GENDER OPEN REPOSITORIUM

‚Mehr als nur Frühstück ans Bett' : Objektivierung vs. posthumane Kollektivverantwortung in Channel 4s "Humans"

Wächter, Cornelia

2024

https://doi.org/10.25595/2884

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wächter, Cornelia: *‚Mehr als nur Frühstück ans Bett' : Objektivierung vs. posthumane Kollektivverantwortung in Channel 4s "Humans"*, in: Open Gender Journal, Jg. 8 (2024) Nr: 1, 1–19. DOI: https://doi.org/10.25595/2884.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.17169/OGJ.2024.216

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

OPEN GENDER JOURNAL

„Mehr als nur Frühstück ans Bett“. Objektivierung vs. posthumane Kollektivverantwortung in Channel 4s „Humans“

Cornelia Wächter (cornelia.waechter@tu-dresden.de)

Abstract: Im Intro zur Channel-4-Fernsehserie „Humans“ (2015–2018) preist ein Voice-Over einen Gynoiden mit den Worten an: „Dieses mechanische Hausmädchen kann mehr als nur das Frühstück ans Bett bringen“. Intro und Anfang der Serie aktivieren, so das Argument dieses Artikels, misogyne Tendenzen in der Imagination von künstlicher Intelligenz (KI), um diese sichtbar zu machen und infrage zu stellen. „Humans“ verdeutlicht, wie sexistische und, weniger prominent, rassistische Machtstrukturen in KI-Design fortgeschrieben werden. Die Serie befasst sich insbesondere kritisch mit der Wechselwirkung zwischen der Objektivierung von Frauen und der Feminisierung von Objekten. Im Verlauf der drei Staffeln rücken Forderungen nach gesamtgesellschaftlicher Fürsorge und interspezifischer Toleranz zunehmend in den Vordergrund. Diese Toleranz wird schlussendlich jedoch allein auf der Basis von Gleichheit gefordert. Gleichzeitig bleibt die Serie in einer binären Geschlechterkonstruktion verhaftet. Somit unterwandert sie zum Teil ihre eigene Kritik.

Schlagworte: Feminisierung, „Humans“, künstliche Intelligenz, Mutterbild, sexualisierte Gewalt

Eingereicht: 27. September 2022
Angenommen: 26. Juni 2023
Veröffentlicht: 04. März 2024

DOI: https://doi.org/10.17169/ogj.2024.216

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Sara Morais dos Santos Bruss, Maria Häusl und Dirk Schulz.

BerlinUP Journals

Dieses Werk ist im Open Gender Journal (ISSN: 2512-5192) bei Berlin Universities Publishing Journals erschienen und steht unter der Creative Commons Lizenz Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Cornelia Wächter

„Mehr als nur Frühstück ans Bett“. Objektivierung vs. posthumane Kollektivverantwortung in Channel 4s „Humans“

Im Intro zur Channel-4-Fernsehserie „Humans“ (2015–2018) fragt ein Voice-Over: „Könnten Sie eine helfende Hand im Haushalt brauchen? […] Dieses mechanische Hausmädchen kann mehr als nur das Frühstück ans Bett bringen“,[1] während die Kamera an die sich bewegenden Lippen des asiatisch und weiblich präsentierten Hausroboters heranzoomt. Das Intro – und damit potentiell auch die Serie als Ganzes – scheint somit komplizitär mit über weiblich konnotierte KI-Service-Leistungen affirmierter Geschlechternormativität sowie mit (häufig rassistisch flektierter) Sexualisierung künstlicher Intelligenz in der kulturellen Imagination, wie sie beispielsweise an Kyoko in Alex Garlands „Ex Machina“ (2014) deutlich wird. Wie Roland Benedikter und Mirjam Gruber über derartige filmische Beiträge zur KI-Imagination bemerken, „this may lead to a one-sided – and as such dysfunctional – creation, design and development of imminent and future tech devices according to a ‘service’ and ‘usage’ (instrumental) image of ‘the female’“ (2019, 192).

Thomas Docherty unterscheidet zwischen *Compliance*, als moralisch neutraler Ausrichtung entlang einer kollektiven Orientierung, und Komplizität (*complicity*), als Zuschreibung von moralischem Unrecht, wenn die kollektive Orientierung Schaden mit sich bringt und die handelnde Person sich dennoch daran ausrichtet (2016, 10). Mark Sanders versteht Komplizität, basierend auf ihrer Etymologie (Lat. *cum plectere*), als „folded-together-ness (*com-plic-ity*)“ (2002, 5) – als „Einfaltung“. Dabei kann es sich etwa um das ‚Einfalten‘ in strukturelles Unrecht und eine alternativlos erscheinende gesellschaftlich konstruierte Realität handeln. Auch Gender-Performativität kann Ausdruck komplizitärer ‚Einfaltung‘ werden, denn „Frauen *werden* nicht nur unterdrückt, missbraucht und in ein schädigendes System verstrickt, sondern steigen auch eigentätig ein, gewinnen Privilegien, ernten fragwürdige Anerkennung und profitieren von ihren Rollen, sofern sie sie erfüllen“ (Thürmer-Rohr 2008, 89). Der vorliegende Artikel geht von der Prämisse aus, dass Science-Fiction helfen kann, naturalisierte ‚Einfaltungen‘ sichtbar zu machen, und dass sie als wertvolles erkenntnistheoretisches Werkzeug bei der Erforschung der Ursachen und Motivationen für Komplizität

1 Alle Zitate aus der deutschen Synchronfassung (Erstausstrahlung RTL Crime, 2016–2018).

dienen kann. Darüber hinaus kann Science-Fiction als narrative Bewertung kollektiver Orientierungen im Hinblick auf ihre möglichen oder sogar wahrscheinlichen zukünftigen Auswirkungen fungieren und so helfen, zwischen Komplizität und Compliance zu unterscheiden (Wächter 2022, 156). Ich behaupte, dass die Serie „Humans“ komplizitäre Verstrickungen der imaginären KI mit patriarchalem und teilweise auch rassistischem Kapitalismus aktiviert, um diese zu entlarven und infrage zu stellen. Gleichzeitig ist sie ein Beispiel dafür, wie problematische ‚Einfaltungen‘ selbst bei einer offenkundig kritischen Haltung erhalten bleiben können, denn sowohl bezüglich Geschlechternormativität als auch im Hinblick auf weitere Strukturen der Ausbeutung unterwandert die Serie die eigene kritische Position.

„Humans“ wurde von Sam Vincent und Jonathan Brackley geschrieben und zwischen 2015 und 2018 erstmals auf Channel 4 ausgestrahlt. Die Produktion basiert auf der schwedischen Science-Fiction-Serie „Äkta Människor“ (2012–2014), die in Deutschland unter dem Titel „Real Humans – Echte Menschen“ gesendet wurde. Channel 4s „Humans“ spielt in einer Parallelversion des Großbritanniens der Gegenwart, in der anthropomorphe Roboter, sogenannte „Synthetics“ oder „Synths“, an verschiedenen, insbesondere für Menschen gemeinhin unattraktiven Arbeitsplätzen und nicht zuletzt als Assistent*innen in Haushalt und Pflege zunehmend Verwendung finden.

Mutterschaft und misogyne Komplizitäten?

