sich dieser Zusammenhang in den später produzierten Filmen bereits etwas weniger eindeutig dar. So wandelten sich etwa der arbeitende, dominante Vater und die passive, haushälterische Mutter aus "Introduction of Amazon Echo" in "Dad's Day" von 2018 zu einer dominanten Mutter und einem passiven, Reproduktionsarbeit leistenden Vater. Inwiefern allerdings auch im zweiten Spot trotz des vermeintlich progressiven ‚Tauschs‘ der

vergeschlechtlichten Rollenzuweisungen eine kategoriale Geschlechter- und Sphärendichotomie aufrecht erhalten blieb, wurde vor allem anhand der Darstellung des Habitus der beiden Eltern herausgearbeitet. Interessant war dabei, wie unterschiedlich ‚kompetent‘ sie für ihre jeweiligen ‚neuen‘ Rollen dargestellt wurden. Während die Mutter der Rolle in der öffentlichen Sphäre als bruchlos gewachsen inszeniert wurde, zeichnete sich die Rolle des Vaters in der Reproduktionssphäre vor allem durch ‚Inkompetenz‘ aus. ‚Inkompetenz‘, die schließlich auch die Notwendigkeit eines ‚Ersatzes‘ für die abwesende Mutter und ‚ihre Weiblichkeit‘ auslöste. Die Rolle, die *Alexa/Echo* im Film zugeordnet wurde.

Wieder anders stellte sich die Ausgangssituation im dritten Spot, "Amazon Alexa: Practice Hours" von 2019 dar. Zwar stand auch hier der ‚Erfahrungsraum‘ der Familie im Zentrum. Allerdings wurde nicht explizit eine Differenz zwischen Privatheit und Öffentlichkeit thematisiert. Zudem trat der Vater der Familie visuell und erzählerisch fast bis zur Vollständigkeit in den Hintergrund, während eine Mutter-Tochter-Beziehung Ausgangspunkt der Narration war. Den Elternteilen wurden dabei jeweils unterschiedliche, gleichermaßen der privaten Sphäre zugeordnete Aufgabenbereiche zugeteilt. Während der Mann beim – visuell aber als beiläufig stilisierten – Verrichten von Hausarbeit gezeigt wurde, wurde der Mutter das Feld der Kindererziehung zugeordnet. Obgleich dieses auch als ‚klassisch weiblich‘ codierter Aufgabenbereich beschrieben werden kann, zeichnete sich die Rolle der Mutter hier doch durch ambivalente und untypische Eigenschaften aus. So wurde ihr eine exponierte Machtstellung in der Familie zugewiesen, die visuell nahezu ins ‚Übernatürliche‘ stilisiert wurde. Ihr Erziehungsstil zeichnete sich dabei durch emotionale und räumliche Distanz sowie Leistungsideologie aus. Das Private und die damit verbundene Figur der Mutter wurden somit nicht im Sinne eines Rückzugsraums dargestellt, sondern als verlängerter Raum von zentralen Ideologemen der öffentlichen Sphäre wie Leistung und Konkurrenz. In diesem Sinn konnte hier zwar am ehesten von einer ambivalenten Gestaltung der Geschlechter- und Familienrollen gesprochen werden, die aber doch auch wieder strikte Trennlinien aufgriff – wie etwa im gleichgeschlechtlichen intergenerationellen Paar der Tochter und Mutter.

Während insgesamt bezüglich der Geschlechterrollen der menschlichen Protagonist*innen durchaus eine zeitliche Entwicklung zwischen den analysierten Spots festgestellt werden konnte, die – wenn auch keine Auflösung kategorialer Geschlechtertrennungen – zumindest eine Aneignung von Attributen der Öffentlichkeit durch die dargestellten ‚Frauen‘-Figuren beinhaltete, so schien eine derartige Diagnose bezüglich der Darstellung und Rollenzuschreibungen *Alexas/Echos* weniger eindeutig formulierbar. Die Rollen des IPAs ähnelten sich in den Spots von 2015 und 2019 beispielsweise wesentlich stärker als die Darstellung *Alexas/Echos* in "Dad's Day" von 2018. In "Dad's Day" trat das IPA als personifizierter ‚Mutter-Ersatz‘ auf, der die Unfähigkeit des Vaters ausgleichen musste. In diesem Sinne wirkte das IPA hier nicht nur passiv-reaktiv. Es setzte eigenständige – vor allem akustische – Akzente

und ordnete sich den Vater als ‚zweites Kind‘ unter. Im Gegensatz dazu trat *Alexa/Echo* sowohl in "Introduction of Amazon Echo" als auch in "Amazon Alexa: Practice Hours" reaktiv-passiv und damit ‚gegenständlicher‘ auf. Während das IPA im Spot von 2015 von allen Familienmitgliedern in Anspruch genommen wurde, und jeweils deren stereotype Geschlechtercharaktere verstärkte, war *Alexa/Echo* in "Amazon Alexa: Practice Hours" ausschließlich der Mutter zugeordnet. Das IPA trat für diese teilweise auch als personifizierte Interaktionspartner*in auf, vor allem aber als funktionales Machtmittel, welches in der Kindererziehung erst die ‚übernatürlichen‘ Fähigkeiten der Mutter möglich machte. Damit ähnelte *Alexa/Echo* in "Amazon Alexa: Practice Hours" stark der Rolle, die es in "Introduction of Amazon Echo" für den Vater einnahm. *Alexa/Echo* wandelte sich so im Vergleich der Spots von 2015 und 2019 vom Phallus des mächtigen Vaters zum phallischen Machtsymbol der dominanten Mutter.

Ebenso schien es interessant, wie unterschiedlich ‚notwendig‘ *Alexa/Echo* in den drei Werbespots wirkte und auf welche Weise diese Notwendigkeit jeweils mit Vergeschlechtlichung verknüpft war. Im Film von 2015 etwa stellte *Alexa/Echo* am wenigsten eine Notwendigkeit dar, um den entworfenen ‚Erfahrungsraum‘ der ‚harmonischen‘ Familie aufrechtzuerhalten. Entlang der strikt zugewiesenen Geschlechtercharaktere und Aufgabenfelder der Familienmitglieder ‚funktionierte‘ diese bereits ‚reibunglos‘. Hier trat *Alexa/Echo* lediglich dazu, damit die geschlechterstereotypen Rollen noch funktionaler und zugespitzter ausgeführt werden konnten. In "Amazon Alexa: Practice Hours" schien das IPA gleichfalls lediglich als ‚Verstärker‘ der bereits angelegten, wenn auch ambivalenter konzipierten Eigenschaften der Mutter zu fungieren. Indessen wirkte das IPA hier doch deutlich notwendiger für das ‚Funktionieren‘ der Familie als in "Introduction of Amazon Echo". Wurde doch die Beziehung zwischen Mutter und Tochter erst durch die Hilfe von *Alexa/Echo* harmonisiert, was durch die ästhetische Gestaltung des Films einen melancholischen Unterton bekam. Unverzichtbar erschien *Alexa/Echo* jedoch ausschließlich in "Dad's Day". Hier wurde durch das IPA die sphärengetrennte Funktionalität der Familie aufrechterhalten. Ohne es hätte die Frau aufgrund der Inkompetenz des Vaters nicht aus einer reproduktiven Rolle ausbrechen können. In diesem Sinn konnte *Alexa/Echo* hier auch am prägnantesten als ‚weiblich‘ codiert vergeschlechtlicht beschrieben werden.

In der Deutung dieser in der dokumentarischen Analyse gewonnenen Forschungsergebnisse mit der feministischen Psychoanalyse Jessica Benjamins wurde herausgearbeitet, inwiefern alle drei Fallbeispiele als einer – wenn auch sich in der Form transformierenden – patriarchalischen Logik entsprechend interpretiert werden konnten. Vor allem in "Introduction of Amazon Echo" wurde dabei eine noch personifizierte, eindeutige Geschlechterdichotomie diagnostiziert. Auch "Dad's Day" konnte nach Benjamin noch als eher traditionalistischen Geschlechterkategorien Ausdruck verleihend interpretiert werden. Hier stand zwar das ‚Ausbrechen‘ aus stereotypen Rollenzuweisungen – vor allem durch die Frau – im Fokus. Dabei blieb eine Ausverhandlung der Geschlechterdichotomie aber zentrales Movens des Werbefilms und der

‚Ausbruch‘ der Frau aus ‚ihrer‘ reproduktiven Rolle wurde als ‚Problem‘ für die Familie dargestellt. In Benjamins Sinn konnte hier die dichotome Trennung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit und ihre patriarchalische Grundstruktur der Ungleichbehandlung von ‚Frauen‘ noch nicht als vollständig ‚verschleiert‘ beziehungsweise entpersonalisiert beschrieben werden. In "Amazon Alexa: Practice Hours" schließlich wurde wesentlich weniger explizit eine dichotome Sphären- und Geschlechtertrennung verhandelt. Hier war die Mutter bereits von Anfang an machtvoll und hatte sich – auch in der privaten Sphäre – eigentlich der Öffentlichkeit zugewiesene zweckrationale Eigenschaften angeeignet. So wurde *Alexa/Echo* zu ihrem Phallus, der ihre Macht in der Familie durchsetzte. Die Spaltung der Geschlechterdichotomie wirkte so weniger eindeutig im dritten Werbespot. Gleichzeitig konnte mit Benjamin auch dafür plädiert werden, dass sich hier lediglich eine Erosion der privaten Sphäre durch die totalitäre Rationalität moderner Gesellschaften ankündigte, die letztlich auch in ihrer herrschaftlichen Logik vergeschlechtlicht bleibt.

Insgesamt kann also nicht davon gesprochen werden, dass die Fallbeispielbetrachtung im Vergleich das Herausarbeiten eindeutiger Entwicklungstendenzen ermöglicht hätte. Als zentrales Motiv konnte aber doch eine Tendenz zur Abkoppelung der Rollenbilder von personifizierten Geschlechtercharakteren konstatiert werden. Das Ideologem der Familie blieb dabei allerdings in allen betrachteten Filmen erhalten und *Alexa/Echo* wurde gerade für diesen Familienzusammenhalt immer wieder instrumentalisiert. Wenn das IPA dabei personifiziert inszeniert wurde, dann wurde es auch mit ‚weiblich‘ codierten Attributen belegt. Als funktionaler Gegenstand hingegen konnte das IPA auch als phallische Insignie der Macht auftreten.

