

Torsten Erdbrügger / Liane Schüller /
Werner Jung (Hrsg.)

Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle



Torsten Erdbrügger / Liane Schüller /
Werner Jung (Hrsg.)

Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle

Überwachung ist smart geworden in Zeiten, in denen Freiheiten und private Daten freiwillig an Überwachungsmaschinerien abgegeben werden. Im Spannungsverhältnis von Kontrolle, Selbstkontrolle und dem Wandel der Kommunikationsmedien wird Unsicherheit zum Motor eines Handelns, das in Praktiken der Selbstversicherung qua Selbstoptimierung mündet. Dabei ist das Subjekt der Gegenwart immer schon ein überwachtes – vom Staat, von privaten Dienstleistern und von sich selbst.

Die medien-, kultur- und literaturwissenschaftlichen Beiträge des Bandes gehen den Ambivalenzen und Paradoxien des Überwachungswandels nach und reflektieren, wie sich Narrative der Überwachung in den Medien und Künsten darstellen.

Die Herausgeber

Torsten Erdbrügger, MA, ist Literaturwissenschaftler und DAAD-Lektor an der Universität Łódź, Polen.

Liane Schüller, Dr. phil., lehrt als Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Duisburg-Essen in der Literaturwissenschaft und -didaktik.

Werner Jung, Prof. i. R. Dr., lehrte an der Universität Duisburg-Essen und forscht zur Neueren deutschen Literatur.

Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle

LODZER ARBEITEN ZUR LITERATUR-
UND KULTURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von
Joanna Jabłkowska, Kalina Kupczyńska
und Artur Pełka

BAND 17



PETER LANG

Torsten Erdbrügger / Liane Schüller / Werner Jung (Hrsg.)

Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die Finanzierung danken wir der Philologischen Fakultät an der Universität Łódź.



Umschlagabbildung: Abbildung von „ar130405”
(<https://pixabay.com/de/illustrations/finger-fingerabdruck-sicherheit-2081169/>).

ISSN 2195-3406

ISBN 978-3-631-85021-3 (Print)

E-ISBN 978-3-631-86067-0 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-86068-7 (EPUB)

DOI 10.3726/b19334

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Berlin 2022

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·

Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des

Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für

Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde im Double-Blind-Peer-Review-Verfahren begutachtet.

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

<i>Torsten Erdbrügger, Liane Schüller, Werner Jung</i> Vorwort	7
<i>Torsten Erdbrügger</i> Mediale Signaturen von Überwachung und (Selbst-)Kontrolle	9
<i>Mira Anneli Naß</i> HOW NOT TO BE SEEN. Zur (künstlerischen) Negation visueller (Selbst-)Kontrolle bei Hito Steyerl	37
<i>Florian Flömer</i> Data/Mask – Zur digitalen Totenmaske in den Fotoarbeiten von Adam Broomberg und Oliver Chanarin	61
<i>Simela Delianidou</i> Panoptismus am Beispiel des Mediums Telefon: Eine diachrone Betrachtung	83
<i>Oliver Ruf</i> „Selbst-Fern-Steuerung“: Zur ästhetischen Theorie (mobiler) medialer Artefakte	103
<i>Rolf Parr</i> Sibylle Bergs Roman <i>GRM Brainfuck</i> . Vier Modelle der (Selbst-)Überwachung in informationszivilisatorischen Gesellschaften	125
<i>Joanna Firaza</i> „Lauter Erwachsene“: Jenseits der (Selbst-)Kontrolle in Theresia Walsers <i>King Kongs Töchter</i> und <i>Morgen in Katar</i>	139
<i>Jasmin Kathöfer</i> „Take back your Data and turn it into Art“ – mediale Kunst zwischen Sur- und Sousveillance	157

Cornelius Mitterer

Ästhetik der Leere als Kritik der Selbstoptimierung in *How to protect your internal ecosystem* (2019) von Mimmo Merz und Miriam Schmidtke 177

Karl Wolfgang Flender

Enable Dictation. Kenneth Goldsmiths *Soliloquy*
zwischen Selbstaufzeichnung und Selbstüberwachung 193

Monika Wolting

Literarische Konstruktionen von Überwachungsmechanismen
im gegenwärtigen dystopischen Roman am Beispiel des Textes von
Markus Stromiedel *Zone 5* 207

Lorenzo Licciardi

Ein überwachender Leviathan: Die kapitalistische Kontrollmaschine
in Sibylle Bergs Roman *GRM* 223

Szilvia Gellai und Dominik Schrey

Räumliche Signaturen der Berechenbarkeit.
Anmerkungen zu Tom Hillenbrands *Drohnenland* 243

Peter Ellenbruch

Das Kamera-Auge über allen. Zum Zusammenhang
zwischen Filmkamera und Überwachung im Science-Fiction-Kino 265

Autorinnen und Autoren 283

Vorwort

Überwachung hat in Zeiten des ‚User generated Capitalism‘, in denen Freiheiten und private Daten – mehr oder weniger – freiwillig an staatliche und private Überwachungsmaschinerien abgegeben werden, eine neue Qualität erreicht. Die Ambivalenzen, die sich den neuen Formen des Panoptismus, des Spannungsverhältnisses von Kontrolle und Selbstkontrolle und des Wandels der Kommunikationsmedien eingeschrieben finden, sind frappierend. So changiert das Phänomen von (Selbst-)Überwachung in ‚sozialen‘ Netzwerken, die ein Selbstpanoptikum provozieren, zwischen einer auf Kommunikation und Kommentar angelegten Zurschaustellung der eigenen Person und wird paradoxerweise von einem gesteigerten individuellen Sicherheitsbedürfnis flankiert. Damit wird nicht selten Unsicherheit zum zentralen Antriebsmotor eines Handelns, das in Praktiken der (Selbst-)Vergewisserung qua (Selbst-)Optimierung und -kontrolle mündet und das Subjekt der Gegenwart von staatlicher und privatwirtschaftlicher Seite und nicht zuletzt von sich selbst ‚panoptisch‘ in die Zange zu nehmen scheint.

Wie die Künste auf diese Veränderungen reagieren, haben wir im September 2020 mit Medien-, Literatur- und Kulturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern auf unserer internationalen Tagung ‚Mediale Signaturen von Überwachung‘ diskutiert, die eigentlich in Łódź hätte stattfinden sollen, aufgrund der Covid-19-Pandemie jedoch virtuell durchgeführt werden musste.* Das hatte zur Folge, dass wir uns, allein dem genutzten digitalen Format geschuldet, unmittelbar und medias in res in der Diskussion um Überwachungsformen und -formate wiederfanden.