Wie das Intro scheint auch der Auftakt der Serie mit einer misogynen und rassistischen KI-Imagination komplizitär zu sein. Laura Hawkins, eine erfolgreiche Rechtsanwältin, ist auf einer Dienstreise und überlässt ihrem Ehemann Joe die alleinige Verantwortung für die Versorgung der gemeinsamen drei Kinder. Das Verfahren, in das Laura involviert ist, läuft länger als geplant, und der überforderte Joe beschließt, eine*n Synth zu kaufen, damit diese*r ihn in Abwesenheit seiner Frau unterstützt. Die neue Synth Anita wird anhand der Reaktionen von Joe und dem Hawkins-Teenager Toby als sexuell geradezu unwiderstehlich eingeführt. Im Gegensatz zu Laura ist sie (auch sexuell) jederzeit verfügbar, da sie, wie der Verkäufer mit einem konspirativen Augenzwinkern anpreist, mit Funktionen „für etwas Spielespaß“ (S1E1 00:04) ausgestattet ist. Sie kann mehr als nur Frühstück ans Bett bringen. Gespielt wird Anita von der britischen Schauspielerin Gemma Chan, Tochter chinesischer Einwander*innen. Über die Besetzung der Rolle beschwört die Serie zusätzlich also das Stereotyp der unterwürfigen asiatischen Frau herauf. „Humans“ betont somit gleich eingangs vergeschlecht-

lichte und rassifizierte Einschreibungen in KI, insbesondere im häuslichen Kontext.

Das Original legt den Fokus dagegen zunächst stärker auf weitverbreitete Ängste über selbständig denkende KI und deren potentielles Bestreben, die Menschheit zu verdrängen oder gar auszulöschen. Die Eröffnung in „Äkta Människor“ lässt eher eine Krimiserie erwarten: die Ängste eines älteren Ehepaars vor Hubots (dem Synth-Äquivalent des Originals) werden wahr, als eine Gruppe von Hubots nachts gewaltsam in das ländliche Zuhause des Ehepaars eindringt und eine der Hubots sie am Ende umbringt. Als die menschliche Familie von Inger und Hans Engman vorgestellt wird, sehen wir ebenfalls den Vater, der sich um die Kinder kümmert, aber es wird schnell deutlich, dass sich beide Elternteile die Arbeit teilen. Anita in „Äkta Människor“ wird nicht aus Frust über die Abwesenheit der Karrierefrau aus dem familiären Zuhause angeschafft, sondern sie ist eine Gratiszugabe, als Hans Engman einen neuen Pflege-Hubot für seinen Schwiegervater erwirbt. Als Hans versucht, seine Frau dazu zu überreden, den Hubot zu behalten, argumentiert er, dass sie *beide* so mehr Zeit für Job und Familie hätten (S1F1). Der latente Vorwurf an die Ehefrau und Mutter ist also weniger prominent als in „Humans“.

Während auch Inger Engmann sich nach und nach durch Anita in ihrer Rolle als Mutter infrage gestellt sieht, scheint in „Humans“ aus Lauras Perspektive Anita dazu *intendiert* zu sein, sie zu ersetzen. Dies wird beispielsweise angedeutet, als Laura sie bittet, der Familie ihren Namen zu nennen, und die Synth antwortet: „Mein Name ist Anita *Hawkins*“ (S1F1 00:09; meine Hervorhebung). Die nächste Kameraeinstellung zeigt Lauras entsetztes Gesicht im Close-up. Nach einigen Sekunden rückt ihr Ehemann hinter ihr ins Bild, der beschwichtigend einwirft: „Wir haben einen Monat Rückgaberecht, dann können wir weitersehen“ (S1E1 00:09). Joe wird somit erneut als treibende Kraft identifiziert. Deutlicher wird der Kommentar zu patriarchalen Rollenvorstellungen als Sophie, die Jüngste der Hawkins, am nächsten Morgen die Küche betritt und erstaunt fragt: „Wow, ist das ’ne Party?“ (S1E1 00:14), worauf ihr Vater antwortet: „Nein, genau so muss ein richtiges Frühstück aussehen“ (S1E1 00:14). Im Laufe der folgenden Episoden wird Anita immer wieder einer scheinbar weniger perfekten Laura gegenübergestellt, was Häuslichkeit und Mutterschaft betrifft; und immer wieder wird dabei Lauras Gesichtsausdruck mit dem der stets lächelnden Anita kontrastiert. Dementsprechend gilt das, was Najrin Islam über das Betriebssystem Samantha in Spike Jonzes Film „Her“ (2013) beobachtet, gleichermaßen für Anitas frühe Darstellung in „Humans“: Sie ist „a manifestation of ‘ideal’ femininity engendered by a misogynist imagination“ (2020, 170). Anita illustriert, warum die Feminisierung von KI aus feministischer Perspektive substantielle Kritik

erfahren hat, denn „traditional, pre-modern role patterns are revived: serving, performing, smiling, being friendly“ (Benedikter/Gruber 2019, 200).

Im britischen Kontext evoziert Anita konkreter das viktorianische Ideal des „angel in the house“ – „the image of woman as non-threatening, castrated (figuratively), and utterly domestic(ated)“ (Kurtz 2020, 44). Diesem Ideal steht die ‚monströse‘ Frau diametral gegenüber (ebd.). Umgekehrt verhält es sich aus feministischer Perspektive, wie Katherine Kurtz anhand von Ira Levins Roman „The Stepford Wives“ (1972) illustriert. Das Ideal reflektiert

> „women's anxieties about the social pressure to become beautiful automatons who exist only to please men, coupled by the fear that their husbands might actually prefer them that way. In other words, the angel in the house is the monstrosity that woman becomes to placate men's fears surrounding their perception of her inherently monstrous nature.“ (Kurtz 2020, 44)

Dem ersten Anschein nach ist Anita exakt das: vollkommen ungefährlich und domestiziert, mit einer Sexualität, die männlicher Kontrolle restlos unterliegt. Aus patriarchaler Perspektive verkörpert Anita bedingungslose Compliance; aus feministischer Perspektive ist sie genau deshalb ‚monströs‘ und komplizitär.

Davon zu sprechen, dass Anita Laura als (Ersatz-)Mutter in den Schatten stellt, wäre jedoch zu kurz gegriffen, denn es wird parallel auf eine weitere Dimension weiblicher Monstrosität angespielt. Bereits in der ersten Folge sehen wir Anita, wie sie zu ominöser, extradiegetischer Musik versonnen ein Bild von Laura mit der kleinen Sophie im Arm betrachtet (S1F1 00:26–00:27). Die Folge endet damit, dass Anita nachts lächelnd mit Sophie auf dem Arm das Haus verlässt und die einsame nächtliche Straße hinuntergeht (S1F1 00:44). Wie Susan Harper und Jessica Smartt Gullion hervorheben, suggerieren „[d]ominant cultural narratives […] that being fertile is a key part of what it is to be a woman“ (2021, 54). Diese dominanten Narrative laden die Zuschauenden dazu ein, Anitas sehnsuchtsvolle Blicke und ihre Handlung am Ende der Folge sowie ähnliche Handlungen im weiteren Verlauf als Manifestationen ihres eben gerade nicht vollkommenen Frauseins und damit auch Nicht-Menschseins zu lesen, denn „motherhood is, in Western discourse, the place in our culture where we lodge, or rather bury, the reality of our own conflicts, of *what it means to be fully human*“ (Rose 2018, 7; meine Hervorhebung). In ihrem augenscheinlichen Versuch, die Rolle der Mutter zu übernehmen, repräsentiert Anita sowohl das frauenfeindliche Ideal als auch die Markierung der Grenze zur ‚echten‘ Mutter.