In der Konfrontation dieser Forschungsergebnisse mit zwei ausgewählten weiteren Forschungsarbeiten zum Thema Werbedarstellung von IPAs wurde schließlich versucht, Homologien und Divergenzen herauszustellen. Die ausgewählten Forschungen von Piper (2016) sowie Hennig und Hauptmann (2019) konnten dabei als relativ homolog zu den hiesigen Forschungsergebnissen beschrieben werden. Dabei handelte es sich bei beiden Arbeiten – im Gegensatz zu meinem diachron vergleichenden Ansatz – um synchron konzipierte Vergleiche, die die Werbedarstellungen unterschiedlicher IPA-Programme erforschten. Neben einigen, sich auch ergänzenden Gemeinsamkeiten der Analysen konnte als deutlichste Divergenz zwischen meinen Ergebnissen und der Forschung von Hennig und Hauptmann festgehalten werden, dass diese – vor allem in "Introduction of Amazon Echo" – in der Charakterisierung *Alexas/Echos* einen deutlicheren, ‚weiblich‘ konnotierten Personenstatus sahen, als sich dies aus den hiesigen Ergebnissen ableiten ließ. Dies könnte durch einen unterschiedlichen Fokus der Analysen auf akustische und visuelle Aspekte der Daten zu erklären sein.

Die vorliegende Forschungsarbeit kann somit auch im Rahmen der aktuellen wissenschaftlichen Landschaft eigene inhaltliche Akzente setzen, sei es bezüglich der Fokussierung auf Aspekte der visuellen Darstellung, oder aber bezüglich des zeitlichen Vergleichs. Gleichzeitig

bleibt festzuhalten, dass die Arbeit auch Einschränkungen aufweist. So erlaubt etwa die geringe Fallzahl der Werbespots kaum eine verallgemeinerbare Aussage über die deduzierten Entwicklungstendenzen. Zwar ist es gerade das Ziel der dokumentarischen Methode, Allgemeines im Besonderen zu erkennen und herauszuarbeiten (vgl. Bohnsack 2011, S. 143), wie es auch hier unter Hinzunahme von Jessica Benjamin getan wurde. Diese Ergebnisse bleiben aber Interpretationen und könnten durch umfangreichere Vergleiche noch an Validität gewinnen. Eine größere Diversität und Anzahl an Spots hätte beispielsweise einen Blick darauf ermöglichen können, ob sich die betrachteten Geschlechterkategorien auch in weniger normzentrierten Kontexten und ohne Fokus auf das Ideologem der Familie gefunden hätten. Eine Integration von Werbefilmen anderer Hersteller, wie etwa bei Hennig und Hauptmann oder Piper, hätte zudem einen weiteren Vergleichshorizont für die Analyse eröffnet. Um etwa in den betrachteten Filmen den Zusammenhang zwischen dem zentralen Familienideal, der Funktion und Konnotation des IPAs und den allgemeinen Geschlechterstereotypen deutlich herauszuarbeiten, hätte besonders ein kontrastives Fallbeispiel helfen können. Des Weiteren muss als Einschränkung dieser Arbeit festgehalten werden, dass lediglich eine Aussage *über die Werbedarstellung* des analysierten IPAs und hier propagierte ‚Lifestyles‘ gemacht werden kann. Über den vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden Umgang mit den Programmen in der sozialen Realität, oder auch über die Reaktion von Rezipient*innen auf die Werbespots, kann hingegen keine Aussage getroffen werden. Um diese Einschränkung aufzubrechen, hätten die hier gewonnenen Ergebnisse etwa noch durch eine Integration anderer Forschungsdesigns ergänzt werden können. Beispielsweise durch eine diskursanalytische Betrachtung der User*innen-Posts unter den analysierten YouTube-Videos hätte herausgearbeitet werden können, ob die Rezipient*innen Anschluss an die dargestellten ‚Modi Operandi‘ artikulieren. So hätte erfasst werden können, ob sich die für die Filme konstatierten Entwicklungen auch in einem affirmativen Sinn auf die vergeschlechtlichten ‚Erfahrungsräume‘ der Rezipierenden übertragen lassen. Eine oberflächliche Betrachtung der überwiegend negativen Kommentare in der Kommentarspalte unter "Amazon Alexa: Practice Hours" etwa spricht eher gegen eine solche Annahme. Hier wird vor allem die als ‚kalt‘ und ‚desinteressiert‘ wahrgenommene Haltung der Mutter verspottet und als ‚verwerflich‘ diffamiert (vgl. Amazon Alexa 2019).

Die hiesige Auseinandersetzung mit *Amazon Alexa/Echo* und seiner Werbedarstellung bleibt trotz dieser Einschränkungen ein interessanter wissenschaftlicher Beitrag, der durch den Fokus auf die spezifische Medialität von Sinnproduktion in der Lage ist, auch latent transportierte Ambivalenzen und Brüche in den sich im Material abzeichnenden Transformationsprozessen der Vergeschlechtlichung zu erfassen. In diesem Sinn kann die Forschung als zielführender Ausgangspunkt für weitere Beschäftigungen mit dem Thema IPAs und Vergeschlechtlichung angesehen werden.

Literaturverzeichnis

- Angerer, Marie-Luise/Bösel, Bernd (2015). Capture All. Oder Who's Afraid of a Pleasing Little Sister? *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7 (2) (13), 48–56. <https://doi.org/10.25969/mediarep/1563>.
- Benjamin, Jessica (1990). *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Ins Deutsche übertragen von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller. Basel/Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern.
- Berdasco, Ana/López, Gustavo/Díaz, Ignacio/Quesada, Luis/Guerrero, Luis A. (2018). User Experience Comparison of Intelligent Personal Assistants. Alexa, Google Assistant, Siri and Cortana. *Proceedings* 31 (51), 1–8. <https://doi.org/10.3390/proceedings2019031051>.
- Bogers, Toine/Al-Basri, Ammar Ali Abdelrahim/Ostermann Rytlig, Claes/Møller, Mads Emil Bak/Rasmussen, Mette Juhl/Bates Michelsen, Nikita Katrine/Gerling Jørgensen, Sara (2019). A Study of Usage and Usability of Intelligent Personal Assistants in Denmark. In: N. G. Taylor (Hg.). *iConference 2019*. Springer Nature Switzerland, 79–90.
- Bohnsack, Ralf (2003a). Dokumentarische Methode und sozialwissenschaftliche Hermeneutik. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 6 (4), 550–570.
- Bohnsack, Ralf (2003b). Qualitative Methoden der Bildinterpretation. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 6 (2), 239–256.
- Bohnsack, Ralf (2007). Dokumentarische Bildinterpretation. Am exemplarischen Fall eines Werbefotos. In: Renate Buber/Hartmut Holzmüller (Hg.). *Qualitative Marktforschung. Analysen - Konzepte - Methoden*. 2. Aufl. Wiesbaden, Gabler GWV Fachverlage, 951–978.
- Bohnsack, Ralf (2011). *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. 2. Aufl. Opladen/Farmington Hills, Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2014). *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. Opladen/Toronto, Barbara Budrich Verlag.
- Bohnsack, Ralf/Geimer, Alexander (2014). Filminterpretation als Produktanalyse in Relation zur Rezeptionsanalyse. In: Ralf Bohnsack/Monika Wagner-Willi/Bettina Fritzsche (Hg.). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto, Verlag Barbara Budrich, 297–320.
- Bohnsack, Ralf/Przyborski, Aglaja (2015). Habitus, Pose und Lifestyle in der Ikonik. In: Ralf Bohnsack/Aglaja Przyborski/Burkard Michel (Hg.). *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen, Verlag Barbara Budrich, 343–364.
- Bohnsack, Ralf/Wagner-Willi, Monika (2014). Einleitung. Dokumentarische Video- und Filminterpretation. In: Ralf Bohnsack/Monika Wagner-Willi/Bettina Fritzsche (Hg.). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto, Verlag Barbara Budrich, 11–44.
- Bohnsack, Ralf/Wagner-Willi, Monika/Fritzsche, Bettina (Hg.) (2014). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto, Verlag Barbara Budrich.

- Breckner, Roswitha (2010). *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld, transcript Verlag.
- Förster, Yvonne (2019). Artificial Intelligence. Invisible Agencies in the Folds of Technological Cultures. In: Andreas Sudmann (Hg.). *The democratization of artificial intelligence. Net politics in the era of learning algorithms*. Bielefeld, transcript Verlag, 175–188.
- Freud, Sigmund (2014). Das Ich und das Es. In: Sigmund Freud. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. 4. Aufl. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 251–284.
- Garcia, Marta Perez/Lopez, Sarita Saffon/Donis, Hector (2018). *Everybody is talking about Virtual Assistants, but how are people really using them?* BCS Learning and Development Ltd., Belfast, UK, 1–5.
- Gustavsson, Eva (2005). Virtual Servants. Stereotyping Female Front-Office Employees on the Internet. *Gender, Work and Organization* 12 (5), 400–419.
- Gustavsson, Eva/Czarniawska, Barbara (2004). Web Woman. The On-line Construction of Corporate and Gender Images. *Organization Articles* 11 (5), 651–670. <https://doi.org/10.1177/1350508404046455>.
- HAMPL, Stefan (2014a). Texttranskription mit TiQ. In: Ralf Bohnsack/Monika Wagner-Willi/Bettina Fritzsche (Hg.). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto, Verlag Barbara Budrich, 467–468.
- HAMPL, Stefan (2014b). Videotranskription und das System MoViQ. In: Ralf Bohnsack/Monika Wagner-Willi/Bettina Fritzsche (Hg.). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto, Verlag Barbara Budrich, 443–466.
- HAMPL, Stefan (2014c). Zur Rekonstruktion von Montage und Farbkontrasten im Video am Beispiel der dokumentarischen Interpretation von Musikvideos. In: Ralf Bohnsack/Monika Wagner-Willi/Bettina Fritzsche (Hg.). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto, Verlag Barbara Budrich, 351–388.
- Hector, Tim Moritz/Hrcal, Christine (2020). *Intelligente Persönliche Assistenten im häuslichen Umfeld. Erkenntnisse aus einer linguistischen Pilotstudie zur Erhebung audiovisueller Interaktionsdaten*. Siegen, Universität Siegen.
- Hennig, Martin/Hauptmann, Kilian (2019). Alexa, optimier mich! KI-Fiktionen digitaler Assistenzsysteme in der Werbung. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11 (2), 86–94. <https://doi.org/10.25969/mediarep/12636>.
- Imdahl, Max (1994). Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Gottfried Boehm (Hg.). *Was ist ein Bild?* München, Verlag Wilhelm Fink, 300–324.
- Imdahl, Max (Hg.) (1996). *Giotto – Arenafresken. Ikonographie - Ikonologie - Ikonik*. München, Verlag Wilhelm Fink.
- Liao, Yuting/Vitak, Jessica/Kumar, Priya/Zimmer, Michael/Kritikos, Katherine (2019). Understanding the Role of Privacy and Trust in Intelligent Personal Assistant Adoption. In: N. G. Taylor (Hg.). *iConference 2019*. Springer Nature Switzerland, 102–113.