Angeregt durch eine Tagungsdiskussion über die Trias ‚Berechenbarkeit – Zufall – Schicksal‘ – und letztlich auch von einer Form der Spielfreude geleitet –, haben wir uns entschieden, uns bei der Anordnung der Beiträge in diesem Sammelband nicht an einer üblichen, etwa thematisch oder historisch angelegten, Abfolge zu orientieren und damit zu hierarchisieren, sondern diese

* Die Tagung knüpfte an die Tagung *Literatur und Überwachung* an, die 2018 unter der Leitung von Werner Jung und Liane Schüller in Kooperation mit der Universität Duisburg-Essen und dem Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen stattgefunden hat.

randomisiert, nämlich per Zufallsgenerierung auszuwählen.** Das mag in gewisser Weise dazu führen, dass wir digitale Medien uns, unsere Arbeit und die daraus resultierenden Artefakte ‚überwachen‘ lassen, wodurch möglicherweise Teile ihrer (medialen) Signaturen obsolet werden. Es erscheint uns jedoch als angemessener Reflex auf diese ungewöhnlichen Zeiten, in denen es – gab es das je? – kaum noch Gewissheiten zu geben scheint.

Torsten Erdbrügger, Liane Schüller, Werner Jung

** Den Beiträgerinnen und Beiträgern wurde freigestellt, ob und welche gendergerechten Markierungen sie in ihren Texten nutzen, und es wurde von einer Vereinheitlichung abgesehen.

Torsten Erdbrügger

Mediale Signaturen von Überwachung und (Selbst-)Kontrolle

Abstract: Überwachung hat in den vergangenen Jahren einen Wandel durchlaufen, der nicht zuletzt ein Medienwandel ist und ein verändertes Regime der Sichtbarkeit mit sich bringt. Überwachung zielt heute weniger als im panoptischen System oder in der Videoüberwachung auf die optische Verfügbarkeit der Überwachten. Gerade algorithmenbasierte Überwachung tendiert selbst zur Unsichtbarkeit, entzieht sich der Aufmerksamkeit und ist smart geworden. Die Kontrolle des Überwachungssubjekts zielt mit dem Verzicht auf Sichtbarkeit der Überwachungsinstanz nun weniger auf Abschreckung als auf (ökonomische) Berechenbarkeit und installiert stattdessen ein Anreizsystem, das einen Gewinn an Freiheit und Selbstermächtigung suggeriert, der von Techniken der Selbstoptimierung flankiert wird. Der Beitrag zeichnet diesen Wandel nach, macht mit dem Arbeitsplatz einen Ort aus, an dem sich neues und altes System der Überwachung überlagern, und fragt, wie literarische Texte solch ambivalenten Überwachungsregimen antworten.

Keywords: Überwachung, Kamera, Datenüberwachung, Sichtbarkeitsregime, Medien-nutzung, Kontrolle, Transparenz, Selbstoptimierung

1. Überwachung, Sicherheit, Sichtbarkeit

Die Technik ist unter einer kleinen schwarzen Kuppel versteckt, alles ist glatt und glänzt. Die Discokugel der Kontrollgesellschaft.¹

Die Kamera ist eine Ikone der Überwachung, deren emblematischer Status sie zum Eyecatcher fachwissenschaftlicher, populärwissenschaftlicher und literarischer Publikationen prädestiniert.² Im Gegensatz zu den für die Überwachungsgesellschaft³ inzwischen weitaus wichtigeren Mechanismen

1 Friedrich von Borries: *IWTC*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 160.

2 Z.B.: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019; Ilija Trojanow, Juli Zeh: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Hanser 2009; Ulrich Peltzer: *Teil der Lösung*. Zürich: Ammann 2009; Michael G. Fritz: *Ein bisschen wie Gott*. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2015.

3 Vgl. David Lyon: *Surveillance Society. Monitoring everyday life*. Buckingham: Open University Press 2001.

automatischer Datensammlung zeichnet sich die Kamera durch optische Präsenz im Raum aus, durch eine Sichtbarkeit mithin, die aus kriminologischer Perspektive konstitutiv für Verbrechensprävention ist. Es geht, folgt man dem Medienwissenschaftler Dietmar Kammerer in seiner Argumentation, bei Videoüberwachung heute mehr um Abschreckung als um Aufzeichnung. Wichtiger als die Frage, ob die Kamera eingeschaltet ist, ist das Wissen um ihre Präsenz, denn nur, wenn Videoüberwachung auch wahrgenommen wird, erfüllt sie ihre präventive Funktion, weshalb die „offene Publizität, das Sichtbarmachen der Sehmaschinen ein Anfang [ist], der zu keinem Ende kommen darf“⁴, damit sich kein Vergessen der eigenen Überwachtheit einstellt.

Mit der Kamera, genauer: mit der massenhaften Installierung von Kameras im öffentlichen Raum, hat das Thema Überwachung seinen Weg nicht nur ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit gefunden, sondern mit der Etablierung der Surveillance Studies als eigenständiger Disziplin auch eine Verankerung in der Wissenschaftslandschaft erfahren. Braucht es also Sichtbarkeit, um über Überwachung zu sprechen? Zumindest scheint Sichtbarkeit die Bewusstwerdung und damit Thematisierung von Überwachung zu bedingen. Solch Sichtbarkeit entsteht spätestens im Moment des flächendeckenden Einsatzes von CCTV-Technologie. Der Sozialpsychologe Harald Welzer nennt in seinem Essay *Die smarte Diktatur* 2016 für England, in dem die CCTV-Technik zuerst breitenwirksam zur Anwendung gekommen ist, eine Quote von einer Kamera auf zehn Einwohner – Tendenz steigend und im urbanen Raum ohnedies höher.⁵ Dabei ist das Thema Überwachung weitaus größer, als es die Ikonographie der CCTV nahelegt, weil Überwachung mitnichten auf die visuelle und visuell wahrnehmbare Beobachtung durch Kamerasysteme

4 Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 238.