Andrea O’Reilly schlägt vor, zwischen *motherhood* und *mothering* zu unterscheiden. Ersteres

> „refers to the patriarchal institution of motherhood which is male-defined and controlled, and is deeply oppressive to women, while the word ‚mothering’ refers to women’s experiences of mothering which are female-defined and centred, and potentially empowering to women.“ (2004, 2)

Während ich „female-defined“ durch eine feminisierte Subjektposition ersetzen möchte, ist die Unterscheidung zwischen *motherhood* und *mothering* für das Folgende hilfreich. Sowohl für Laura als auch für Anita wird Ersteres evoziert, und beide ‚scheitern‘ in dieser Hinsicht. Im weiteren Verlauf der Serie rückt dagegen *mothering* in den Vordergrund – und zwar dezidiert jenseits biologischer Fortpflanzung und speziesistischer Definition.

Joes Beteuerung, er habe Anita nicht gekauft, um Laura zu ersetzen, sondern um Laura zurückzubekommen (S1E1 00:20), weist auf eine weitere Art der Komplizität hin: Anita soll als Ersatzmutter für die weiße Mutter der Mittelschicht dienen und Letztere von ‚niederer‘ Arbeit befreien, damit diese ihrer Karriere nachgehen und dennoch Zeit für ihre Familie haben kann (vgl. Simpson et al. 2012, 5–6). *Care*-Arbeit gehört zu den notwendigen, ‚nicht-ökonomischen‘ Hintergrundbedingungen des Kapitalismus (Fraser 2016, 101). Die scheinbare Autonomie des liberalen Subjekts wird, wie Neda Atanasoski und Kalindi Vora beobachten, durch Surrogat-Relationen in Form von „[u]nfree and invisible labor [...], including indentured and enslaved labor as well as gendered domestic and service labor“ (2019b, 6) überhaupt erst ermöglicht. Immer häufiger kommt in diesen Kontexten auch soziale Robotik zum Tragen beziehungsweise wird deren Potential diskutiert (vgl. z.B. Engel 2023).

Ingvil Hellstrand, Aino-Kaisa Koistinen und Sara Orning kommentieren die Hubots in „Äkta Människor“ in dieser Hinsicht folgendermaßen: „[T]heir not-quite humanness marks them as narratively and affectively aligned with immigrants or foreign workers: someone who does not quite belong, someone in between and someone who could be threatening“ (2019, 518). Auf den ersten Blick scheint „Humans“ komplizitär mit der Aufrechterhaltung dieser Surrogat-Beziehung durch Technologie zu sein. Es zeigt sich jedoch schnell, dass „Humans“, wie auch das Original (DeFalco 2020, 36), stattdessen die problematische Natur dieser Beziehung sichtbar macht und infrage stellt. Atanasoski und Vora

> „insist on the infusion of a seemingly neutral technological modernity with the racial, gendered, and sexual politics of political modernity, based as they are in racial slavery, colonial conquest and genocide, and

> forced mobility through ongoing racial imperial practices of labor allocation and warcraft.“ (2019b, 7)

Die Serie nimmt erzählerisch eine ähnliche Haltung ein. Dies geschieht beispielsweise durch ihre wiederholte Bezugnahme auf Sklaverei im Laufe der drei Staffeln (z.B. S1F1 00:14). In der letzten Folge etwa informiert Leo Elster eine Gruppe von Synths, die nach „Tag Null“ (S3F1 00:01) Bewusstsein erlangt haben: „Mein Vater hat euch konstruiert, um Sklaven zu sein – um zu dienen, ausgenutzt zu werden“ (S3E8 00:07). Wie auch das schwedische Original, kommentiert „Humans“ somit „the ways in which humans have exerted – and continue to exert – power over certain individuals and groups by categorizing some humans as ‘real humans’ and others as less-than-human“ (Yang 2018, 58).

Docherty (2016) argumentiert, die Gegenwart sei dadurch gekennzeichnet, dass Verantwortung (*responsibility*) durch bloße Rechenschaftspflicht (*accountability*) ersetzt werde – mit den entsprechenden monetären Konnotationen des Begriffs *accountability*. Solange sich moralische Akteur*innen an das Gesetz des Landes halten, können sie nicht für moralische Vergehen zur Rechenschaft gezogen werden. Im Vergleich zur Verantwortung ist „[a]ccountability [...] a much more insipid and neutral affair. It atomises the social world into discrete individuals, each acting in their own privatised sphere of existence, and it thereby fundamentally threatens the existence of friendship, collegiality, and common assembly [...]“ (Docherty 2016, 28). Docherty hofft, dass ein erweitertes Gefühl persönlicher Verantwortung erreicht werden kann, indem Bewusstsein dafür geschärft wird, dass Menschen, oft buchstäblich, „have skin in the game“: Sie haben etwas zu verlieren oder ihr Leben mag sogar auf dem Spiel stehen (ebd.). Das liberale Subjekt stützt sich jedoch auf die Logik der Rechenschaftspflicht. Es muss die Verwundbarkeit derer, von denen die eigene Subjektposition abhängt, missachten oder verleugnen. In „Humans“ wird dies in der Verhandlung von feminisierter KI am deutlichsten. Laut Donna Haraway bedeutet „[t]o be feminized [...] *to be made extremely vulnerable*; able to be disassembled, reassembled, exploited as a reserve labor force; [...]; leading an existence that always borders on being obscene, out of place, and reducible to sex“ (2006, 133; meine Hervorhebung). Die Verwundbarkeit, die mit Feminisierung einhergeht, wird über den zugeschriebenen Objektstatus verleugnet.

Objektivierte Frauen, feminisierte Objekte

Anita (deren eigentlicher Name Mia Elster ist) ist nicht die einzige Synth, deren Design Ausdruck einer misogynen Fantasie ist. Die erste Folge enthüllt, dass sie zu einer Gruppe von Synths gehört, die von dem Wissenschaftler David

Elster illegal mit Bewusstsein ausgestattet wurden und die nun, nach dessen Tod, auf der Flucht sind. Mia wurde entführt, ihres Bewusstseins beraubt und an die Hawkins verkauft. Leo (David Elsters Sohn) versteckt Mias Schwester Niska in einem Synth-Bordell. „Humans“ stellt gleich in der ersten Folge eine Verbindung zwischen Zwangsprostitution und zur Prostitution eingesetzten Synths her. Niskas Platzierung in einer Vitrine, als Leo sie besucht, ist illustrativ, indem sie den Objektstatus der Frauen*[2] hervorhebt. In einem zweiten Schritt wird diese Objektivierung mit den Empfindungen des vermeintlichen Objekts kontrastiert. Als Leo Niska fragt, ob sie ihren Schmerz abgeschaltet habe, wie er es ihr geraten habe, antwortet sie: „Nein, ich bin dazu bestimmt, zu fühlen“ (S1E1 00:35), wobei ihre Stimme und ihre Augen im Close-up ihrer Aversion gegen den ihr aufgezwungenen Job Ausdruck verleihen. Am Ende der Folge wird ein auf Channel 4 interviewter Experte gefragt, ob er glaube, dass Synths irgendwann wie Menschen werden denken und fühlen können. Er antwortet: „Wie können wir Menschen etwas kopieren, das wir gar nicht richtig verstehen? […] Was ist menschliche Emotion? Zum Beispiel, was ist Liebe?“ (S1F1 00:43) An diesem Punkt wechselt die Einstellung zu Niska, die von einem Kunden von hinten penetriert wird. Die Kamera zoomt auf ihre weit aufgerissenen Augen, während der interviewte Experte aus dem Off fragt: „Was ist mit den dunkleren Impulsen? Angst? Wut? Gewalt? Das menschliche Bewusstsein ist ohne sie nicht vollständig“ (S1F1 00:43). Die Serie bedient sich also einer klassischen Empathieführungsstrategie[3] zugunsten der (anthropomorphen) Synth und betont dabei die potentiell unfreiwillige Natur von Sexarbeit.