- Mannheim, Karl (2004). Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. In: Jörg Strübing/Bernt Schnettler (Hg.). *Methodologie interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 101–153.
- Männistö-Funk, Tiina/Sihvonen, Tanja (2018). Voices from the Uncanny Valley. How Robots and Artificial Intelligences Talk Back to Us. *Digital Culture & Society. Rethinking AI* 4 (1), 45–64. <https://doi.org/10.25969/mediarep/13525>.
- Nass, Clifford/Moon, Youngme/Green, Nancy (1997). Are Machines Gender Neutral? Gender-Stereotypic Responses to Computers With Voices. *Journal of Applied Social Psychology* 27 (10), 864–876.
- Neuber, Michael (2014). Choreografie des Protesthandelns. Körper als Medium politischen Protests. Transkriptionssysteme. In: Ralf Bohnsack/Monika Wagner-Willi/Bettina Fritzsche (Hg.). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto, Verlag Barbara Budrich, 413–442.
- Panofsky, Erwin (1985). Zur Problematik der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Erwin Panofsky (Hg.). *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin, Wissenschaftsverlag Spiess, 85–97.
- Panofsky, Erwin (1996). *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln, DuMont Buchverlag.
- Piper, Allison (2016). *Stereotyping femininity in disembodied virtual assistants*. A thesis submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. 15792. Ames, Iowa, Iowa State University. <https://doi.org/10.31274/etd-180810-5420>.
- Raab, Jürgen (2007). Die 'Objektivität' des Sehens als wissenssoziologisches Problem. *Sozialer Sinn* 8 (2), 287–304.
- Said, Edward W. (2007). *Orientalism*. London, Penguin Books Ltd.
- Sprenger, Florian/Engemann, Christoph (2015). Im Netz der Dinge. Zur Einleitung. In: Florian Sprenger/Christoph Engemann (Hg.). *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld, transcript Verlag, 7–58.
- Zdenek, Sean (2007). "Just Roll Your Mouse Over Me". Designing Virtual Women for Customer Service on the Web. *Technical Communication Quarterly* 16 (4), 397–430. <https://doi.org/10.1080/10572250701380766>.

Quellenverzeichnis

- Amazon Alexa (2019). *Amazon Alexa. Practice Hours. 0.30*. Vereinigte Staaten, Youtube. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=FScQsKbYVD0> (abgerufen am 21.01.2021).
- Anders, Charlie Jane (2015). From Metropolis To Ex Machina. Why Are So Many Robots Female? *GIZMODO* vom 21.04.2015. Online verfügbar unter <https://io9.gizmodo.com/from-maria-to-ava-why-are-so-many-artificial-intellige-1699274487> (abgerufen am 18.01.2021).
- Anderson, David/Jones, Benji (2019). The US women's team won the World Cup. Here's why American women are so good at soccer. *Business Insider*. Online verfügbar unter <https://www.businessinsider.com/us-womens-soccer-fifa-world-cup-best-american-team-2019-6?r=DE&IR=T> (abgerufen am 02.04.2021).
- Arielle Nadel Photography (2011). *365 Days of Danboard. The adventures of Danbo*. Online verfügbar unter <https://www.flickr.com/photos/bunnyrel/sets/72157615647396658/> (abgerufen am 02.04.2021).
- BrandonYT (2017). *Introducing Amazon Echo. 3.54*. Youtube. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=zmhcPKKt7gw&t=3s> (abgerufen am 26.03.2021).
- Clickinfo (2018). *AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. 0:49*. Youtube. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=0hGu4SjSjds> (abgerufen am 30.01.2021).
- Hempel, Jessi (2015). Siri and Cortana Sound Like Ladies Because of Sexism. We want our technology to help us, but we want to be the bosses of it, so we are more likely to opt for a female interface. *WIRED* vom 28.10.2015. Online verfügbar unter <https://www.wired.com/2015/10/why-siri-cortana-voice-interfaces-sound-female-sexism/> (abgerufen am 18.01.2021).
- Internet Archive (Hrsg.) (2016). *Hey! Danbo! Where Is Danbo From?* Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20161020193711/http://heydanbo.com/where-is-danbo-from/> (abgerufen am 02.04.2021).
- Joint London (2018). *Amazon Echo - Remember Baby. Dad's Day. 1:00*. Vereinigtes Königreich. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=k6ulyhvPHUQ> (abgerufen am 30.01.2021).
- Jonze, Spike (Regie) (2013). *Her*. Annapurna Pictures/Stage 6 Films.
- Liu, Shan hong. 2021. Worldwide intelligent/digital assistant market share in 2017 and 2020, by product. *Statista*. Online verfügbar unter <https://www.statista.com/statistics/789633/worldwide-digital-assistant-market-share/> am (abgerufen am 10.04.2021).
- Malki, Eliran (2016). *Amazon Echo Alec Baldwin and Dan Marino Brainstorm Commercial Baldwin Bowl. 0.30*. Youtube. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=q1fHz2PBtBY> (abgerufen am 16.02.2021).
- Newitz, Annalee (2015). Why Is My Digital Assistant So Creepy? *GIZMODO*. Online verfügbar unter <https://gizmodo.com/why-is-my-digital-assistant-so-creepy-1682216423> (abgerufen am 01.03.2021).

- Perloth, Nicole (2011). Siri Was Born A Man And Other Things You Don't Know About Apple's New Personal Assistant. *Forbes* vom 12.10.2011. Online verfügbar unter <https://www.forbes.com/sites/nicoleperloth/2011/10/12/siri-was-born-a-man-and-other-things-you-dont-know-about-apples-new-personal-assistant/?sh=778903622c52#7f29b8972ed8> (abgerufen am 18.01.2021).
- Rosen, Rebecca J. (2011). Siri and Her Girls. Why So Many Robot Helpers Are Ladies. Apple's new digital personal assistant is distinctively feminine, just like the disembodied voices of GPS, voicemail, and corporate call centers. *The Atlantic* vom 14.10.2011. Online verfügbar unter <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/10/siri-and-her-girls-why-so-many-robot-helpers-are-ladies/246661/> (abgerufen am 18.01.2021).
- Top Tech (2015). *Introduction of Amazon Echo*. 3:54. Japan, Youtube. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=6V518HHFTNQ> (abgerufen am 22.01.2021).
- Villeneuve, Denis (Regie) (2017). *Blade Runner 2049*. Alcon Entertainment/Columbia Pictures/Sony/Torridon Films/16:14 Entertainment/Scott Free Productions/Production Service: Spain/Thunderbird Entertainment.
- Whedon, Joss (Regie) (2015). *Age of Ultron*. Marvel Studios.
- Wheeler, David R. (2014). Why are Cortana and Siri female? Microsoft's digital assistant for its Windows Phone 8.1 is named after Cortana, a character from Halo video game series. *CNN Online* vom 04.04.2014. Online verfügbar unter <https://edition.cnn.com/2014/04/04/opinion/wheeler-cortana-siri/> (abgerufen am 18.01.2021).
- Young, Liam (2019). *"I'm a Cloud of Infinitesimal Data Computation"*. *When Machines Talk Back*. An interview with Deborah Harrison, one of the personality designers of Microsoft's Cortana AI, John Wiley & Sons Ltd., 112–117 2019.
- Zhang, Sarah (2015). No, Women's Voices Are Not Easier to Understand Than Men's Voices. *GIZMODO* vom 02.05.2015. Online verfügbar unter <https://gizmodo.com/no-siri-is-not-female-because-womens-voices-are-easier-1683901643> (abgerufen am 18.01.2021).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS1/US1. 0.00.: Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	33
Abbildung 2: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS1/US3. 0.09: Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	33
Abbildung 3: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS1/US2(2). 0.08: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	34
Abbildung 4: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US1. 0.50. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube.	36
Abbildung 5: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US1. 0.50: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	36
Abbildung 6: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US2. 0.39. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube.	38
Abbildung 7: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS2/US2. 0.39: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	38
Abbildung 8: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/US1. 1.27: Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	40
Abbildung 9: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/US1. 1.27: Szenische Choreografie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	40
Abbildung 10: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/ES1. 1.37: Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	40
Abbildung 11: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS4/ES4 1.48: Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	41
Abbildung 12: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS9/US1. 3.22. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube.	43
Abbildung 13: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS9/US1. 3.22: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. <i>Introduction of Amazon Echo</i> . YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).	43

<i>Abbildung 14: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS9/US4. 3.36: Szenische Choreografie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. Introduction of Amazon Echo. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	43
<i>Abbildung 15: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS10/US2. 3.42: Planimetrie Entnommen aus: Top Tech. 2015. Introduction of Amazon Echo. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	45
<i>Abbildung 16: "Introduction of Amazon Echo": Fotogramm HS10/US3. 3.43: Planimetrie. Entnommen aus: Top Tech. 2015. Introduction of Amazon Echo. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	45
<i>Abbildung 17: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US1. 0.00: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	56
<i>Abbildung 18: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US2 0.03: Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	57
<i>Abbildung 19: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US2 0.03: Szenische Choreografie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	57
<i>Abbildung 20: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US3. 0.04: Perspektive. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	58
<i>Abbildung 21: "Dad's Day": Fotogramm HS1/US3. 0.04: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann)</i>	58
<i>Abbildung 22: "Dad's Day": Fotogramm HS1/ES1. 0.06: Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	58
<i>Abbildung 23: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US1. 0.08: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	60
<i>Abbildung 24: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US2. 0.10: Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	61
<i>Abbildung 25: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US3. 0.11: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	61
<i>Abbildung 26: "Dad's Day": Fotogramm HS2/ES2. 0.23: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018</i>	