5 Vgl. Harald Welzer: *Die smarte Diktatur. Der Angriff auf unsere Freiheit*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2018, S. 42. Dietmar Kammerer beruft sich acht Jahre zuvor noch auf Schätzungen, die von 14 Einwohnern pro Kamera und insgesamt 4,2 Millionen installierten Kameras in Großbritannien angeben. Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 45. Juli Zeh und Ilija Trojanow sehen England gar auf dem Weg in eine Überwachungsdictatur und beziehen sich auf den Entwurf des sogenannten Intercept Modernisation Programme der britischen Regierung, das den Mailverkehr und das Surfverhalten sämtlicher Bürger lückenlos speichern soll: „Das heutige Großbritannien, Wiege der modernen Demokratie, ist nur noch einen administrativen Schritt vom größten Überwachungsstaat aller Zeiten entfernt.“ Trojanow/Zeh, *Angriff auf die Freiheit*, S. 27 f.

reduzierbar ist. Sie findet aktuell primär im Unsichtbaren und Unbewussten der in alltägliche (Arbeits-)Prozesse eingewobenen Mediennutzung statt. Die damit einhergehende Permanenz der Datenerhebung über (mobile) Endgeräte, Apps, alltägliche Fortbewegung und Konsum – kurz: über die Teilhabe an der Gesellschaft – ist unhintergehbare Teil heutiger Lebensführung (im doppelten Wortsinn der Eigen- und Fremd-Führung). Wenn Kammerer für die öffentlich sichtbare Videoüberwachung einen Gewöhnungseffekt diagnostiziert, weil Kameras das Kriminalitätsgeschehen nur so lange eindämmen, bis ihre Allgegenwart normalisiert und unter die Wahrnehmungsschwelle abgesunken ist, so ist eine solche Normalisierung ganz sicher auch für algorithmische Datenerhebung kennzeichnend. Mehr noch: Der wiederholte Hinweis – etwa auf die Datenschutzbestimmungen beim Besuch von Internetseiten – vermag Aufmerksamkeit von Konsument_innen nicht langfristig zu binden, weil Aufmerksamkeit nicht erst in ihrer ökonomischen Indienstnahme⁶ am Neuen orientiert ist und sich in der Wiederholung abnutzt.

Wenn Michel Foucault darauf insistiert, dass die Disziplinarmaßnahme des Panopticons insofern einem demokratischen Impetus folgt, als die Kontrollmechanismen wiederum öffentlich (sichtbar) und daher potentiell von jedem kontrollierbar sind,⁷ dann ist die Gegenwart, wie ihre Kritiker_innen nicht müde werden zu unterstreichen, tatsächlich auf dem Weg in ein konsumistisch bemanteltes totalitäres Überwachungsdispositiv, weil zentralistisch organisierte Machtarchitektur in dezentrale Netzwerke diffundiert und sich damit der Kontrolle und Verantwortung entzieht, die nun – neoliberal gewendet – bei jedem Einzelnen liegt. Der Philosoph Byung-Chul Han spricht in diesem Kontext von „digitalen Panoptiken“, die durch Mediennutzung automatisch entstünden und durch die Nutzer_innen freiwillig gestützt würden, ohne dass ihnen die Kosten dieser Freiheit zu Bewusstsein kämen. Für Han ist das digitale Zeitalter im Ganzen eine realisierte Dystopie: „Die grenzenlose Freiheit und Kommunikation schlagen nun in totale Kontrolle und Überwachung um.“⁸ Hans Auslassung kann freilich nur als überzeichnete Pointe gelesen werden, Kontrolle und Überwachung können realiter nie ‚total‘ sein. Vollständige Sichtbarkeit ist ein Phantasma, weil keine Instanz jemals alles – und alles

6 Vgl. klassisch: Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München/Wien: Hanser 1998.

7 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 266.

8 Byung-Chul Han: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2016, S. 18.

gleichzeitig – sehen kann. Das gilt, wie Kammerer nachzeichnet, bereits für das Bentham'sche Panopticon.⁹

Trotzdem: Visuelle Überwachungssysteme wollen sichtbar machen und sichtbar sein. Mit ihnen werden Sichtbarkeitsregime etabliert, die Leon Hempel, Susanne Krassmann und Ulrich Bröckling als „soziale und technische Arrangements“ definieren, „die Ordnung stiften oder stabilisieren, Gefährdungen abwehren und Abweichungen korrigieren sollen und selbst eine Ordnung des Beobachtens und Beobachtetwerdens, des Zeigens und Verbergens etablieren.“¹⁰ Sichtbarkeitsregime sind also von einer doppelten Blickrichtung charakterisiert und provozieren Veränderungen des Sozialverhaltens, denn „[s]ie wirken gleichsam auf das Handeln von Beobachtern wie Beobachteten ein, lenken Blicke und dirigieren Aufmerksamkeiten; sie holen Verborgenes ans Licht oder sorgen dafür, dass es den Blicken entzogen bleibt“¹¹. Mit dem Begriff der Sichtbarkeitsregime wird eine am Visuellen ausgerichtete Machtverteilung in den Blick genommen und Macht als Sehmacht re-konfiguriert, die über die reine Aufzeichnung hinausgeht. Sie beeinflusst nicht nur auch den Beobachter habituell, sondern provoziert eine Neuaufteilung des Sozialraums, weil Blickregime, so ergänzen die Autor_innen, „öffentliche und private Sphären voneinander ab[grenzen] und [...] auf diese Weise Zonen unterschiedlicher Blickdurchlässigkeit“¹² schaffen. Damit findet sich das Bentham'sche Panopticon technisch erweitert und entgrenzt in die Gegenwart katapultiert, wobei die grundlegende Asymmetrie von unsichtbarem Beobachter und potenziell sichtbarem Beobachtetem in der Überwachungssituation prolongiert wird. Hinzu kommt, was für Foucault den Kern des Panopticons darstellt: Gerade die Unsichtbarkeit des potenziellen Beobachters führt zu einem reglementierten Verhalten, das verinnerlicht wird – unabhängig davon, ob die Beobachterposition tatsächlich besetzt ist. Besetzt werden das Denken und das Verhalten der Beobachteten – und der Beobachter. Was aber, so muss nun vor dem Hintergrund von der Aufmerksamkeit sich entziehender automatisierter Datensammlung gefragt werden, passiert, wenn Überwachungstechnik nicht mehr sichtbar ist bzw. die Sehgewohnheiten so sehr dominiert und domestiziert, dass

9 Vgl. Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 115 f.

10 Leon Hempel, Susanne Krassmann, Ulrich Bröckling: *Sichtbarkeitsregime: Eine Einleitung*. In: Dies. (Hgg.): *Sichtbarkeitsregime. Überwachung, Sicherheit und Privatheit im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 7–24, hier S. 8.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 8 f.

sie nicht mehr wahrgenommen wird bzw. werden kann? Und wie wirken sich diese Veränderungen auf die Thematisierung von Überwachung in Kunst, Film oder Literatur aus? Hempel et al. argumentieren im Rückschluss auf Jacques Rancière, Sichtbarkeitsregime würden die Aufteilung des Sinnlichen regeln. Für Rancière ist das Sinnliche aber nicht auf Sichtbarkeit beschränkt, sondern umfasst auch das Sag- und Wahrnehmbare:

„Aufteilung des Sinnlichen“ nenne ich jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Evidenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. Eine Aufteilung des Sinnlichen legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird, fest, als auch Teile, die exklusiv bleiben. [...] Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann.¹³

Bei Rancière ist die Aufteilung des Sinnlichen also nur der –metaphorisch gesprochen – sichtbare Ausdruck einer Verteilung der Teile der Gesellschaft nach den von Machthierarchien geprägten diskursiven Regeln, die sich die Gesellschaft selbst gibt, die aber niemals endgültig gesetzt sind, sondern jederzeit verändert werden können. Gleichzeitig zeigt Rancières Modell, wie schwer Veränderung ist, weil bestimmte Teile der Gesellschaft nicht wahrgenommen werden. Rancières Sinnliches mit Sichtbarkeitsregimen engzuführen, wie Hempel et al. vorschlagen,¹⁴ greift etwas kurz, macht aber deutlich, wie sehr Überwachung das Handeln auch unterhalb der Wahrnehmungsschwelle reguliert – ein Problem, dass sich noch einmal neu stellt, wenn Überwachung nicht mehr visuell operiert und damit der Sichtbarkeit gänzlich entzogen scheint.