Gerade in der ersten Staffel richten sich die genannten „dunkleren Impulse“ überwiegend gegen feminisierte Synths, wobei die Betonung auf der der KI eingeschriebenen Objektivierung von Frauen liegt. In der zweiten Folge setzt sich beispielsweise Toby Hawkins nachts neben die sich aufladende Anita und will ihre Brüste berühren. Anita, die Augen geschlossen, warnt ihn: „Unangemessener Körperkontakt zwischen mir und Sekundär-Usern muss meinem Primär-User gemeldet werden“ (S1F2 00:34). Im Gehen fragt Toby: „Warum mussten die dich so scharf machen?“ – gleichzeitig eine Anspielung auf Opferbeschuldigung und die patriarchalische Einschreibung in Anitas Design, die sich am deutlichsten in ihren „Erwachsenenfunktionen“ manifestiert.

2 Im Kontext dieses Artikels markiert der Asterisk bei „Frauen*“ bzw. „weiblich*“, dass sowohl auf menschliche als auch auf Synth-Frauen Bezug genommen wird.

3 Jane Stadler folgend verstehe ich Empathie im Kontext von Film und Fernsehen als „an emotional process that occurs when audience members perceive, imagine, or hear about a film [or series] character’s affective and mental state and, in so doing, vicariously experience a shared congruent state“ (2017, 317). Dabei spielen visuelle Close-ups eine zentrale Rolle, denn „the magnification of facial expressions and gestures on screen […] subtly convey[s] the [character]’s embodied subjectivity“ (ebd., 318).

Anita/Mia und Niska mögen fiktionale Figuren sein; bloße abstrakte Möglichkeiten sind sie jedoch keineswegs. Jenseits der Funktionen reiner elektronischer Sexpuppen vereint der Sexroboter „Silicone Samantha“ von Sergei Santos beispielsweise, wie Anita, sexuelle und häusliche Servicemöglichkeiten. Nach Aussage des Herstellers bietet „Samantha“ drei Modi: „Familie“, „Romantik“ und „sexy“ (Atanasoski/Vora 2019a, 190). Atanasoski und Vora sprechen von „a push and pull between the reduction of the sex robot to pure body and therefore pure use on one hand, and a desire for something like the ‘family mode’ on the other hand“ (ebd., 192). Vor allem aber regiert der Wunsch nach voller Kontrolle über die Aktivierung jedes einzelnen Modus und damit implizit über weibliche Sexualität (ebd.).

Atanasoski und Vora argumentieren weiter: „The technoliberal desire for the simulation of pleasure and reciprocity in sex robots is a desire for the simulation of consent from a site where subjectivity is structurally made to be impossible“ (2019a, 192). Die Frage der Simulation im Kontext strukturell unmöglicher Zustimmung wird in Staffel zwei aufgegriffen, als Leo und Hester, eine Synth, die kürzlich Bewusstsein erlangt hat, in einem schäbigen Hotel Unterschlupf suchen. An der Eingangstür hängt ein Schild mit der Aufschrift „Synths for personal use only“ (S2F5 00:08). Als Hester hört, dass ein Mann und eine Synth im Nachbarzimmer Sex haben, kommentiert sie erstaunt: „Die Frau ist ein Synthetic. Ihr Vergnügen ist simuliert. Der menschliche Mann muss wissen, dass sie nichts empfindet. Welche Befriedigung kann er erlangen von ihrer … Vortäuschung?“ Leo erklärt: „Menschen können sich selbst alles glauben machen, was sie wollen“ (S2F5 00:09). Die genannten früheren Szenen legen jedoch nahe, dass es, in Übereinstimmung mit Atanasoski und Vora, weniger um die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit als vornehmlich um einen Grad an Kontrolle geht, der nur dann erlangt werden kann, wenn eine echte Zustimmung strukturell unmöglich wäre.

Joe nutzt Anitas „Erwachsenenmodus“, nachdem Laura Sex wiederholt abgelehnt hat und er zudem den Verdacht hat, sie gehe fremd. Es geht also in zweifacher Weise um die Kontrolle weiblicher Sexualität. Erneut wird auf die vernachlässigten ‚Pflichten‘ der Ehefrau und Mutter angespielt, die nun von der Synth kompensiert werden. Als Joe nach Aktivierung des entsprechenden Codes fragt, was nun passiere, antwortet Anita bezeichnenderweise: „Alles, was Sie wollen“ (S1F4 00:18). Auch Anita simuliert in diesem Modus Lust – jedoch zoomt die Kamera gegen Ende des Akts auf ihr Gesicht und betont mittels der mit leerem Blick nach oben gerichteten Augen die Simulation (S1F4 00:19). Als (postkoital) Joes schlechtes Gewissen einsetzt, lässt sich die Funktion bequem wieder ausschalten. Jedoch wird auch hier in einem Close-up auf Anitas Gesicht und

mit entsprechender musikalischer Untermalung kommentiert, dass die Szene für Anita keineswegs unmittelbar wieder gelöscht ist. Ihre Zustimmung ist – wie auch im Falle von Zwangsprostitution im weiteren Sinne, wie die oben beschriebene Bordell-Szene suggeriert – in ihre Funktion eingeschrieben.

Abgesehen davon sind Zustimmung oder sogar Vergnügen, wie die Serie betont, nicht notwendigerweise die vom Benutzer gewünschte affektiven Reaktionen. In der ersten Staffel ist beispielsweise die älteste Hawkins-Tochter Mattie auf einer Party, als der Gastgeber prahlt, er habe die Brüste seiner (anwesenden) Synth gesehen. Kyle, ein Gast, will sie nun ebenfalls sehen. Als die Synth warnt, dass unangemessene Berührungen durch Minderjährige gemeldet werden müssen, schaltet Kyle sie – unter dem Gelächter der anderen – einfach ab. Er ist im Begriff, sie nach oben zu tragen, als Mattie interveniert:

> Mattie: „Findest du es etwa normal, eine bewusstlose Frau zu vergewaltigen? Ist es das, was du in deiner Freizeit so machst?“
> Kyle: „Sie ist keine echte Frau.“
> Mattie: „Warum willst du dann deinen Schwanz reinstecken?“
> Kyle: „Vielleicht will ich zur Abwechslung mal ’ne fabrikneue Muschi ausprobieren.“
> Mattie: [*gibt ihm eine Ohrfeige*] „Du bist ’n kleiner, erbärmlicher Freak!“ (S1F4 00:21–00:22)

Eine Simulation von Resonanz ist für die Bedürfnisbefriedigung der jungen Männer offenkundig nicht notwendig oder auch nur wünschenswert. Nach Matties Einschätzung drückt das Verhalten der jungen Männer deren Haltung gegenüber Frauen aus, denn ihr Interesse an ‚weiblichen‘ Synths begründet sich ausschließlich in deren Ähnlichkeit mit Frauen. „Fabrikneu“ spielt auf die Überwachung von Jungfräulichkeit als Manifestation männlicher Kontrolle über die Körper von Frauen an. Mit Mattie als Fokalisierungsinstanz sind die Zuschauenden eingeladen, sich ihrer Position anzuschließen.[4] Mit Blick auf Komplizität lässt sich konstatieren, dass das Verhalten der jungen Männer durch das Einüben objektivierender Verhaltensmuster eine tiefere ‚Einfaltung‘ in patriarchale Strukturen darstellt.