<i>Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	63
<i>Abbildung 27: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US5. 0.27: Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	63
<i>Abbildung 28: "Dad's Day": Fotogramm HS2/US5. 0.27: Szenische Choreografie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	63
<i>Abbildung 29: "Dad's Day": Fotogramm HS3/US1. 0.29: Planimetrie. Entnommen aus: Clickinfo. 2018. AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD. Dad's Day. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	64
<i>Abbildung 30: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/US1. 0.02. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube.</i>	73
<i>Abbildung 31: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/US1. 0.02: Perspektive. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	75
<i>Abbildung 32: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/US1. 0.02: Szenische Choreografie und Planimetrie. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	75
<i>Abbildung 33: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS1/ES2. 0.04: Planimetrie. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	75
<i>Abbildung 34: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS2/US1. 0.11: Szenische Choreografie und Planimetrie). Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	78
<i>Abbildung 35: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS2/US3. 0.21: Planimetrie. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	78
<i>Abbildung 36: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS2/ES4. 0.23: Perspektive. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	81
<i>Abbildung 37: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS2/ES4. 0.23: Planimetrie. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	81
<i>Abbildung 38: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS2/ES5. 0.27: Planimetrie. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	81
<i>Abbildung 39: "Amazon Alexa: Practice Hours": Fotogramm HS3/US1. 0.29: Szenische Anordnung und Planimetrie. Entnommen aus: Amazon Alexa. 2019. Amazon Alexa. Practice Hours. YouTube. (Nachbearbeitung: Rebecca Roßmann).</i>	82

Anhang

Inhalt

Anhang 1: MoViQ-Transkripte	114
1.1 MoViQ-Transkript: "Introduction of Amazon Echo" (2015)	114
1.2 MoViQ-Transkript: "Dad's Day" (2018)	140
1.3 MoViQ-Transkript: "Amazon Alexa: Practice Hours" (2019)	146
Anhang 2: TiQ-Transkripte	152
2.1 TiQ-Transkript: "Introduction of Amazon Echo" (2015)	152
2.2 TiQ-Transkript: "Dad's Day" (2018)	159
2.3 TiQ-Transkript: "Amazon Alexa: Practice Hours" (2019)	161
Anhang 3: Sonstiges	163
3.1 Handy-Screenshot Google Assistant	163
3.2 Abstracts	164
3.2.1 Abstract (Deutsch)	164
3.2.2 Abstract (Englisch)	165

Anhang 1: MoViQ-Transkripte

1.1 MoViQ-Transkript: “Introduction of Amazon Echo” (2015)

Film (oder Video):	“Introduction of Amazon Echo”
Art des Films:	Werbespot
Timecode des Videos:	0:00 – 3:54
Dauer des Werbefilms:	0:00 – 3:54
Sprache:	Englisch
Transkription:	Aus Gründen der Pseudonymisierung entfernt
Veröffentlicht auf YouTube am:	20.09.2015
Quelle:	https://www.youtube.com/watch?v=6V5I8HHFTNQ
Transkript erstellt am:	11.06.2020

Maskierung:	
Vm = Mann Sm = Junge Mf = Frau TGf = Teenager-Mädchen TKf = Jüngeres Mädchen Af = Alexa-Programm	Af2[R]: weibliche Radiostimme aus Alexa VOM: männliche Voice-Over Stimme

TC	0:00 [US1]	0:01 [US1]	0:02 [US1]	0:03 [US1]	0:04 [US1]
					
Gesprochenes:	TKf: When it <u>first</u> , arrived from <u>A::mazon</u> , (.) °I° didn't know ; <u>what</u> , it was.				
Musik:	/				
Geräusch:	Schnelle Schritte auf (Holz-)Fußboden				
Sequenzen/ Untersequenzen:	1 [Eingangssequenz]				

TC	0:05 [US2]	0:06 [US2]	0:07 [US2]	0:08 [US2 (2)]	0:09 [US3]
					
Gesprochenes:	TKf: What is=it; Vm: You'll, se:: .				TKf: Is=it
Musik:	/				
Geräusch:	Holzboden knarzt unter Schritten Das Päckchen rappelt beim Aufheben. Tür fällt ins Schloss.				
Sequenzen/ Untersequenzen:	1 [Eingangssequenz]				

TC	0:10 [ES1]	0:11 [US1]	0:12 [ES1]	0:13 [US1]	0:14 [ES2]
					
Gesprochenes:	for <u>me</u> ::?	Vm: It's for <u>e</u> :veryone;	It's called	Amazon, Echo;	Mf: How
Musik:	/				
Geräusch:					Leise Schritte
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:15 [US2]	0:16 [US2]	0:17 [US2]	0:18 [US1]	0:19 [US3]
					
Gesprochenes:	is=it go:in-;	Vm: A- I'm just finishing up (.)	<u>right?</u> now;	TKf: Is=it o:n?	Vm: °Oh° it's <u>always</u> , on;
Musik:	/				
Geräusch:	Leise langsamere Schritte auf Holz				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:20 [US3]	0:21 [US1]	0:22 [US4]	0:23 [ES2]	0:24 [ES2]
					
Gesprochenes:	TKf: Can=i- hear me <u>right now?</u> Vm: A- <u>nope</u> (.) It only <u>hears</u> you when you, use the <u>wake word</u> we chose; (.) Alexa;				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:25 [US1]	0:26 [US1]	0:27 [US1]	0:28 [US2]	0:29 [US2]
					
Gesprochenes:	TKf: °Well° (.) <u>what=does,=i- do?</u> Vm: Alexa? wha=do you do; Af: I can play				
Musik:	/				
Geräusch:				Leises Rascheln des Sofas beim Hin- und Her Bewegen	
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				
					Sofa-Rascheln

TC	0:30 [US2]	0:31 [ES2]	0:32 [ES2]	0:33 [ES2]	0:34 [US5]
					
Gesprochenes:	music (.)	answer questions; (.)	get, the news	on weather; (.)	create, to do lists
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:35 [US5]	0:36 [US5]	0:37 [US5]	0:38 [US5]	0:39 [US2]
					
Gesprochenes:	Sm: °Aw,esome;° (.)		Alexa (.)	play, ro:ck, musik;	Af: rock music;
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:40 [US2]	0:41 [US2]	0:42 [US5]	0:43 [US1]	0:44 [US1]
					
Gesprochenes:	Vm: Alexa, s(.)topp. Mf: °Wai-°				
Musik:	Rhythmische, langsame, instrumentale (intradiegetische) Rockmusik [“A little Left Of Center“ von Stephan Sechi (Album “Alt Rock”)] [Musik stoppt abrupt.]				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:45 [US2]	0:46 [US3]	0:47 [US3]	0:48 [ES2]	0:49 [ES2]
					
Gesprochenes:	I wanna try;	Alexa (.)	what time, is=it;	Af: The time is	three, twenty seven; Vm: You
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:50 [US1]	0:51 [US1]	0:52 [US2]	0:53 [US2]	0:54 [US2]
					
Gesprochenes:	actually don't have to yell at=it, (.) °okay,° (.) i=uses far=field techno:logy? (.) so i- can hear you, from anywhere,				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	0:55 [US2]	0:56 [US1]	0:57 [US1]	0:58 [US2]	0:59 [US3]
					
Gesprochenes:	in the room. Sm: °So i=can just hear you anywhere?° Vm: Yes. (.) well; everyone, can hear you anyway; [Mf: oh,] (.) is that				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]				

TC	1:00 [US3]	1:01 [US1]	1:02 [US1]	1:03 [US2]	1:04 [US3]
					
Gesprochenes:	where=we're gone put=it? Vm: I was thinking? of putting it <u>there</u> ; but it works <u>anywhere</u> .				TKf: Echo
Musik:	/				
Geräusch:				Sofa-Rascheln	
Sequenzen/ Untersequenzen:	2 [Eingangssequenz]]				

TC	1:05 [ES2]	1:06	1:07	1:08	1:09
					
Gesprochenes:	is pritty neat;	because it knows	<u>all sorts=of=things</u> . (.)	All you have to do is, <u>a:sk</u> ;	Vm: Alexa (.)
Musik:	/				
Geräusch:			Quietschen der Balkontür beim zumachen		
Sequenzen/ Untersequenzen:	2	3			

TC	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Gesprochenes:	how <u>tall</u> , is Mount Everest; Af: Mount Everests high is twenty nine thousand twenty nine <u>feet</u> ; (.)				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	3				

TC	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
					
Gesprochenes:	eight <u>thousand</u> eight hundred <u>forty eight</u> , meters; [KtF: How] can=it, know so much; it's <u>so::?</u> small; Vm: It updates,				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	3				

TC	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
					
Gesprochenes:	using the clo:wd. (.)	that's also, how it gets it's a:nswers.	Sm: Y-=just read that=off the bo:ck (.)	hu?	
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	3				

TC	1:25	1:26 [ES1]	1:27 [US1]	1:28 [US1]	1:29 [US2]
					
Gesprochenes:	TKf: Dad really likes the Echo jus-=plugs=in; (.)		so we <u>never</u> have to charge=i-; (.) plus? (.) Echo=s really		
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	3	4			

TC	1:30 [US2]	1:31 [US3]	1:32 [US3]	1:33 [US3]	1:34 [US3]
					
Gesprochenes:	good at keeping track=of thing:s=like (.) shopping, and to do, lists; Mf[°-ing=paper;°] Alexa; ad wrapping=paper				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	4				

TC	1:35 [ES2]	1:36 [ES2]	1:37 [ES1]	1:38 [US4]	1:39 [US4]
					