Im digitalen Kapitalismus scheinen, folgt man den feuilletonistischen wie (populär-)wissenschaftlichen Klagen über die neue (freiwillige) Unmündigkeit der Bürger_innen, Daten und Algorithmen – vorgeblich autonom – unbemerkt das Ruder der Überwachung übernommen zu haben. Eine „bemerkenswerte[] Umdeutung des Bentham'schen Prinzips vom Panopticon“¹⁵ erkennen Liane

13 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Aus dem Französischen von Maria Muhle und Susanne Leeb, basierend auf einer Übersetzung von Jürgen Link. Berlin: b_books 2006, S. 25.

14 Vgl. Hempel/Krassmann/Bröckling, *Sichtbarkeitsregime*, S. 9.

15 Liane Schüller, Rainer Schüller-Fengler: „Die ich rief, die Geister, werd ich nun nicht los.“ *Intelligente Systeme zur Überwachung in Alltag und Literatur*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthe-sis 2019, S. 9–34, hier S. 20.

Schüller und Rainer Schüller-Fengler in dieser Verschiebung einer auf ihre Sichtbarkeit zum Zweck der Einschüchterung angewiesenen zu einer unsichtbaren Überwachungsarchitektur: „Überwacht wird also auch, wer gar nichts von seiner Überwachung weiß“¹⁶. Welche Autofahrer_innen fragen sich ernsthaft und wiederholt, was mit den GPS-Daten ihres Navigationsgerätes passiert, ganz zu schweigen von Milliarden Smartphone-Besitzer_innen, die Harald Welzer als ‚zahlende Zombies‘ apostrophiert, die Geld dafür investieren, ihre eigene „Stasi-Leitstelle“ mit sich herumzutragen?¹⁷ Die Überwachungssituation ist heute primär daten- und algorithmenbasiert, sie ist dezentral, mobil, unsichtbar, flexibel, fluid (oder: liquid, um mit Zygmunt Bauman zu sprechen) und sie hat die klassischen Einschließungsinstitutionen verlassen. Und mit diesem Auszug aus den Einschließungsmilieus wie Schule, Spital und Arbeitsstätte ist Kontrolle, wie Gilles Deleuze im *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*¹⁸ knapp skizziert hat, nicht nur unsichtbar, sondern dezentral geworden. Sie basiert nicht länger auf der Identifikation von Individuen, sondern auf der Rasterung von „Dividuen“, ist nicht mehr einem staatlichen Gewaltmonopol unterstellt, sondern privatwirtschaftlich ökonomisiert und nicht zuletzt jedem Einzelnen im Rahmen einer Selbstverdattung zum Zwecke der Selbstkapitalisierung in einer auf Eigeninitiative ausgerichteten Wettbewerbsgesellschaft überantwortet. Überwachung heute basiert damit weniger auf Disziplinierung denn auf (Selbst-)Optimierung, sie ist, so lässt sich knapp formulieren, vom Zwang zum Wunsch gewechselt (hinter dem freilich der Zwang noch immer aufscheint): „In demokratischen Gesellschaften wird (kommerzielle) Überwachung nicht gewaltsam gegen den Widerstand der Bürger durchgesetzt. Sie funktioniert, weil die meisten freiwillig an ihr teilnehmen, oder sich die Vorteile, die sie bietet, nicht entgehen lassen wollen“ – und zwar weil „*surveillance* und *privacy* untrennbar miteinander verwoben“ sind, wie Kammerer im Rekurs auf David Lyon pointiert.¹⁹

16 Ebd.

17 Welzer, *Die smarte Diktatur*, S. 35.

18 Gilles Deleuze: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.

19 Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 87, Herv. i. O.

2. Surveillance Entertainment: Die Freiheit der Kontrolle

Mit diesem Wechsel von disziplinierender zu unterhaltender Überwachung ist nicht nur das etymologische Doppel aus sorgendem und Strafe androhen-dem Überwachen, aus ‚über jemanden wachen‘ und ‚jemanden überwachen‘ evoziert, das Siri, Alexa und Co. ins heimische Wohnzimmer bringen, indem sie für uns da sind, zugleich aber Verhaltensnormen setzen und Empfehlungen aussprechen.²⁰ Dass sie mit uns sprechen, aber zugleich subjektlos bleiben, Überwachung vom optischen auf das akustische Prinzip verschieben, scheint ursächlich, so folgern Liane Schüller und Rainer Schüller-Fengler, für den offenkundig unsensiblen Umgang mit den über diese Dienste preisgegeben persönlichen Daten zu sein:

Dass die akustische Überwachung dieser ‚Helfer‘ weniger bedrohlich erscheint als die visuelle, lässt im Wortsinn aufhorchen. Wie sonst ließe sich erklären, dass sich Internet-Nutzer der Videoüberwachung durch Webcams zu entziehen suchen, indem sie die Kameras ihrer Arbeitsgeräte zukleben, sich zeitgleich aber die Mikrofone von Datengiganten wie Amazon oder Google in ihre privaten Räume holen, die jegliche Kommunikation aufzeichnen und diese zur Auswertung an Amazons Cloud-Dienst senden?²¹

So sehr die Erklärung dieser Aporie aus Sensibilität für die eigene Visibilität und Ignoranz gegenüber der – um den in diesem Zusammenhang höchst aufschlussreichen Titel von Heinrich Bölls Terrorismusroman der bundesrepublikanischen 1970er-Jahre zu zitieren – *fürsorglichen Belagerung* durch Internetkonzerne überzeugt, kann der Wechsel von der Optik zur Akustik allein das Problem nicht vollständig erklären. Dem widerspricht etwa die Dominanz der visuellen Kultur auf dem Aufmerksamkeitsmarkt, der die post-moderne Subjektivität im Modus der Selbstdarstellung zur Sichtbarkeit treibt. Auch wenn Kammerer zu Recht dafür plädiert, zwischen Aufmerksamkeit und Beaufsichtigung zu unterscheiden und diese Unterscheidungskompetenz auch den Subjekten zuzugestehen,²² also zwischen intendierter und nicht intendierter Publizität zu trennen, ist eine gewisse Sorglosigkeit vor allem dort zu sehen, wo Überwachung nicht sichtbar ist, weil sie entweder nicht visuell operiert oder *nicht mehr* sichtbar ist, weil eine Gewöhnung an die Überwachungsarchitektur längst eingesetzt hat. Letzteres, von Kammerer selbst angewendetes