Noch deutlicher wird der narrative Kommentar der Serie zur Relation von objektivierten Frauen und Frauen nachempfundenen Objekten im Falle von Niska. Die Szene, die Tobys nächtlicher Belästigung von Anita folgt, zeigt eine

4 Fokalisierung bezeichnet „the anchoring of narrative discourse to a specific subject position in the story: the projection of a diegesis through the interested ‚point of view‘ of a given character“ (Murphet 2005, 89). Sie findet in Film und Fernsehen u.a. über Close-ups und sogenannte „eyeline matches“ statt (ebd., 91). Um erneut auf Stadler zu verweisen: „[F]ilm provides access to both cognitive-imaginative and affective-experiential forms of empathy because audiences are able to share in the sights and sounds of the story world and to mirror characters’ emotional expressions“ (2017, 319). Matties Perspektive rückt über ihre Rolle als Fokalisierungsinstanz in den Vordergrund und lädt dazu ein, sich dieser anzuschließen.

ebenso ‚scharfe‘ Niska bei der Arbeit, wodurch wiederum eine Verbindung zwischen den sexuellen Dienstleistungen der häuslichen Synth und denen der unfreiwilligen Sexarbeiterin hergestellt wird – und implizit den rassifizierten und vergeschlechtlichten Subjekten, deren Surrogate sie sind. Der Sexkäufer fordert Niska auf, so zu tun, als habe sie Angst und als sei sie jung. Als Niska sich weigert, wird er aggressiv und fordert, wofür er bezahlt hat: „Für die nächste Stunde gehörst du mir“ (S1F2 00:36). Der Mann hat seiner Meinung nach das Recht auf bedingungslose Wunscherfüllung mittels Niskas Körpers erworben. Niska jedoch widersetzt sich und erwürgt den Mann. Während die Serie also die Gefahren hervorhebt, denen Sexarbeiterinnen und Frauen* im Allgemeinen in einer patriarchalischen Gesellschaft, die sie allzu oft als Objekte behandelt, potentiell ausgesetzt sind, stellt sie diese Frauen* keineswegs als hilflose Opfer dar – im Gegenteil.

Als die Bordellbetreiberin Niska aufzuhalten versucht, hält diese ihr ein Messer an die Kehle und erklärt: „Alles, was eure Männer uns antun, das wollen sie euch antun“ (S1F2 00:37). „Humans“ greift damit die langjährige Debatte auf, ob die Supplementation von objektivierten Frauen durch buchstäbliche Objekte für Frauen förderlich ist. Russell Belk argumentiert etwa, dass „to the degree that sex robots can displace human sex workers, especially the disturbingly high proportion who are sex-trafficked, there is a broader social need for sex service robots“ (2022, 2). „Humans“ betont dagegen, dass die Surrogatbeziehung gleichzeitig auf der Objektivierung des feminisierten Subjekts und der Feminisierung des Objekts basiert, und somit auch für menschliche Frauen schädlich ist. Um es mit den Worten von Benedikter und Gruber auszudrücken: „[I]f men learn how to handle gynoids [robots designed to resemble women], which are only meant for their enjoyment, one consequence could be a transmission of this behavior to real women, because it can be argued that sex robots rest on the concept that women are property“ (2019, 196). Ähnlich verhält es sich mit der oben beschriebenen Party-Szene, in der die jungen Männer am buchstäblichen Objekt ‚einüben‘, ihre sexuellen Wünsche völlig ungeachtet des Wohlergehens ihres Gegenübers auszuleben.

Hin zu einer kollektiven Fürsorgepolitik

Die Demaskierung und Kritik an einer Perpetuierung der Objektivierung von Frauen durch die Schaffung von Objekten, die sie imitieren, wird im Laufe der Serie zu einer Erzählung der ‚*Ent*faltung‘ aus der Komplizität, genauer gesagt einer Erzählung (vornehmlich) weiblicher* Solidarität. Diese narrative Trajektorie ist im Einklang mit Haraways Aufruf zu Koalitionen, die nicht auf Identitätspoli-

tik, sondern auf Affinität basieren. Haraway definiert *Affinität* als „[r]elated not by blood but by choice, the appeal of one chemical, nuclear group for another, avidity“ (2006, 122). In „Unruhig bleiben“ (2016) beschreibt sie das Anthropozän und Kapitalozän als „Zeiten eines nie da gewesenen Wegschauens“ (54) und fordert: „Denken müssen wir. Wir müssen denken!“ (Ebd.) Darüber hinaus propagiert sie „die Kultivierung von Responsibilität“ (*response-ability*) – die Bereitschaft und trainierte und eingeübte Fähigkeit, mit Verantwortungsübernahme zu reagieren (ebd.). Viele der männlichen Charaktere in „Humans“ und vor allem die Täter sehen die feminisierten Synths zwar an – aber zunächst ohne Empathie und sicherlich ohne ein Gefühl der Responsibilität. Die Affinität zwischen den Hawkins-Frauen, Mia und anderen Synths basiert dagegen auf gegenseitigem Hinsehen, Resonanz und Responsibilität. Über diese Figuren betont die Serie speziesübergreifende Toleranz – auch angesichts berechtigter Ängste um die eigene Zukunftsperspektive und Sicherheit.

Diese Responsibilität kann an vielen Stellen im Sinne von O’Reillys *mothering* gelesen werden. Im Gegensatz zum eingangs suggerierten Wettstreit zwischen weiblichen menschlichen und feminisierten Synth-Charakteren auf der Grundlage patriarchalischer Ideale, dient bereits Episode drei der ersten Staffel als Beginn einer speziesübergreifenden Koalitionserzählung. Der Wendepunkt in Lauras Einstellung Anita gegenüber findet statt, als diese Tobys Leben rettet, indem sie zwischen ihn und ein herannahendes Auto tritt. Für die Hawkins-Familie zu diesem Zeitpunkt noch unerklärlicherweise zeigt Anita zudem die Fähigkeit zur Empathie und schlägt Sophie, die Anita als Vorleserin vorzieht, vor, nichtsdestotrotz lieber ihre Mutter um eine Geschichte zu bitten, damit diese nicht traurig ist (S1F3 00:41). Da sie um ihre eigene berufliche Zukunft fürchtete, war Mattie Synths gegenüber zu Beginn der Serie ebenfalls ausgesprochen skeptisch und sogar gewaltbereit. In Folge drei beginnen Mattie und Laura parallel nach Erklärungen für Anitas ungewöhnliches Verhalten und außergewöhnliche Fähigkeiten zu suchen. Mattie lädt nachts heimlich Anitas Daten auf ihr Laptop, um herauszufinden, warum Anita anders ist als andere Synths (S1F3 00:37). Währenddessen ergreift Anita (eigentlich Mia) plötzlich ihre Hand und ruft: „Ich bin hier. Hilf mir! Hilf mir!“ (00:38) Daraufhin lädt Mattie den extrahierten Code in ein Hacker*innenforum (S1F4 00:44) und erreicht damit Leo und Max – Mias Familie. Wie sich herausstellt, wurde Mia von David Elster geschaffen, um sich um seinen Sohn zu kümmern, als dessen Mutter psychisch zu krank wurde: „Ein Synthetic mit Gedanken und Gefühlen, genau wie ein Mensch. *Sie wurde eine Mutter für mich*“ (S1F6 00:30; meine Hervorhebung). Als die biologische Mutter versucht, sich das Leben zu nehmen, indem sie mit ihrem Sohn im Auto ins Wasser fährt, befreit Mia den dreizehnjährigen Leo – allerdings zu spät. Erst indem

er Synth-Technik in Leos Kopf implantiert, ist David Elster in der Lage, seinen Sohn zu retten (S1F6 00:31-32). Die in den ersten beiden Folgen eingeladenen Assoziationen mit Monstrosität werden damit aufgelöst. Mia mag ursprünglich in einer Surrogat-Beziehung zur biologischen Mutter gestanden haben, wurde aber zur Hauptbezugsperson für Leo. Aus Leos Perspektive ist Mia sogar besonders ausgezeichnet, weil sie ihn nicht lieben ‚musste‘, es aber dennoch tat (S3F8 00:35). Hier geht es also weder um biologische Mutterschaft noch um die Relevanz einer Spezies, sondern um eine positive, fürsorgliche Resonanzbeziehung – um *mothering*.