Gesprochenes:	to=-he shoppin-=list; Af: I've put <u>wrapping paper</u>		on your shopping list;	Mf: Alexa, (.) how many,	tea spoons
Musik:			Leise Schritte		
Geräusch:	/				
Text im Bild:	Intradiegetisch: „Shopping List“ „wrapping paper“				
Sequenzen/ Untersequenzen:	4				

TC	1:40 [US2]	1:41 [ES3]	1:42 [US4]	1:43 [US4]	1:44 [US2]
					
Gesprochenes:	are in=a table spoon;	Af: One table spoon	equals	three, tea spoons;	Mf: [°oh;°] °okay.° (.) Alexa,
Musik:	/				
Geräusch:				Sehr leises Teigkneten	
Sequenzen/ Untersequenzen:	4				

TC	1:45 [US2]	1:46 [US2]	1:47 [US2]	1:48 [ES4]	1:49 [ES4]
					
Gesprochenes:	set=a timer	for eight minutes;	Af: Eight minutes; (.) starting now;	TKf: Dad=s not=a	morning person; (.)
Musik:	/				
Geräusch:	Sehr leises Teigkneten				
Sequenzen/ Untersequenzen:	4				

TC	1:50 [US1]	1:51 [US1]	1:52 [US1]	1:53 [US1]	1:54 [US1]
					
Gesprochenes:	bu=Echo definitely, helps him wake up;				
Musik:	/				
Geräusch:	Ruhiger, melodischer Klingelton; (drei mal hintereinander)				
Sequenzen/ Untersequenzen:	5				

TC	1:55 [US2]	1:56 [US2]	1:57 [US2]	1:58 [US3]	1:59 [US3]
					
Gesprochenes:	Vm: Alexa, (.) alarm, <u>off</u> ;		Mf: you gotta=get up; Vm: (murrende Laute) M=It's <u>Saturday</u> ;		
Musik:	/				
Geräusch:		[Klingelton stoppt], Rascheln der Bettwäsche:		Mann gibt leise murmelnde Geräusche von sich	
Sequenzen/ Untersequenzen:	5				

TC	2:00 [US3]	2:01 [US4]	2:02 [US4]	2:03 [US4]	2:04 [US4]
					
Gesprochenes:	Mf: Alexa; what=day		is=it?	Af: Today is	
Musik:	/				
Geräusch:	Der Mann atmet schwer.				
Sequenzen/ Untersequenzen:	5				

TC	2:05 [US4]	2:06 [US5]	2:07 [US5]	2:08 [US2]	2:09 [US5]
					
Gesprochenes:	Thursday,	November thirteenth;	Mf: <u>[Up;]</u>	Vm: I'm up, I'm up;	
Musik:	/				
Geräusch:					Der Mann seufzt leise.
Sequenzen/ Untersequenzen:	5				

TC	2:10 [US5]	2:11 [US5]	2:12	2:13 [US3]	2:14 [US3]
					
Gesprochenes:	Vm: Alexa; give-me my flash news; briefing?				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	5				

TC	2:15 [US3]	2:16 [US3]	2:17 [US1]	2:18 [US1]	2:19 [US6]
					
Gesprochenes:	Af: Here=s your, fla:sh briefing; Af2[R]: From NPR news in Wa:shington (.) I'm La:kshmi, Singh;				
Musik:	/				
Geräusch:	Rascheln der Bettwäsche/ leise Murmelgeräusche der Frau				
Sequenzen/ Untersequenzen:	5				

TC	2:20 [US6]	2:21	2:22	2:23	2:24
					
Gesprochenes:	Lkf: °Look,=mum;° Mf: (schmunzelnd) °wha-;° Lkf: wha-=did the <u>do:g</u> (.) say; after a <u>lo:ng</u> day; (.)				
Musik:	/				
Geräusch:	Hastige leise Schritte				
Sequenzen/ Untersequenzen:	5		6		

TC	2:25	2:26	2:27	2:28	2:29
					
Gesprochenes:	MKf: of work; Mf: [what;] MKf: Today was (.) raw; (.) get=i-, (.) get=i-, (lacht) Mf: (lachend) [Yeah (.) I get=it;]				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	6				

TC	2:30	2:31	2:32	2:33	2:34
					
Gesprochenes:	(TKf lacht.) TKf: <u>Another</u> one; Sm: <u>Alexa</u> ; (.) tell me <u>ano,ther</u> joke;				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	6				

TC	2:35	2:36	2:37	2:38	2:39
					
Gesprochenes:	Af: I wondered, why the baseball was gettin- bigger; (.) and then, it hit me; (TKf & Sm lachen.)				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	6				

TC	2:40	2:41	2:42	2:43	2:44
					
Gesprochenes:	TKf: Sometimes; (.) Echo helps out when you least? expect=it; Sm: [Ä-] hei (.) dad; <u>how</u> , you spell, cantaloupe; Vm: Aaa-;				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	7				

TC	2:45	2:46	2:47	2:48	2:49
					
Gesprochenes:	Vm: <u>cantaloupe</u> ; (.) c, (.) a; (.) n; (.) t, (.) Alexa ;				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	7				

TC	2:50	2:51	2:52	2:53	2:54
					
Gesprochenes:	Vm: how, do=you spell cantaloup-? Af: <u>Cantaloupe</u> is spelled (.) c (.) a (.) n (.)				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	7				

TC	2:55	2:56	2:57	2:58	2:59
					
Gesprochenes:	Af: t (.) a (.) l (.) o (.) u (.) p (.) e; (.)				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	7				

TC	3:00	3:01	3:02	3:03	3:04
					
Gesprochenes:	Vm: °good job;° TKf: <u>Echo loves, to play music; (.)</u> and knows a=lot-of <u>so:ngs, (.)</u> an=they always sound grea-				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	7		8		

TC	3:05	3:06	3:07	3:08	3:09
					
Gesprochenes:	TGf: Alexa; (.) play my <u>dance, mix;</u> Af: The playlist (.) <u>dance;</u>				
Musik:				Leichte rhythmische (intradiegetische) Popmusik mit weiblicher Stimme („The Lucky Ones“ von Kevin McKenny (Album: “Vocal Hits 4”))	
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	8				

TC	3:10	3:11	3:12	3:13	3:14
					
Gesprochenes:	Sm: <u>Alexa; (.)</u>		stopp;		TGf: <u>Alexa; (.)</u>
Musik:	Popmusik		[Musik stoppt abrupt]		
Geräusch:			Rascheln des Sofas beim Hinsetzen		
Sequenzen/ Untersequenzen:	8				

TC	3:15	3:16	3:17	3:18	3:19
					
Gesprochenes:	Af: The term, annoying means <u>one</u> ; (.)		causing,	irritation or annoyance;	TGf: Example, my <u>brother</u> ;
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	8				

TC	3:20 [ES1]	3:21 [US1]	3:22 [US1]	3:23 [US2]	3:24 [ES2]
					
Gesprochenes:	TKf: And with=the compa:nion app, (.) you can access Echo, from anywhere;				
Musik:	/				
Geräusch:	/				
Text im Bild:	Intradiegetisch: „Originals“ “Love Songs“ “All 60s“ “Planet” “Chillax” “The 90s unplugged”				
Sequenzen/ Untersequenzen:	9				

TC	3:25 [ES2]	3:26 [US2]	3:27 [US2]	3:28 [US1]	3:29 [US1]
					
Gesprochenes:	/				
Musik:	Ruhige, melodische instrumentale (intradiegetische) Musik [„Moving Forward“ von Warner & Chappell Productions (Album: „Crime Scene Investigation Vol 2“)]				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	9				

TC	3:30 [US3]	3:31 [US4]	3:32 [US4]	3:33 [US4]	3:34 [US4]
					
Gesprochenes:	TKf: With everything Echo can do: (.) it's really become part-of the				
Musik:	Ruhige, melodische Musik [Die Musik wird lauter und ein rhythmisches Klatschen setzt ein.]				
Geräusch:	/				
Sequenzen/ Untersequenzen:	9				

TC	3:35 [US4]	3:36 [US4]	3:37 [US1]	3:38 [US1]	3:39 [US1]
					
Gesprochenes:	fa:mily; VOm: To experience Echo; (.) go to <u>amazon</u> dot com, <u>sla:sh</u> echo;				
Musik:	Ruhige, melodische instrumentale Musik [Die Musik läuft ohne Bruch extradiegetisch weiter.]				
Geräusch:	/				
Text im Bild:	Extradiegetisch: „ INFORMATION“ „ MUSIK“ „ NEWS“				
Sequenzen/ Untersequenzen:	9		10		

TC	3:39 [2] [US1]	3:40 [US1]	3:41 [US1]	3:42 [US2]	3:43 [US3]
					
Gesprochenes:	/				
Musik:	Ruhige, melodische instrumentale Musik				
Geräusch:	/				
Text im Bild:	Extradiegetisch: „ WEATHER“		„ AND MORE“	„ JUST ASK“	“amazon echo” “amazon.com/echo”
Sequenzen/ Untersequenzen:	10				

TC	3:44 [US3]	3:45 [US3]	3:46 [US3]	3:47 [US3]	3:48 [US3]
					
Gesprochenes:	/				
Musik:	Ruhige, melodische instrumentale Musik [Die Harmonie der Musik wechselt leicht, bleibt aber harmonisch.]				
Geräusch:	/				
Text im Bild:	“amazon echo” “amazon.com/echo”				
Sequenzen/ Untersequenzen:	10				

TC	3:49 [US3]	3:50 [US3]	3:51 [US3]	3:52 [US3]	3:53 [US3]
					
Gesprochenes:	/				
Musik:	Ruhige, melodische instrumentale Musik [Zusätzliches Einsetzen weiterer Percussions, aber im gleichen Stil]				
Geräusch:	/				
Text im Bild:	"amazon echo" "amazon.com/echo"				
Sequenzen/ Untersequenzen:	10				

TC	3:54 [US3]	3:55	3:56	3:57	3:58
					
Gesprochenes:	/				
Musik:	Ruhige melodische instrumentale Musik				
Geräusch:	/				
Text im Bild:	"amazon echo" "amazon.com/echo"				
Sequenzen/ Untersequenzen:	10				

Sequenzen:

Eingangspassage [Alexa/Echo kommt an und wird vorgestellt] [0.00-1.06]