20 Vgl. Adrian Lobe: *Speichern und Strafen. Die Gesellschaft im Datengefängnis*. München: C.H. Beck 2019, S. 21.

21 Schüller/Schüller-Fengler, „Die ich rief, die Geister, wird ich nun nicht los.“, S. 20.

22 Vgl. Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 303.

Erklärungsmuster, bekommt in der forcierten Aufmerksamkeitsökonomie noch einmal mehr Gewicht, weil Aufmerksamkeitsspannen kürzer werden, je mehr Anbieter um Aufmerksamkeit buhlen. Zur sorgend-überwachenden Aufmerksamkeit gesellt sich aber primär der praktische Nutzen, der immer dann über die datenschutzrechtlichen Bedenken gestellt wird, wenn diese zu viel (unbezahlte) Arbeit machen, denn die Vermeidung von Überwachung ist aufwendig, ihre Akzeptanz ist nicht zuletzt auch immer Zeitersparnis.

So bleibt Überwachung nicht nur auf Unternehmensseite ein ökonomisches Argument, sondern auch aufseiten der Konsument_innen: „Daten gegen Konsum“, argumentiert Nils Zurawski, ist die Logik des internetbasierten Konsums.

Diese Art von Geschäft ist zur Alltagsroutine geworden, sodass ein Nachdenken darüber immer eine extra Reflexion erfordert, die nicht ständig erbracht werden kann. Überwachung, im Sinne der Protokollierung unserer Daten und darüber auch unserer Gewohnheiten, ist Teil des Konsums und deshalb so unsichtbar und scheinbar normal.²³

Die in Konsum eingebettete Überwachung verknüpft Aspekte des Arbeitsalltags mit Freizeitaktivitäten, je nachdem, welche Informationen konsumiert werden. Aufgrund der technisch flankierten raumzeitlichen Entgrenzung von Arbeit, ist kaum mehr dezidiert zu unterscheiden, ob Überwachung als notwendige Begleiterscheinung der Arbeitswelt entspringt oder über das Freizeitverhalten von Konsument_innen eingehandelt wird.

Mithin ist Überwachung auch Gegenstand der Populärkultur, die die Ästhetik und Motivik der Überwachungsbilder nicht nur zitiert,²⁴ sondern ironisiert und in der Werbung einsetzt.²⁵ Das birgt die Gefahr, dass nicht nur die tatsächliche Überwachung verharmlost, sondern auch subversive Strategien der Gegenkultur, die auf Überwachung reagieren, rekuperiert und ökonomisiert werden, sodass zwischen Kritik und Affirmation der Überwachungssituation kaum zu unterscheiden ist, was der Design- und Architekturtheoretiker Friedrich von Borries mit dem Begriff des Surveillance-Entertainments²⁶ theoretisch fasst und in den Romanen *IWTC* (2011) und *RLF* (2013) durch die Protagonist_innen

23 Nils Zurawski: *Geheimdienste und Konsum der Überwachung – Essay*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 18, 19/2014, S. 14–19, hier S. 16.

24 Vgl. Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 257.

25 Vgl. ebd., S. 261.

26 Vgl. Friedrich von Borries: *Surveillance – Entertainment*. In: *Arch+* 152, 153/2000, S. 91–93.

innen als kritisches Kunstprogramm ausagieren lässt,²⁷ um das Unbewusste und Unsichtbare der Überwachung zu visualisieren, theoretisch zu reflektieren und in eine Kunst zu verwandeln, die die Verquickung von Ökonomie und Überwachung im Sinne Shoshana Zuboffs Etikett des Überwachungskapitalismus²⁸ dechiffriert.

Borries' intermedial erweiterte literarische Texte bilden nicht nur den zwischen Zwang und Wunsch aufgespannten Status quo des Überwachungskapitalismus ab, sondern weisen, indem sie mit Überwachung Kunst und mit Kunst (kulturelles) Kapital akkumulieren, zugleich auf den doppelten ökonomischen Boden von Überwachung und künstlerischem Widerstand hin. Sie inszenieren dies allerdings im Bereich visueller (Medien-)Kunst und diskutieren – auch in theoretischen Einschüben – Fragen der widerständigen künstlerischen Praxen als Fragen der Visualisierung von Überwachung und gruppieren dieses Projekt um den ikonischen Status der Überwachungskamera herum, deren halbkugelförmige Dome-Variante Borries' Protagonist als ‚Diskokugel der Kontrollgesellschaft‘ bezeichnet. Wie die Diskokugel Lichtreflexe multipliziert und Effekte produziert, die von ihr wegweisen, so lässt sich auch Borries Bonmot von der Diskokugel der Kontrollgesellschaft als kritische Bestandsaufnahme des ikonischen, längst populär- und gegenkulturell überformten Status der Überwachungskamera lesen, die durch ihre schillernde Sichtbarkeit vielleicht mehr von sich ablenkt, als es ihren alarmierten Kritiker_innen lieb ist. Und möglicherweise lenkt auch die Konzentration auf das Sichtbare genau davon ab, dass (Daten-)Überwachung im Unsichtbaren immer weiter ausgebaut wird.

3. Unsichtbarkeits- und Unsicherheitseffekte in der Kontrollgesellschaft

Mit dem veränderten Sichtbarkeitsregime der Überwachung müssen sich auch die medialen Signaturen, mithin die Mittel der Darstellung von Überwachung

27 Vgl. Wim Peeters: *Literatur als Teil von Big Data. Friedrich von Borries' Romane 1 WTC und RLF*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 169–186; Torsten Erdbrügger: *Die Kunst, nicht dermaßen überwacht zu werden. Zum Verhältnis von Überwachungsstaat, Kunst und Kritik in Friedrich von Borries' 1WTC*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 147–166.