Im Folgenden werden die Schicksale der Hawkins und der Synth-Familie zunehmend verwoben, und die weiblichen* Figuren nehmen in dieser Verflechtung stets tragende Rollen ein. Die zweite Staffel endet mit dem weltweiten Erwachen von Synths; es bricht Chaos aus. Das Intro der zweiten Staffel enthält bezeichnenderweise zwar noch einige der ursprünglichen Bilder, aber kein Voice-Over mehr, das Gynoide anpreist, die „mehr als nur das Frühstück ans Bett bringen“ können. Insbesondere gegen Ende liegt nun die Betonung auf dem Einfluss des Silicon Valley und von Arbeiter*innenprotesten als Reaktion auf die zunehmende Verdrängung von menschlichen Arbeiter*innen durch Synths. Das Intro der dritten Staffel aktiviert über Hochsicherheitszäune und dahinter aufgereihte Synths Assoziationen mit Konzentrationslagern. Auch inhaltlich ist diese Staffel vor allem mit Themen wie Marginalisierung und rechter Gewalt sowie deren Gegenbewegung beschäftigt.

„Humans“ endet optimistisch und kehrt dabei zur Frage patriarchaler Rollenvorstellungen und explizit zum Thema Mutterschaft zurück. Allerdings könnte der Kontrast zu den Assoziationen, die in den ersten Folgen geweckt wurden, kaum größer sein. Die queere Niska wird von der in einem Synthkörper existierenden KI-Software V auserwählt, Synths und Menschen in eine neue Zukunft zu führen (S3F8 00:38). Mia wird zu einer Art Mutter der Revolution, und nach ihrem Tod gehen im ganzen Land Menschen in ihrem Gedenken auf die Straße. Mias Surrogatfunktion ist damit endgültig aufgelöst. Laura wird verhaftet und des Hochverrats angeklagt, weil sie Regierungsdokumente veröffentlicht hatte, in denen der Genozid an Synths geplant wurde. Wieder wird ihre Familie in ihrer Abwesenheit gezeigt und wieder fragt die Jüngste, wann ihre Mutter zurückkehren wird. Dieses Mal jedoch antwortet Mattie: „Sie kommt nicht zurück, Soph, für sehr lange nicht mehr, aber es wird ihr gut gehen, weil sie das Richtige getan hat“ (S3F8 00:37). Kritik an ihrer vermeintlich unzureichenden Fürsorgetätigkeit im häuslichen Kontext und die Unterstellung egoistischer Motive und mangelnder Resonanzfähigkeit für die Bedürfnisse ihrer Familie sind Anerkennung für Lauras gesamtgesellschaftliche Fürsorge gewichen. Insgesamt bewegt sich

die Serie von Kritik an dem, was Jane Tronto als „privileged irresponsibility“ bezeichnet – die Möglichkeit, die eigene Responsibilität an andere weiterzugeben (2013, 58) – in Richtung einer Vision gesamtgesellschaftlicher Fürsorgepolitik. Diese wird hauptsächlich durch weibliche* Figuren mit großer Präsenz im öffentlichen Raum getragen.

Es stellt sich heraus, dass sich Leos Synth-Blut aufgrund von inneren Blutungen mit seinem menschlichen Blut vermischt hat, und Mattie ist mit seiner Tochter schwanger. Laut Natascha Compes wird

> „Leben, das ‚unbefleckt‘ empfangen werden kann, nicht den mühevollen Weg der Geburt gehen muss und schließlich sogar der Sterblichkeit trotzt, […] in literarischen, künstlerischen sowie filmischen Werken immer wieder, mal in Form dystopischer, mal utopischer, Darstellungen von Doppelgängern, Golems, Robotern, Cyborgs, Androiden und Klonen behandelt.“ (2018, 93)

Die zentrale Empfängnis am Ende von „Humans“ ist bezeichnenderweise nicht mehr ‚unbefleckt‘. Vater und Tochter sind Cyborgs, die sich organisch fortpflanzen (können). Im Gegensatz zu Haraways Vision des Cyborgs als postgender (2006, 118), deutet die wiederholte Verwendung weiblicher Pronomen für den Embryo allerdings darauf hin, dass die Cyborg-Zukunft der Serie in einer binären Geschlechtskonstruktion verhaftet bleibt. Compes vertritt bezüglich des schwedischen Originals den Standpunkt, dass „[u]m in der Serie […] eine glaubhafte Darstellung von Menschlichkeit zu ermöglichen, […] ein menschlich aussehender Körper, mit einer ‚eindeutigen‘ Geschlechtszuschreibung[,] eine Grundvoraussetzung dar[stellt]“ (2018, 93). Selbst wenn man diesem Argument folgen würde, wäre dies lediglich für die zuerst eingeführten Figuren, die Synths im Herzen des Narrativs, notwendig. Abgesehen davon würden die stilisierten Bewegungen aller Synths, die (noch) kein Bewusstsein erlangt haben, für sich sprechen. Während das binäre Design der Synths der intradiegetischen Kultur entspricht und somit zu der Betonung patriarchaler Einschreibungen passt, erachte ich als problematisch, dass die Gender-Performanz nach der Bewusstwerdung der Synths durch das Design ihres Körpers bestimmt wird und somit in essentialistische Geschlechterkonstruktionen ‚eingefaltet‘ bleibt.

Dies ist insbesondere deshalb der Fall, weil diese Bewusstwerdung eben nicht als individuell programmiert, sondern als ‚magisches‘ Geschehen dargestellt wird. Im Zusammenhang mit KI wird häufig das Adjektiv *enchanted* verwendet. Atanasoski und Vora kritisieren zu Recht, dass „the desire for enchantment […] actively obscures technoliberalism’s complicity in perpetuating the differential conditions of exploitation under racial capitalism“ (2019b, 6). Im Gegensatz dazu befasst sich „Humans“ mit diesen Bedingungen – allerdings nur bis zum

Punkt der Bewusstwerdung der Synths. Es mag einen allgemeinen Code zur Bewusstseinserlangung geben, aber die Persönlichkeitsausprägung ist dann hoch individuell. Was damit unter anderem auch verschleiert wird, ist, dass zu den großen Fragen der fortschreitenden Entwicklung von KI gehört, „wie ethische Grundwerte in KI-Anwendungen integriert werden können“ (Langer/Weyerer 2020, 220). Besonders in der Massenerweckung an „Tag Null“ (S3F1) wirken die Synths in „Humans“ jedoch *enchanted*. Ihre Mehrheit scheint auf magische Weise zu einem inhärent überlegenen Moralgefühl zu gelangen und verlässt erst nach einer längeren Zeit systemischer Unterdrückung und zunehmender Verfolgung sowie angesichts der realen Bedrohung ihres Aussterbens einen pazifistischen Weg. Eine solche Darstellung ist insofern problematisch als KI, ob bezüglich Geschlechtergerechtigkeit oder in anderen Kontexten, eben nicht „magisch“ gerecht ist oder sein wird. Die vermeintliche automatische moralische Überlegenheit der Synths in „Humans“ ist gerade in Anbetracht der Tatsache, dass die Serie sexistische und, weniger prominent, auch rassistische Einschreibungen in KI adressiert, überraschend.