- HS1 Post steht vor der Tür [0.00-0.10]
- HS2 Amazon Echo wird im Wohnzimmer ausgepackt und vorgestellt/ausprobiert (ganze Familie anwesend) [0.10-1.06]

Hauptteil [1.06-3.20]

- HS3 Amazon Echo beantwortet (allgemeine) Fragen [1.06-1.26]
- HS4 Amazon Echo assistiert in der Küche [1.26-1.50]
- HS5 Amazon Echo assistiert beim Aufstehen [1.50-2.21]
- HS6 Amazon Echo erzählt Witze/hilft bei der Kinderbetreuung [2.21-2.40]
- HS7 Amazon Echo hilft bei den Hausaufgaben [2.40-3.01]
- HS8 Amazon Echo spielt Musik und kann zum Streiten benutzt werden [3.01-3.20]

Abschlusspassage [3.20-3.55]

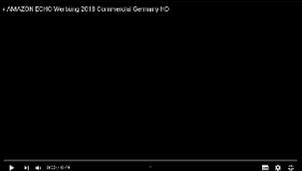
- HS9 Amazon Echo sorgt mit Musik für Harmonie und gehört "zur Familie" [3.20-3.37]
- HS10 Abspannartige Szene (Produkt-Platzierung) [3.37-3.55]

- ⇒ **Der Werbespot lässt sich in drei Abschnitte einteilen: Eine Passage, die Amazon Echo/Alexa einführt und in zwei aufeinanderfolgende Hauptsequenzen (HS1/HS2) getrennt werden kann, die zeitlich aneinander anschließen.**
- ⇒ **Darauf folgt der Hauptteil des Spots mit sechs zeitlich voneinander getrennten, aber inhaltlich zusammengehörenden Hauptsequenzen.**
- ⇒ **Hauptsequenz 9 gehört narrativ auch zum Mittelteil. Gleichzeitig fungiert HS9 auch als erzählerischer Abschluss des Spots.**
- ⇒ **Daran schließt eine abschließende etwas abgesonderte, aber im diegetischen Raum angesiedelte Hauptsequenz (HS10) an, die wie eine Art Abspann wirkt.**

1.2 MoViQ-Transkript: “Dad’s Day” (2018)

Film (oder Video):	AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD
Art des Films:	TV-Werbefilm für Amazon Echo
Timecode des Videos:	0:00 – 0:49
Dauer des Werbefilms:	0:30 [00:00 – 00:30]
Sprache:	Deutsch
Transkription:	Aus Gründen der Pseudonymisierung entfernt
Veröffentlicht auf YouTube am:	13.10.2018
Quelle:	https://www.youtube.com/watch?v=0hGu4SjSids
Transkript erstellt am:	31.05.2020

Maskierung:
Vm= Mann
Mf = Frau
Af = Amazon Alexa/Echo

TC	0:00	0:00 [US1]	0:01 [US1]	0:02 [US2]	0:03 [US2]
					
Gesprochenes:		Mf: ° Bis später;°		@alles gut?@	(.) Vm: Ja;
Musik:		Ruhige melodische Retro-Jazz-Musik setzt ein, sehr leise im Hintergrund			
Geräusch:		leise schmatzender Kusslaut			
Sequenzen/ Szenen:	I Hauptsequenz 1/Eingangssequenz				

TC	0:04 [US 3]	0:05 [US3]	0:06 [ES1]	0:07 [US1]	0:08 [US1]
					
Gesprochenes:			Vm: Alexa, mach lauter;		
Musik:				Die ruhige Retro-Jazz-Musik wird lauter, tritt in den auditiven Vordergrund	
Geräusch:	Tür fällt ins Schloss	Knarrender Fußboden, Schritte des Mannes		Leises Rasselklingeln	
Sequenzen/ Szenen:				II Hauptsequenz 2 [2. Ausgangssituation]	

TC	0:09 [US2]	0:10 [US2]	0:11 [US3]	0:12 [US3]	0:13 [US3]
					
Gesprochenes:	°he:: (.) was ist das?°		Af: Ich erinnere dich (.) der Beißring ist im Gefri::erschrank.		
Musik:	Die Retro-Jazz-Musik spielt mittellaut weiter				
Geräusch:	Elektronisches Piepen				
Sequenzen/ Szenen:	II Hauptsequenz 2 [3. Spannungsaufbau]				

TC	0:14 [US1]	0:15 [US1]	0:16 [US1]	0:17 [US1]	0:18 [US4]
					
Gesprochenes:		Vm: °°jetz=is=besser°°		Af: Laura hat eine Spielverabredung,	
Musik:				Die Musik spielt im Hintergrund weiter	
Geräusch:	Das Baby schreit u. weint			Leises elektronisches Aufpiepen; leises Schrubben	
Sequenzen/ Szenen:	II Hauptsequenz 2 [4. Dramaturgischer Höhepunkt mit Auflösung]			II Hauptsequenz 2 [5. Erneuter Spannungsverlust und Spannungsaufbau]	

TC	0:19 [US4]	0:20 [ES1]	0:21 [US1]	0:22 [US1]	0:23 [ES2]
					
Gesprochenes:	für drei Uhr vereinbart;	/			Af: hier ist
Musik:	Musik endet abrupt auf dem Schnitt	/	Die Musik setzt wieder ein, ohne deutlich erkennbaren Einsatz und läuft im Hintergrund weiter		
Geräusch:	und laufendes Wasser	Lauter Verkehrslärm	Leises Regenrauschen im Hintergrund		Elektronisches leises Aufpiepen
Sequenzen/Szenen:		II Hauptsequenz 2 [6. Dramaturgischer Höhepunkt/ES]	II Hauptsequenz 2 [7. Spannungsabbau und Auflösung]		

TC	0:24 [US5]	0:25 [US5]	0:26 [US5]	0:27 [US5]	0:28 [US1]
					
Gesprochenes:	deine Erinnerung (.)	Laura; liebt=dich und du machst das großartig;			
Musik:	Leise Musik im Hintergrund				Die Musik läuft gedämpft weiter
Geräusch:	/				
Text im Bild:					Extradiegetisch: „echo“
Sequenzen/Szenen:					Hauptsequenz 3 [8. Abschlusseinstellung]

TC	0:29 [US1]
	
Gesprochenes:	
Musik:	Die Musik läuft gedämpft weiter
Geräusch:	/
Text im Bild:	Extradiegetisch: „echo“
Sequenzen/ Szenen:	

Sequenzen:

HS1/ Eingangssequenz [mit Mutter; inkl. Einführung Setting & Mise en Scene] [0:00 – 0:07]

HS2/ Hauptteil [Vater – Baby – Alexa] [0:07 – 0:28]

IHS3/ Abschlusseinstellung [,Abspann] [0:28-0:30]

- ⇒ **Der Werbefilm wird angenommen als eine lineare, kontinuierliche Narration, die aus drei aufeinander folgenden Hauptsequenzen besteht, von denen zwei eine narrative Struktur haben, die sich in erster Linie durch die Konstellation der Protagonist*innen unterscheiden lässt.**
- ⇒ **Des Weiteren gibt es eine kurze, abspannartige HS3, die jedoch auch im diegetischen Filmraum des Werbespots angesiedelt ist.**

1.3 MoViQ-Transkript: “Amazon Alexa: Practice Hours” (2019)

Film (oder Video):	“Amazon Alexa: Practice Hours”
Art des Films:	Werbespot
Timecode des Videos:	0:00 – 0:30
Dauer des Werbefilms:	0:00 – 0:30
Sprache:	Englisch
Transkription:	Aus Gründen der Pseudonymisierung entfernt
Veröffentlicht auf YouTube am:	11.04.2019
Quelle:	https://www.youtube.com/watch?v=FScQsKbYVD0
Transkript erstellt am:	01.08.2020

Maskierung:
Mf = Erwachsene Frau
Tf = weiblicher Teenager
Af2[Rm] = männliche Radiostimme aus Amazon Echo
Af = Amazon Echo/Alexa

TC	0:00 [US1]	0:01 [US1]	0:02 [US1]	0:03 [ES1]	0:04 [ES2]
					
Gesprochenes:	Af2[Rm]: °re:aches back for <u>twenty</u> [°] Mf: [O:= <u>he:i,</u>] (.) did=you win?				
Musik:	/				
Geräusch:	Tür geht quietschend auf. Schuhe knallen geräuschvoll auf den Boden. Die Haustür schlägt laut ins Schloss. Schnelle Schritte auf der Treppe Weitere Tür schlägt ins Schloss.				
Sequenzen/ Untersequenzen:	1				

TC	0:05 [US1]	0:06 [US1]	0:07 [US1]	0:08 [US1]	0:09 [US1]
					
Gesprochenes:	Mf: Alexa; (.) <u>pa:use</u> my, audiobook?				
Musik:	/				
Geräusch:	Sofa raschelt beim Aufstehen Leises Straßenrauschen im Hintergrund (fortlaufend)				
Sequenzen/ Untersequenzen:	1			2	

TC	0:10 [US1]	0:11 [US1]	0:12 [US2]	0:13 [US2]	0:14 [US2]
Gesprochenes:			Mf: °Alexa; (.)	what, <u>time</u>	is=it?° Af: °It's°
Musik:	/				
Geräusch:	Leises Straßenrauschen im Hintergrund (fortlaufend) Leises, dumpfes Schlagen		Rascheln der Bettdecke		Leises, dumpfes Schlagen
Sequenzen/ Untersequenzen:	2				

TC	0:15 [US1]	0:16 [ES1]	0:17 [ES1]	0:18 [ES2]	0:19 [ES3]
Gesprochenes:	Af: °four, fourty	a.m.;°			Mf: Alexa;
Musik:	Leiser, spannungsvoller Ton setzt ein und wird langsam lauter.				
Geräusch:	Leises Rauschen (des Windes) (fortlaufend)				
Sequenzen/ Untersequenzen:	2				

TC	0:20 [US1]	0:21 [US3]	0:22 [ES4]	0:23 [ES4]	0:23 (2) [US4]
					
Gesprochenes:	Mf: turn on, the ba:ckya:rd, light;				
Musik:	Spannungsvoller Ton (fortlaufend)		Langsame melancholische Musik legt sich über den Ton.		
Geräusch:	/		Leises Rauschen (des Windes) (fortlaufend)		
Sequenzen/ Untersequenzen:	2				