28 Shoshana Zuboff: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.

in bewegten oder statischen Bildern und Texten wandeln. Medien haben dabei eine spezifische ‚Signatur‘, die sie dem vermittelten Inhalt einschreiben, sie hinterlassen gleichsam ihren individuellen Abdruck. Das heißt, dass Medien – zum Beispiel visuelle Überwachungsapparaturen – niemals neutrale Bilder liefern, sondern ihre spezifische Medialität den Inhalt und erst recht dessen Rezeption immer auch formatiert und formiert und damit Seh-Gewohnheiten bahnt. In diesem Sinne lässt sich, wie Christina Bartz und andere in der Einleitung des *Handbuchs der Mediologie* argumentieren, eine „mediale ‚Unterzeichnung‘ der Hervorbringungen kultureller Semantik“²⁹ attestieren. Zu fragen ist dann nicht nur, wie die Medien der Überwachung die Bilder, die sich Kunst und Literatur von Überwachung machen mitzeichnen und welchen Einschreibungen umgekehrt die mediale Auseinandersetzung mit immer schon medial vermittelter Überwachung unterworfen ist, sondern auch wie sich der Wandel von Überwachung als Wandel ihrer Darstellung manifestiert. Wie ändern sich Signaturen der Überwachung, wenn sich deren Medien ändern? Wie erzählt man einen Algorithmus? Wie inszeniert man einen Datensatz? Welchen ästhetischen Stellenwert hat ein Code?

Dabei ist Überwachung auch jenseits ihrer Sichtbarkeit und ihrer medialen Verfasstheit ein für literatur-, kultur- und medienwissenschaftliche wie auch für soziologische Fragestellungen prädestiniertes Thema, weil sie dort ansetzt, wo Gesellschaft entsteht: bei der Kommunikation. Ohne Kommunikation gibt es keine Gesellschaft,

[o]hne einen Austausch von Informationen zwischen den Mitgliedern einer Gruppe oder Gesellschaft ist kein soziales Leben denkbar. Über das Sammeln, Austauschen und Bewerten von Informationen versuchen Menschen sich innerhalb ihrer Umwelt zurechtzufinden beziehungsweise die sie umgebende Welt zu begreifen.³⁰

In dem Sinne, dass Menschen nicht nicht kommunizieren können, findet Überwachung an einem Knotenpunkt sozialer Interaktion statt und geht damit weit über das Visuelle der Videoüberwachung hinaus. Das passt zu Gilles Deleuzes Beobachtung, der im *Postskriptum* feststellt, dass Überwachung rhizomatisch wächst und nicht mehr, wie im Panopticum, vertikal und geordnet figuriert wird. Damit gerät eine auffällige Parallele zwischen der Zunahme an Kommunikation angesichts sozialer Medien und wachsender Überwachung auf Grundlage algorithmenbasierter Automatisierung in den Blick. Gerade in der

29 Christina Bartz u.a.: *Einleitung – Signaturen des Medialen*. In: Dies. (Hgg.): *Handbuch Mediologie. Signaturen des Medialen*. Paderborn: Fink 2012, S. 7–14, hier S. 11.

30 Zurawski, *Geheimdienste und Konsum der Überwachung*, S. 18.

Nutzung sozialer Medien wird die Komplizenschaft von Aufmerksamkeit und Überwachtheit deutlich, die Byung-Chul Han als Kern neoliberaler Psychopolitik identifiziert, die zu Mitteilung, Statusmeldung, Kommentar und Feedback animiert. Die smarte Macht der Konzerne setze auf Kommunikation, sie fordere „uns permanent dazu auf, mitzuteilen, zu teilen, teilzunehmen, unsere Meinungen, Bedürfnisse, Wünsche und Vorlieben zu kommunizieren und unser Leben zu erzählen.“³¹ Dass Überwachung dabei auf Grundlage von Datensätzen im Hintergrund elektronischer Kommunikation abläuft und keinen Beobachter³² mehr braucht, lässt Zygmunt Bauman von „post-panoptischen“ Machtverhältnissen sprechen,³³ in denen die Aufgaben der Aufseher von Algorithmen übernommen werden, die gouvernemental mittels statistischer Erhebung „Wissen über den Bevölkerungskörper sammelt und regulierend auf ihn einwirkt.“³⁴ Der Unterschied zu Michel Foucaults Verständnis der Gouvernementalität, in der statistisches Wissen ein „Wissen des Staates über den Staat“ darstellt, „verstanden als Selbstwissen des Staates aber auch als Wissen über die anderen Staaten“³⁵, besteht darin, dass die Akkumulation von solch statistischem Wissen, das heute zu einem regelrechten „Quantifizierungskult“³⁶ gepusht wird, exterritorialisert und kommerzialisiert ist, weniger in der Hand des Staates als in der von Großkonzernen, wie den notorischen GAFA (Google, Amazon, Facebook und Apple) liegt, die, wie der Politikwissenschaftler Adrian Lobe nachgezeichnet hat, als paranationale Unternehmen Herrschaftswissen

31 Han, *Psychopolitik*, S. 27.

32 Dass sich beim Beobachter kein Gender Gap einstellen will, mag der subjektiven Wahrnehmung des Verfassers geschuldet sein. Zugleich ist es aber bezeichnend, dass die Position des Beobachters traditionell – und insbesondere im visuellen Medium des Films – männlich besetzt ist. Vgl. aus feministischer Perspektive der 1970er-Jahre: Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Franz-Josef Albersmaier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 4. Aufl. Stuttgart: Reclam 2001, S. 389–401. Eine der wenigen literarischen Ausnahmen findet sich in der weiblichen Überwachungsinstanz von Julia von Lucadou Roman *Die Hochhausspringerin* (2018).

33 Zygmunt Bauman, David Lyon: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 15.

34 Lobe, *Speichern und Strafen*, S. 18 f.

35 Michel Foucault: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Geschichte der Gouvernementalität I*. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 455.

36 Steffen Mau: *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 10.

sammeln und dem Staat auf Anfrage zur Verfügung stellen, wenn begründete Verdachtsmomente gegen einzelne Personen auftreten. Wobei ‚einzeln‘ wiederum eine statistische Größe ist. Lobe nennt allein für das erste Halbjahr 2018 135.000 Auskunftersuche von Strafverfolgungsbehörden an Google, denen in zwei Dritteln der Fälle nachgekommen wurde.³⁷

Je mehr Daten ein Individuum produziert, desto mehr entwickelt es ein digitales Zweitleben. David Lyon spricht in *Everyday Surveillance* von „Daten-subjekten“³⁸, also vermessbaren Identitäten, deren Wert oder Gefahr quantifizierbar erscheint, Adrian Lobe identifiziert analog einen Datenkörper und schlägt mit martialischer Metaphorik den Bogen zurück zur Disziplinargesellschaft:

Das Internet ist womöglich der größte historische Triumph des Gefängnisses, weil das Kerkerprinzip in jeder Funkzelle implementiert ist. [...] Der []Nutzer wird kaserniert – er befindet sich in einem abgeschlossenen Ökosystem, das er nicht mehr verlassen soll. An- und Abwesenheit werden wie in einer Kaserne oder Schule kontrolliert [...]. Der Smartphone-Nutzer oder Träger eines Fitnessarmbands wird nicht interniert, sondern externiert. Interniert wird der Datenkörper, der in hochgesicherten Serverfarmen sein Dasein fristet. Dort werden die Daten „gesichert“ – sie sollen nicht „ausbrechen“.³⁹

Der grundlegende Unterschied zur Disziplinargesellschaft besteht zum einen darin, dass Überwachung Teil der Alltagskommunikation und der Unterhaltungsindustrie⁴⁰ geworden ist und ein Entzug der Aufkündigung sozialer Teilhabe gleichkommt. Zum anderen unterscheidet sich der gegenwärtige Status quo von der Disziplinargesellschaft durch einen Anschein von Freiheit, einer Freiheit, die z.B. in unumschränkter Mobilität besteht, die selbst wiederum Unmengen an Daten produziert und Teil der Überwachung der Datensubjekte ist. Insofern wirkt das Grundprinzip des Panoptismus weiter, nämlich „die Aufgaben des Herrschers von den Beherrschten erledigen zu lassen“, so Zygmunt Bauman, sie also dazu zu verleiten, Daten freiwillig preiszugeben. Bauman pointiert: „Wer heute eine Aufgabe erledigt haben will, setzt nicht mehr

37 Lobe, *Speichern und Strafen*, S. 69.

38 David Lyon: *Everyday Surveillance. Personal Data and Social Classifications*. In: *Information, Communication & Society* 5/2002, H. 2, S. 242–257, hier S. 242 et passim.

39 Lobe, *Speichern und Strafen*, S. 167 f.

40 Byung-Chul Han kritisiert aus diesem Grund zu Recht den Begriff der Kontrollgesellschaft als zu negativ, weil damit Freiwilligkeit und Fun-Factor unbenannt bleiben. Vgl. Byung-Chul Han: *Müdigkeitsgesellschaft*. 7. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 19 f.

auf Disziplin, Folgsamkeit, Anpassung, Befehl und Gehorsam, Routine, Uniformität und Einschränkung“, sondern schließt

eine Wette auf ihre ‚irrationalen‘ Fähigkeiten und Eigenschaften ab, auf ihre Eigeninitiative, Abenteuerlust und Experimentierfreude, ihren Selbstbehauptungswillen, ihre Emotionalität und ihr Verlangen nach Spaß und Entertainment [...] da in den individuellen Vorlieben und Abneigungen erhebliche Profitchancen stecken [...].⁴¹

Was sich in dieser Bemerkung des britischen Soziologen zeigt, ist, dass Überwachung, Disziplin und Kontrolle smart geworden sind. Sie haben als Disziplinierungsmoment ihre Sichtbarkeit verloren und sind internalisiert, sodass vor alle Termini ein ‚Selbst-‘ gesetzt werden kann: Techniken der Selbstüberwachung, Selbstdisziplin und Selbstkontrolle finden immer stärkere Verbreitung und Akzeptanz und gipfeln im Imperativ der Selbstoptimierung. Durch die Verlagerung der Überwachung von außen nach innen, vom Zwang zum Wunsch von der Herrschaftstechnik zur Selbstsorge, gewinnt das überwachte Subjekt vordergründig eine Handlungsmacht, die die Eingespanntheit in die dahinterliegenden Zwänge überspielt.

Mediale Signaturen von Überwachung zielen auf das dialektische Doppel aus Freiheit und Kontrolle, dem Markus Metz und Georg Seeßlen einen Essay gewidmet haben. Kontrolle werde

nicht mehr aus der Entscheidung, sondern aus dem Wunsch geboren. All diese Maschinen werden wissen, was ich will. (Sie werden es besser wissen als ich selbst.) Ich werde durch sie die Welt – nun jedenfalls ‚meine‘ Welt – kontrollieren. Und so frei werde ich mich dabei fühlen, denn nie wird eine dieser Maschinen Zwang auf mich ausüben. Und so erahnen wir ihn, den neuen Zustand der Halluzination: Der Widerspruch von Freiheit und Kontrolle aufgelöst, nicht in mir selbst [...], sondern in den Maschinen, die durch nichts gesteuert werden als durch mein Wünschen. Die Pointe ist: In dieser Verschmelzung bedeuten die Worte Freiheit und Kontrolle nichts mehr. Die Maschinen simulieren den Zustand der ‚Geborgenheit‘, in dem [...] ‚ursprünglich‘ Freiheit und Kontrolle ein und dasselbe waren.⁴²

Gerade diese halluzinatorischen Übergänge von Freiheit in Kontrolle und umgekehrt scheinen einen prädestinierten Zugang für künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema zu öffnen, wenn Kunst – und nur dann – diese Ambivalenzen selbst thematisiert und einen ästhetischen Ausdruck findet für die verwischte Grenzziehung zwischen dem auf Selbstsorge gepolten Ziel der

41 Bauman/Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin*, S. 76 f.

42 Markus Metz, Georg Seeßlen: *Freiheit und Kontrolle. Die Geschichte des nicht zu Ende befreiten Sklaven*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 103.

Selbstverwirklichung und ihrer neoliberalen Um- und Verwertung im Konzept der Selbstoptimierung.⁴³ Kunst, die diese Offenheit nicht wagt, macht sich gemein mit dem Gegenstand ihrer Kritik, wie Sabrina Huber am Beispiel von Juli Zehs Roman *Corpus Delicti* überzeugend gezeigt hat.⁴⁴ Zeh installiert in ihrer Gesundheitsdystopie nämlich, so Hubers narratologischer Befund, eine Erzählinstanz, die Ambivalenzen zugunsten klarer Leser_innenlenkung aufgibt und damit selbst zu einem, wie Huber pointiert: „überwachenden Erzähler“ wird. *Corpus Delicti* ist auch deshalb ein gutes Beispiel, weil der Text zeigt, wie Überwachung in literarischen Texten erzählerisch darauf angewiesen zu sein scheint, sichtbar gemacht zu werden durch Gegenstände und Apparaturen der Überwachung wie Messinstrumente und Gesundheits-Apps, die die Existenz einer wie auch immer figurierten Macht, die überwacht und kontrolliert, versinnbildlichen.