Spätestens an Matties Schwangerschaft und am Symbol des Mutterknotens, der Menschen und Synths vereinen soll, werden weitere Defizite der Serie ersichtlich. Anfangs geht es vor allem um Affinität; darum, Toleranz auch dann zu üben, wenn die Angst um das eigene Wohlergehen in den Vordergrund rückt. Die in der Serie gestaltete Vision kann augenscheinlich als „posthumane Politik“ oder „Transversalität der Beziehungen“ im Sinne Rosi Braidottis verstanden werden, denn „Transversalität verwirklicht eine Ethik beruhend auf dem Primat der Beziehung, der Interdependenz, die den Wert nichtmenschlichen oder unpersönlichen Lebens erkennt“ (2014, 91). Im Laufe der drei Staffeln wird jedoch zunehmend deutlich, dass es eben nicht um Akzeptanz und Gleichberechtigung von ‚anderen‘/anderem geht, sondern diese Gleichberechtigung immer nur auf der Basis von Gleichheit gefordert wird. Sexuelle Gewalt an Synths wird verurteilt, weil sie denken und fühlen wie menschliche Frauen; Synths sollen Rechte zugestanden werden, weil sie denken und fühlen wie Menschen. Als Niska über ihre neue Rolle, Menschen und Synths in eine neue Zukunft zu führen, unterrichtet wird, sagt V bezeichnenderweise: „Du wirst große Macht haben – die Macht, deine Art zu retten. […] *Du besitzt Menschlichkeit.* […] Sie alle brauchen dich“ (S3F8 00:34; meine Hervorhebung). Diese Gleichheit als Basis für Toleranz könnte kaum deutlicher werden als an dem Embryo, der illustriert, dass die beiden Spezies einander so ähnlich sind, dass eine gemeinsame Fortpflanzung möglich ist.

Dass „Humans“ bei allem Aufruf zu interspezifischer Toleranz in eine anthropozentrische Denkweise ‚eingefaltet‘ bleibt, zeigt sich zudem an der Abwesen-

heit jeglicher Diskussion der Kosten des Mensch-Synth-Kollektivs für die Umwelt (oder auch für Menschen jenseits Großbritanniens). In ihrer Beschreibung der Traditionen ‚westlicher‘ Wissenschaft und Politik weist Haraway auf „the appropriation of nature as resource for the productions of culture“ (2006, 118) hin; dennoch präsentiert sie eine optimistische Vision des subversiven Potentials des Cyborgs. Die hier besprochene Serie beschränkt sich ausschließlich auf Letzteres. Sie mag die normalerweise uneingestandene, verborgene Arbeit sichtbar machen, die im Hintergrund der privilegierten weißen Mittelschicht verrichtet wird, adressiert aber nicht den Extraktivismus, den eine Massenproduktion von Synths erfordern muss. „Humans“ thematisiert Umweltverschmutzung durch Elektroschrott implizit, indem wiederholt Berge ausrangierter Synths gezeigt werden, aber auch hier geht es eher um die Etablierung einer Parallele zwischen ‚ausrangierten‘ Arbeiter*innen und ausrangierten Synths. In Anbetracht der Tatsache, dass die Synths häufig während des Aufladens dargestellt werden und dass vor allem in der letzten Staffel immer wieder ihre Abhängigkeit von elektrischer Energie und ihre damit verbundene Verwundbarkeit betont werden, fällt auf, dass im Rahmen einer kollektiven Fürsorgepolitik die Umweltkosten dieses Energieverbrauchs völlig außer Acht gelassen werden. Auch das digitale Netzwerk, das am Ende durch die Figur V als utopische Vision der Gleichheit dargestellt wird, würde enorme Mengen an Energie benötigen, um Rechenzentren, Server und Netzwerkinfrastruktur mit Strom zu versorgen. An dieser Stelle sehe ich die Serie als symptomatisch für dominante Diskurse um Digitalisierung, die sich in ihrer ‚Einfaltung‘ in technologisches Fortschrittsdenken bezüglich der Schattenseiten in Schweigen hüllen oder diese schlicht unterschätzen (vgl. z.B. Freitag et al. 2021).

Schlussbetrachtung

Begehren ist, wie die Konstruktion feminisierter KI in der Serie zeigt, ein zentrales affektives Mittel, um Menschen in Komplizität ‚einzufalten‘. Es ist das patriarchale Begehren, das objektifiziert; es ist das Begehren des liberalen Subjekts, sich von unerwünschter Arbeit zu befreien; es ist das Versprechen der Wunscherfüllung, das eine Hauptantriebskraft der Aufrechterhaltung von Ungerechtigkeit im rassistischen und patriarchalen Kapitalismus ist. In „Humans“ wird immer wieder verdeutlicht, dass die Wunscherfüllung einiger Privilegierter auf der Entmenschlichung und Ausbeutung anderer beruht. „Humans“ liest den Einsatz von KI als problematisches Surrogat, das über die Feminisierung und teilweise auch Rassifizierung der Synths ausbeuterische Strukturen fortführt, die es dem privilegierten liberalen Subjekt erlauben, persönliche Ziele zu verfolgen und

dabei die eigene Abhängigkeit und Vulnerabilität zu verschleiern. Darüber hinaus wird der Wechselwirkung zwischen der Objektivierung von Frauen und der Feminisierung von Objekten besondere Aufmerksamkeit geschenkt. „Humans“ steht Diskursen, die in der versuchten Kanalisierung sexueller Ausbeutung durch den Einsatz von KI eine Möglichkeit sehen, menschliche Frauen zu schützen, diametral entgegen. Stattdessen verdeutlicht die Serie, wie sexistische und (weniger prominent) rassistische Machtstrukturen in KI-Design fortgeschrieben und damit verstetigt werden. Dabei werden auch Prozesse der Einübung und somit der komplizitären ‚Einfaltung‘ in Strukturen des patriarchalen Kapitalismus illustriert.

Im weiteren Verlauf der Serie wird „privileged irresponsibility“ zunehmend im weiteren soziokulturellen Kontext thematisiert. Ganz im Sinne vieler Vertreter*innen der *Care Ethics* betont „Humans“ die Werte der Relationalität, die Bedeutung von Emotionen, die politische Natur von *Care* (sowohl im engeren als auch im weiteren Sinne), Verantwortung und Vulnerabilität (vgl. Vosman 2020, 36). Der narrative Verlauf evoziert die Vision einer kollektiven, interspezifischen Politik der Fürsorge, die vornehmlich durch weibliche* Figuren getragen wird.

Die in „Humans“ geforderte Toleranz ist jedoch eine Toleranz für ausschließlich zur Befriedigung menschlichen Begehrens hergestellte Produkte, die menschliche Eigenschaften entwickeln und genau deshalb als schützenswert gelesen werden. Vor allem in ihrem Aufruf zur radikalen Akzeptanz von KI-‚Anderen‘ bleibt die Serie fest in eine gesellschaftliche Konstruktion der Realität ‚eingefaltet‘, die einen unaufhaltsamen technischen Fortschritt als unvermeidlich begreift. Insbesondere durch ihre Forderung nach voller Akzeptanz von Synths trotz berechtigter Ängste bekräftigt sie implizit deren Produktion in der sogenannten ‚realen‘ Welt.