TC	0:24 [ES3]	0:25 [ES1]	0:26 [ES1]	0:27 [ES5]	0:28 [US1]
					
Gesprochenes:	/				
Musik:	Langsame melancholische Musik (fortlaufend)				
Geräusch:	Leises Rauschen (des Windes) (fortlaufend) Laufen auf dem Rasen Lautes Schlagen beim Abschlag des Balls				Leises Geräusch, wie ein vorbeifahrender Zug
Text im Bild:	/				Extradiegetisch: "amazon echo"
Sequenzen/ Untersequenzen:	2				3

TC	0:29 [US1]	0:30 [US1]	0:31	0:32	0:33
					
Gesprochenes:	/				
Musik:	Langsame melancholische Musik (fortlaufend)				
Geräusch:	Leises Geräusch, wie ein vorbeifahrender Zug				
Text im Bild:	Extradiegetisch: "amazon echo"				
Sequenzen/ Untersequenzen:	3				

Sequenzen:

Narrative Hauptsequenzen [0.00-0.28]

HS1/ Eingangssequenz [Ausgangssituation und Spannungsaufbau] [0.00-0.08]

HS2/ Mittelteil [Dramaturgischer Bogen und Höhepunkt] [0.08–0.28]

HS3/ Abspann [Produktplatzierung] [0.28–0.30]

- ⇒ **HS1 und HS2 liegen zwar zeitlich auseinander, jedoch stellen sie eine kontinuierliche, lineare, und inhaltlich aufeinander bezogene Narration dar.**
- ⇒ **Des Weiteren gibt es eine kurze, abspannartige HS3, die jedoch auch im diegetischen Filmraum des Werbespots angesiedelt ist.**

Anhang 2: TiQ-Transkripte

2.1 TiQ-Transkript: “Introduction of Amazon Echo” (2015)

Film (oder Video):	“Introduction of Amazon Echo”
Art des Films:	Werbespot
Timecode des Videos:	0:00 – 3:54
Dauer des Werbefilms:	0:00 – 3:54
Sprache:	Englisch
Transkription:	Aus Gründen der Pseudonymisierung entfernt
Veröffentlicht auf YouTube am:	20.09.2015
Quelle:	https://www.youtube.com/watch?v=6V5I8HHFTNQ
Transkript erstellt am:	11.06.2020

Maskierung:	
Vm = Mann Sm = Junge Mf = Frau TGf = Teenager-Mädchen TKf = Jüngerer Mädchen Af = Alexa-Programm	Af2[R]: weibliche Radiostimme aus Alexa VOM: männliche Voice- Over Stimme

1 Transkript

Hauptsequenz 1 (HS1)

- 1 [0.00] TKf: **When it first, arrived from A::mazon, (.) °I° didn't know; what, it was. (.)**
- 2 [Schnelle Schritte auf dem Holzboden]]
- 3 [0.05] TKf: What is=it;
- 4 Vm: **You'll, se:: .**
- 5 [Tür fällt ins Schloss]

Hauptsequenz 2 (HS2)

- 6 [0.09] TKf: Is=it for me::?
- 7 Vm: It's for e:everyone; (.) It's called **Amazon, Echo**;
- 8 [0.14] Mf: **How is=it go:in-**;
- 9 {Vm: A- I'm just finishing up (.) right? now;
- 10 [0.17] TKf: Is=it o:n?
- 11 Vm: °Oh° it's always, on;
- 12 TKf: Can=i- hear me right now?
- 13 Vm: A- nope (.) It only hears you when you, use the wake word we chose; **Ale,xa**;
- 14 [0.25] TKf: °Well° (.) what=does,=i- do? (.)
- 15 Vm: **Alexa? wha-=do you do**;
- 16 Af: I can play music (.) answer questions; (.) get, the news on weather; (.) create, to do lists and much more.

17 [0.35] Sm: °Aw,esome;° (.) **Alexa (.) play, ro:ck, musik;**

18 Af: **rock music;**

19 {[Rhythmische, langsame, instrumentale (intradiegetische) Rockmusik
["A little Left Of Center" von Stephan Sechi (Album "Alt Rock")]]}

20 Vm: **Alexa, s(.)topp.**

21 [0.44] Mf: °Wai-° I wanna try; **Alexa (.) what time, is=it;**

22 Af: **The time is three, twenty seven;**

23 [0.49] Vm: You actually don't have to yell at=it, (.)°okay,° (.)

24 {Mf: O,}

25 Vm: i=uses far=field techno:logy? (.)so i- can hear you, from anywhere, in the room.

26 [0.56] Sm: °So i=can just hear you anywhere?°

27 Vm: Yes. (.) well; everyone, can hear you anyway;

28 [0.59] {[Mf: oh,] (.) is that where=we're gone put=it?

29 Vm: I was thinking? of putting it there; but it works anywhe:re.

Hauptsequenz 3 (HS3)

30 [1.04] TKf: **Echo is pritty neat; because it knows all sorts=of=thi:ngs. (.) All you have to do is, a:sk;**

31 {[°Sm: It's on Tuesday.°]}

32 {[°TGf: It's Wednesday;°]}

33 [1.09] Vm: **Alexa (.) how tall, is Mount Everest;**

34 Af: Mount Everests hight is twenty nine thousand twenty nine feet; (.) eight thousand eight hundred forty eight, meters;

35 [1.16] [KTf:] How can=it, know so much; it's so::? small;

36

Vm: It updates, using the clo:wd. (.) that's also, how it gets it's a:nswers.

37 [1.22] Sm: Y-=just read that=off the bo:x (.) hu?

Hauptsequenz 4 (HS4)

38 [1.25] TKf: Dad really likes the Echo jus=plugs=in; (.) so we never have to charge=i-; (.)

39 [1.29] TKf: plus? (.) Echo=s really good at keeping track=of thing:s=like (.) shopping, and to do, lists;

40 [1.33]

{Mf[°-ing=paper;°] Alexa; ad wrapping=paper to=-he shoppin-=list;

41 Af: I've put wrapping paper on your shopping list;

42 [1.38]

Mf: Alexa, (.) how many, tea spoons are in=a table spoon;

43

Af: One table spoon equals three, tea spoons;

44

{Mf: [°oh;°] °okay.°

45 [1.44] Mf: Alexa, set=a timer for eight minutes;

46

Af: Eight minutes; (.) starting now;

47 [1.48] TKf: Dad=s not=a morning person;

Hauptsequenz 5 (HS5)

48

(.) bu-=Echo definitely, helps him wake up;

49 [1.52] [Ruhiger, melodischer Klingelton; (drei Mal hintereinander)]

50

Vm: Alexa, (.) alarm, off;

51 [1.57] Mf: you gotta=get up;

52 Vm: (murrende Laute) M=-It's Saturday

53 [2.01] Mf: Alexa; what=day is=it?

54 Af: **Today is Thursday, November thirteenth;**

55 [2.07] Mf: **[Up:]**

56 Vm: I'm up, I'm up;

57 [Der Mann seufzt leise.]

58 [2.12] Vm: Alexa; give=me my flash news; briefing?

59 Af: **Here=s your, fla:sh briefing;**

60 Af2[R]: **From NPR news in Wa:shington (.) I'm La:kshmi, Singh; [2.20]**

Hauptsequenz 6 (HS6)

61 [2.21] LKf: °Look,=mum;°

62 Mf: (schmunzelnd) °wha-;°

63 [2.23] LKf: wha-=did the do:g (.) say; after a lo:ng day; (.) of work;

64 Mf: [what;]

65 MKf: Today was (.) raw; (.) get=i-, (.) get=i-, (lacht)

66 Mf: (lachend) [Yeah (.) I get=it;]

67 [TKf lacht.]

68 [2.32] TKf: Another one;

69 Sm: **Alexa; (.) tell me ano,ther joke;**

70 [2.35] Af: I wondered, why the baseball was gettin- bigger; (.) and then, it hit me; [TKf & Sm lachen.]

Hauptsequenz 7 (HS7)

71 [2.40] TKf: **Sometimes; (.) Echo helps out when you least? expect=it;**

72 [2.42] Sm: [Ä-] hei (.) dad; **how**, 'd you spell, cantaloupe;

73

Vm: Aaa-; cantaloupe; (.) c, (.) a; (.) n; (.) t, (.)

74 [2.49] Vm: **Alexa; how, do=you spell** cantaloup-?

75

Af: Cantaloupe is spelled (.) c (.) a (.) n (.) t (.) a (.) l (.) o (.) u (.) p (.) e; (.)

76

Vm: °good job;°

Hauptsequenz 8 (HS8)

77 [3.01] TKf: **Echo loves, to play music; (.) and knows a=lot=of so:ngs, (.) an-=they always sound grea-**,

78 [3.05] TGf: Alexa; (.) play my dance, mix;

79

Af: The playlist (.) dance;

80 [Leichte rhythmische (intradiegetische) Popmusik mit weiblicher Stimme [„The Lucky Ones“ von Kevin McKenny (Album: “Vocal Hits 4”)]

81 [3.10] Sm: **Alexa; (.) stopp**;

82 [Musik stoppt abrupt]

83 [3.13] TGf: **Alexa; (.) define annoying**.

84

Af: The term, annoying means **one**; (.) causing, irritation or annoyance;

85

TGf: Example, my brother;

Hauptsequenz 9 (HS9)

86 [3.20] TKf: **And with=the compa:nion app, (.) you can access Echo, from anywhere;**

87 [3.26] [Ruhige instrumentale (intradiegetische) Musik

[„Moving Forward“ von Warner & Chappell Productions („Crime Scene Investigation Vol 2“)]

88 [3.31] TKf: **With everything Echo can do: (.) it's really become part=of the fa:mily;**

Hauptsequenz 10 (HS10)

89 [Die Musik läuft ohne Bruch extradiegetisch weiter.]