Literatur

Atanasoski, Neda/Vora, Kalindi (2019a): Epilogue. On Technoliberal Desire, Or, Why There Is No Such Thing as a Feminist AI. In: Atanasoski, Neda/Vora, Kalindi (Hg.): Surrogate Humanity. Race, Robots, and the Politics of Technological Futures, Perverse Modernities. Durham: Duke University Press, 188–196. doi: 10.1515/9781478004455-009

Atanasoski, Neda/Vora, Kalindi (2019b): Introduction. In: Atanasoski, Neda/Vora, Kalindi (Hg.): Surrogate Humanity. Race, Robots, and the Politics of Technological Futures, Perverse Modernities. Durham: Duke University Press, 1–26. doi: 10.1515/9781478004455-002

Belk, Russell (2022): Artificial Emotions and Love and Sex Doll Service Workers. In: Journal of Service Research 25 (4), 1–16. doi: 10.1177/10946705211063692

Benedikter, Roland/Gruber, Mirjam (2019): The Technological Retro-Revolution of Gender. In a Rising Post-Human and Post-Western World, It Is Time to Re-discuss the Politics of the Female Body. In: Loh, Janina/Coeckelbergh, Mark (Hg.): Feminist Philosophy of Technology, TTechno:Phil. Aktuelle Herausforderungen der Technikphilosophie. Berlin: J.B. Metzler. doi: 10.1007/978-3-476-04967-4_10

Braidotti, Rosi (2014): Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.

Compes, Natascha (2018): Doing Gender – Doing Human. In: denkste: puppe – multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse 1 (1), 92–101. urn: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-13212

DeFalco, Amelia (2020): Towards a Theory of Posthuman Care. Real Humans and Caring Robots. In: Body & Society 26 (3), 31–60. doi: 10.1177/1357034X20917450

Docherty, Thomas (2016): Complicity. Criticism Between Collaboration and Commitment. London/New York: Rowman & Littlefield International.

Engel, Uwe (Hg.) (2023): Robots in Care and Everyday Life. Future, Ethics, Social Acceptance. 2023. Cham: Springer Nature. doi: 10.1007/978-3-031-11447-2

Featherstone, Jane/Wax, Derek/Lundström, Lars (Produzent*innen) (2015–2018): Humans [Fernsehserie]. Channel 4, Xbox Entertainment Studios, AMC; Channel 4.

Fraser, Nancy (2016): Contradictions of Capital and Care. In: New Left Review (100), 99–117.

Freitag, Charlotte/Berners-Lee, Mike/Widdicks, Kelly/Knowles, Bran/Blair, Gordon S./Friday, Adrian (2021): The Real Climate and Transformative Impact of ICT. A Critique of Estimates, Trends, and Regulations. In: Patterns 2 (9). doi: 10.1016/j.patter.2021.100340

Garland, Alex (Regie/Drehbuch) (2014): Ex Machina [Film] A24, Universal Pictures.

Haraway, Donna Jeanne (2018): Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.

Haraway, Donna Jeanne (2006): A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century. In: Weiss, Joel/Nolan, Jason/Hunsinger, Jeremy/Trifonas, Peter (Hg.): International Handbook of Virtual Learning Environments. Dordrecht: Springer, 117–158. doi: 10.1007/978-1-4020-3803-7_4

Harper, Susan/Smartt Gullion, Jessica (2021): “Science Put Babies in My Belly”. Cyborg Mothering and Posthumanism in Orphan Black. In: Palko, Abigail L./O’Reilly, Andrea (Hg.): Monstrous Mothers: Troubling Tropes. Bradford, Ontario: Demeter Press, 46–61. doi: 10.2307/j.ctv1vbd22k.7

Hellstrand, Ingvil Førland/Koistinen, Aino-Kaisa/Orning, Sara Elisabeth Sellevold (2019): Real Humans? Affective Imaginaries of the Human and its Others in Swedish TV series Äkta Människor. In: Nordic Journal of Migration Research 9 (4), 515-532. doi: 10.2478/njmr-2019-0028

Islam, Najrin (2020): Her. In: Murguía, Salvador Jimenez/Dymond, Erica Joan/Fennelly, Kristina (Hg.): The Encyclopedia of Sexism in American Films, National Cinema Series. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 169–172.

Jonze, Spike (Regie, Drehbuch) (2013): Her [Film]. Annapurna Pictures.

Kurtz, Katherine (2020): Monster-as-Actor, Woman as Role. In: Compagna, Diego/Steinhart, Stefanie (Hg.): Monsters, Monstrosities, and the Monstrous in Culture and Society. Wilmington: Vernon Press, 27–48.

Langer, Paul F./Weyerer, Jan C. (2020): Diskriminierungen und Verzerrungen durch Künstliche Intelligenz. Entstehung und Wirkung im gesellschaftlichen Kontext. In: Oswald, Michael/Borucki, Isabelle (Hg.): Demokratietheorie im Zeitalter der Frühdigitalisierung. Wiesbaden: Springer VS, 219–240. doi: 10.1007/978-3-658-30997-8_11

Lundström, Lars (Produzent) Hamrell, Harald/Akin, Levan (Regie) (2012): Real Humans [Fernsehserie]. Sveriges Television.

O’Reilly, Andrea (2004): Introduction. In: O’Reilly, Andrea (Hg.): Mother Outlaws. Theories and Practices of Empowered Mothering. Toronto: Women’s Press, 1–28.

Rose, Jacqueline (2018): Mothers. An Essay on Love and Cruelty. [First American Edition]. New York: Farrar, Straus and Giroux. doi: 10.3366/pah.2019.0285

Sanders, Mark (2002): Complicities. The Intellectual and Apartheid. Philosophy and Postcoloniality. Durham: Duke University Press. doi: 10.1215/9780822384229

Simpson, Ruth/Slutskaya, Natasha/Lewis, Patricia/Höpfl, Heather (2012): Introducing Dirty Work, Concepts and Identities. In: Simpson, Ruth/Slutskaya, Natasha/Lewis, Patricia/Höpfl, Heather (Hg.): Dirty Work. Concepts and Identities, Identity Studies in the Social Sciences. Houndmills /New York: Palgrave Macmillan, 1–18. doi: 10.1057/9780230393530_1

Stadler, Jane (2017): Empathy in Film. In: Maibom, Heidi Lene (Hg.): The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy, Routledge Handbooks in Philosophy. London/New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 317–326. doi: 10.4324/9781315282015

Thürmer-Rohr, Christina (2008): Mittäterschaft von Frauen. Die Komplizenschaft mit der Unterdrückung. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate/Budrich, Barbara (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Geschlecht & Gesellschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 88–93. doi: 10.1007/978-3-531-91972-0_11

Tronto, Joan C. (2013): Caring Democracy. Markets, Equality, and Justice. New York: New York University Press. doi: 10.18574/nyu/9780814770450.001.0001

Wächter, Cornelia (2022): ‘Skin in the Game’. Complicity and Queer Utopianism – Coils of the Serpent. In: Coils of the Serpent (10), 153–169.

Yang, Julianne Q.M. (2018): Negotiating Privilege and Social inequality in an Alternative Sweden. Real Humans/Äkta Människor (SVT, 2012–2013). In: Journal of Aesthetics & Culture 10 (2), 1438730. doi: 10.1080/20004214.2018.1438730