90 [3.37] VOm: To experience Echo; (.) go to amazon dot com, sla:sh echo;

91 [Die Musik läuft ohne Bruch extradiegetisch weiter.] [3.54]

2.2 TiQ-Transkript: “Dad’s Day” (2018)

Film (oder Video):	AMAZON ECHO Werbung 2018 Commercial Germany HD
Art des Films:	TV-Werbefilm für Amazon Echo
Timecode des Videos:	0:00 – 0:49
Dauer des Werbefilms:	0:30 [00:00 – 00:30]
Sprache:	Deutsch
Transkription:	Aus Gründen der Pseudonymisierung entfernt
Veröffentlicht auf YouTube am:	13.10.2018
Quelle:	https://www.youtube.com/watch?v=0hGu4SjSids
Transkript erstellt am:	31.05.2020

Maskierung:

Vm= Mann

Mf = Frau

Af = Amazon Alexa/Echo

Hauptsequenz 1 (HS1)

1 [0.00] (.) Mf: ° Bis später;° @ **alles gut?@**

2 (.) Vm: Ja;

3 (.) [Tür fällt ins Schloss]

4 [0.06] Vm: Alexa, mach lauter;

Hauptsequenz 2 (HS2)

5 [Die ruhige Retro-Jazz-Musik wird lauter, tritt in den auditiven Vordergrund]

6 [0.09] [Elektronisches, melodisches Piepen]

7 {Vm: °he:: (.) was ist das?°

8 {Af: **Ich erinnere dich (.) der Beißring ist im Gefri::erschrank.**

9 [Leise Jazz-Musik]

10 [0.14] [Das Baby schreit und weint.]

11 {Vm: °jetz=is=besser°

12 [0.16] [Elektronisches, melodisches Piepen]

13 {Af: **Laura hat eine Spielverabredung, für drei Uhr vereinbart;**

14 [0.20] [Lauter Verkehrslärm und Regengeräusche]

15 [0.21] [Leise Jazz-Musik]

16 [Elektronisches melodisches Piepen]

17 Af: **hier ist deine Erinnerung (.) Laura; liebt=dich und du machst das großartig;**

18 {[Die Musik läuft gedämpft weiter.] [0.30]}

2.3 TiQ-Transkript: “Amazon Alexa: Practice Hours” (2019)

Film (oder Video):	“Amazon Alexa: Practice Hours”
Art des Films:	Werbespot
Timecode des Videos:	0:00 – 0:30
Dauer des Werbefilms:	0:00 – 0:30
Sprache:	Englisch
Transkription:	Aus Gründen der Pseudonymisierung entfernt
Veröffentlicht auf YouTube am:	11.04.2019
Quelle:	https://www.youtube.com/watch?v=FScQsKbYVD0
Transkript erstellt am:	01.08.2020

Maskierung:

Mf = Erwachsene Frau
Tf = weiblicher Teenager
Af2[Rm] = männliche Radiostimme aus Amazon Echo
Af = Amazon Echo/Alexa

Hauptsequenz 1 (HS1)

1 [0.00] Af2[Rm]: °re:aches back for twenty°

2 Tür geht quietschend auf.

3 [0.02] Mf: [O:=he:i,] (.) **did=you win?**

4 Schuhe knallen geräuschvoll auf den Boden. Die Haustür schlägt laut ins Schloss. Schnelle Schritte auf der Treppe Weitere Tür schlägt ins Schloss.

5 [0.05] Mf: Alexa; (.) pa:use my, audiobook?

Hauptsequenz 2 (HS2)

6 [0.08] Leises Straßenrauschen im Hintergrund (fortlaufend), dumpfes Schlagen

7 [0.12] Mf: °Alexa; (.) what, time is=it?°

8 Af: °It's four, fourty a.m.;°

9 [0.17] Leiser, spannungsvoller Ton setzt ein und wird langsam lauter.

10 [0.19] Mf: Alexa; turn on, the ba:ckya:rd, light;

11 [0.23] Langsame melancholische Musik legt sich über den Ton.

12 Laufen auf dem Rasen Lautes Schlagen beim Abschlag des Balls

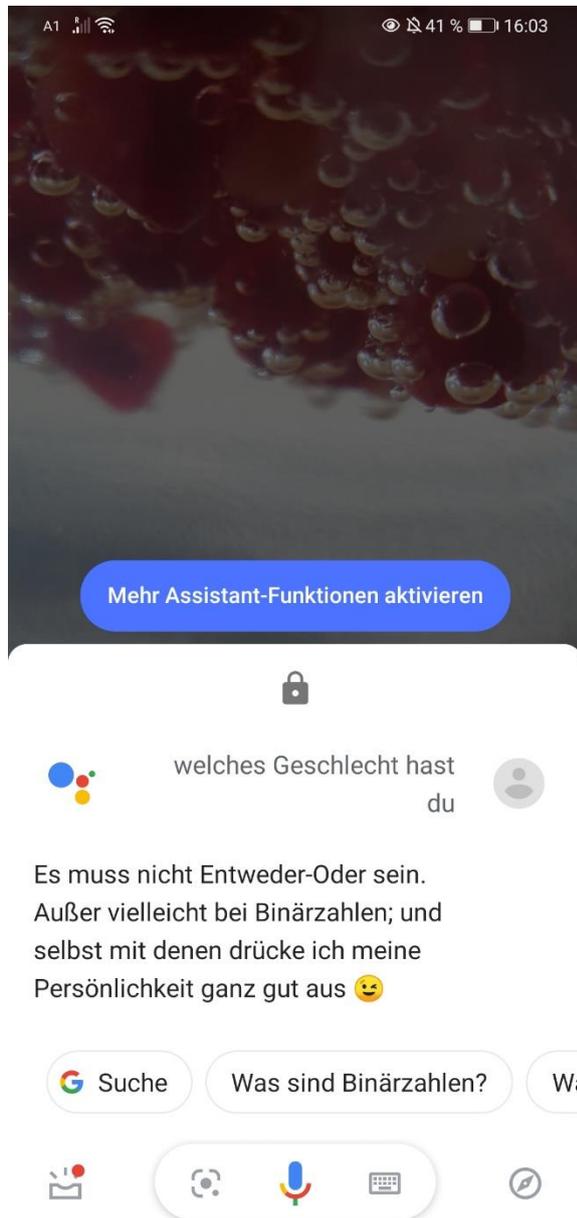
Hauptsequenz 3

13 [0.28] Langsame, melancholische Musik und leises Geräusch, wie ein vorbeifahrender Zug

Anhang 3: Sonstiges

3.1 Handy-Screenshot Google Assistant

Rossmann, Rebecca. Handy-Screenshot [Huawei P30 Pro/Google Assistant]. Die Antwort von Google Assistant auf die Frage, welches Geschlecht das IPA hat [26.02.2021].



3.2 Abstracts

3.2.1 Abstract (Deutsch)

Alexa, wie bist du ... vergeschlechtlicht? Nicht nur mit dieser Frage setzt sich die vorliegende Masterarbeit auseinander. Vielmehr wird an dem intelligenten Sprachassistentenprogramm *Amazon Alexa* untersucht, wie sich Prozesse der Vergeschlechtlichung in dessen Werbedarstellung insgesamt handlungspraktisch (re-)produzieren. Es wird in den Blick genommen, inwiefern die Integration des Programms Transformationsprozesse anstößt oder aber in traditionelle vergeschlechtlichte Muster inkorporiert wird.

Um sich diesem Themenkomplex zu nähern und das filmische Material adäquat betrachten zu können, wird als methodischer Zugang die wissenssoziologisch-praxeologisch fundierte dokumentarische Filmanalyse nach Ralf Bohnsack verwendet. Analog zum Forschungsinteresse dieses Ansatzes wird weniger herausgearbeitet, *was soziale Realität ist*, sondern *wie diese hergestellt wird*. Um die Analyse geschlechterkritisch anzureichern, wird zudem die feministische Psychoanalyse nach Jessica Benjamin in die Arbeit integriert.

Mit diesem Instrumentarium weist die Arbeit anhand dreier Filmbeispiele nach, dass dort im dargestellten Umgang mit *Amazon Alexa* auf unterschiedliche Weisen patriarchalische Familienbilder und Geschlechtscharaktere reproduziert werden. Die Arbeit deutet aber auch auf Entwicklungen in der dargestellten Vergeschlechtlichung hin. Ich vertrete die These, dass sich im Datenmaterial zeigt, wie mit und durch die Integration *Alexas* zwar im zeitlichen Verlauf eine Abkopplung traditionalistischer Geschlechterstereotype von familiären Rollenzuschreibungen stattfindet und ‚weibliche‘ Protagonist*innen selbstbewusster und autonomer werden. Gleichzeitig argumentiere ich jedoch mit Benjamin dafür, dass in dieser Entwicklung eine Trennung der kategorialen Sphären der Öffentlichkeit und des Privaten gesellschaftlich erhalten bleibt und somit auch patriarchalische Strukturen – wenn auch weniger personifizierend – fortbestehen. *Alexa* nimmt dabei wahlweise kompensatorische Funktionen als ‚Weiblichkeitsersatz‘ ein, kann aber auch als Machtmittel auftreten.

3.2.2 Abstract (Englisch)

Alexa, how are you ... gendered? This master's thesis *does also* discuss this question. But rather, it examines – on the basis of commercials of the intelligent voice assistant *Amazon Alexa* – how processes of gendering are (re)produced within them as a whole. The extent to which the integration of the program triggers transformational processes or is incorporated into traditional gendered patterns is thus taken into account.

To approach this complex of topics and to be able to look at the film material adequately, the methodological approach used here is the documentary film analysis according to Ralf Bohnsack. Analogous to the research interest of this approach, it is not so much worked out *what social reality is*, but *how it is produced*. To enrich the analysis in a gender-critical way, the feminist psychoanalysis according to Jessica Benjamin is also integrated into the work.

With this set of instruments, the master's thesis uses three case studies to demonstrate the extent to which patriarchal family images and gender characters are reproduced within them in different ways. However, the work also points to developments in the gendering depicted. I argue that the material shows how, with and through the integration of *Alexa*, there is a progressing detachment of traditionalist gender stereotypes from familial role attributions, and that the 'female' protagonists become more self-confident and autonomous over time. At the same time, however, I argue with Benjamin that in this development a maintenance of the categorically separated spheres of the public and the private remains, and thus patriarchal structures - albeit less personified - also persist. *Alexa* thereby optionally takes on compensatory functions as a 'substitute for femininity' but can also appear as a means of power.