Viele Texte arbeiten mit metonymischen Settings. So beginnt Thomas Sauters dystopischer Roman *Fremdes Land*, der eine ähnliche Geschichte und eine vergleichbare Figurenkonstellation wie *Corpus Delicti* aufweist, mit einer Begehung der Wohnung des Protagonisten Jack Blind und einem Blick in dessen Kühlschrank. Jack

öffnete den Kühlschrank. Ordnung herrschte hier – eine durch und durch praktische Ordnung. Eine Ordnung, die Unwägbarkeiten ebenso ausschloss wie Überraschungen. Eine Ordnung, die Sicherheit gab; auch in der Wohnung, die dem Kühlschrank in ihrer sachlichen Konzeption ähnlich war. [...] Sieben Saftflaschen aneinandergereiht, die Etiketten ordentlich nach vorne ausgerichtet. Schön sah das aus und irgendwie beruhigend. Ein kleines Lager voll. Sieben Saftflaschen. Exakt so viele hatten Platz in der Lade, und wie praktisch, genau so viele Sorten gab es von Jacks Lieblingsmarke. Für jeden Wochentag eine.⁴⁵

Hinter der vordergründigen Inventarisierung von Jacks Kühlschrankinhalt, steht unverkennbar die Absicht des Erzählers, vollkommen unmissverständlich klar zu machen, dass die hier mehrfach wiederholte ordentliche Ordnung

43 Vgl. zu den Effekten, die die ambivalente Rezeption dieser Appelle zeitigt: Heide von Felden: *Selbstoptimierung als gesellschaftlicher Zwang zum Selbstzwang*. In: Dies. (Hg.): *Selbstoptimierung und Ambivalenz. Gesellschaftliche Appelle und ambivalente Rezeptionen*. Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 3–14, hier S. 8.

44 Vgl. Sabrina Huber: *Der überwachende Erzähler – Blick und Stimme im gegenwärtigen Überwachungsroman. Erzählperspektive und System-Diskurs in den Dystopien Corpus Delicti und Fremdes Land*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 71–97.

45 Thomas Sauter: *Fremdes Land*. Berlin: Aufbau 2010, S. 9 f.

kein Zufall ist, genauso wie es eben auch kein Zufall ist, dass der Kühlschrank in Jacks Smart Home eben genau jene sieben Flaschen aufnehmen kann, die Jacks Woche strukturieren, der diese vorgegebene Ordnung als unartikulierte Sicherheitsversprechen erlebt und bei solcherart staatlich koordinierter kapitalistischer Bevormundung noch immer glaubt, die Freiheit der Wahl zu haben.

Wenn David Lyon dazu ermahnt, sich wissenschaftlich nicht nur auf die Ausbreitung der Überwachungsmaßnahmen zu kaprizieren, sondern die Geisteshaltung zu analysieren, die dieser Ausbreitung den Weg bereitet,⁴⁶ dann kann nicht nur mit Blick auf Sauters Roman festgestellt werden, dass die Sorge um sich selbst in einer – mit dem Soziologen Heinz Bude gesprochen – *Gesellschaft der Angst*⁴⁷ eine Kultur der Gefahr produziert, die nach Sicherung verlangt. Eine solche Kultur der Gefahr ist, wie Thomas Lemke bündig nachgezeichnet hat, dem liberalen, erst recht dem neoliberalen Aktivierungsprogramm eingeschrieben, in dem die Bewusstwerdung der immer nur vorläufigen Lebens-Sicherung ein Perpetuum mobile der (Selbst-)Verbesserung, mithin des Wachstums initiiert.⁴⁸ Der Soziologe Sven Opitz hat analysiert, wie in Diskursen der Daseinsvorsorge, der Hygiene oder des Verbrechens eine Latenz der Gefährdung lanciert wird, die den Wunsch nach Absicherung weckt: Mittels einer solchen „Aufstachelung der Angst vor der Gefahr“, so Opitz, „aktiviert der Sicherheitsmechanismus seine Subjekte zu einer ausufernden Selbst- und Fremdkontrolle.“⁴⁹ Auch Friedrich von Borries erkennt in der Gesellschaft der Angst den Keim von Überwachung als Herrschaftstechnik und sieht genau darin das Problem des Widerstands gegen Überwachung wurzeln, da es Mut erfordere, sich gegen eine Überwachung aufzulehnen, die uns zugleich von latenten Ängsten befreit:

Angst ist das effizienteste Instrument der Herrschaft in unserer Gesellschaft. Unfreiheit wird durch die Produktion von Angst hergestellt. Alle haben Zukunftsangst, Angst vor Jobverlust oder Katastrophen. Die Angst sorgt dafür, dass wir das nicht denken, was wir denken sollten. In einer überwachten Gesellschaft wie der unseren, die nicht über physische Repression agiert, ist der Mut anzuecken besonders gefragt.

46 Vgl. Bauman/Lyon, *Daten, Drohen, Disziplin*, S. 20.

47 Heinz Bude: *Gesellschaft der Angst*. Hamburg: Hamburger Edition 2014.

48 Thomas Lemke: „Eine Kultur der Gefahr“ – Dispositive der Unsicherheit im Neoliberalismus. In: *Widerspruch*, 24/2004, H. 46, S. 89–98.

49 Sven Opitz: *Zwischen Sicherheitsdispositiven und Securitization. Zur Analytik illiberaler Gouvernamentalität*. In: Patricia Putschert, Katrin Meyer, Yve Winter (Hgg.): *Gouvernamentalität und Sicherheit. Zeitdiagnostische Beiträge im Anschluss an Foucault*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 201–228, hier S. 213.

Im Westen sind wir verfeinerten Herrschaftstechniken ausgesetzt und müssen deshalb an anderen Punkten ansetzen, um unsere Freiheit immer wieder zu erkämpfen.⁵⁰

Dass ein solches AngstszENARIO dabei auch auf staatlicher Seite wuchert, hat Adrian Lobe mit unmarkierter, aber deutlicher Referenz auf Giorgio Agamben als Permanenz des Ausnahmezustands bezeichnet. Er sieht prädikativ-paranoide Algorithmen am Werk, die „überall Risiken und verdächtige Verbindungen identifizieren“ und umgekehrt dafür sorgen, dass immer mehr Überwachungssysteme installiert werden, gegen die dann nur noch die „Flucht in Datensicherungssysteme“ helfe.⁵¹ Es handelt sich bei beschriebenem Szenario also um einen *Circulus vitiosus* der Überwachung aus Gründen der Sicherheit und Sicherung gegen Überwachung. Ähnlich stellt Zygmunt Bauman fest, wir hätten

eine Weltanschauung verinnerlicht, die auf der Allgegenwart der Gefahr und der unausweichlichen Notwendigkeit ständigen Mißtrauens und Argwöhnens beruht und die sich das Zusammenleben innerhalb einer Nation nur noch unter dem Schutz ständiger Wachsamkeit vorzustellen vermag – und damit sind wir davon abhängig geworden, daß Überwachungsmaßnahmen durchgeführt werden und daß wir es auch mitbekommen.⁵²

Dabei trifft die smarte Diktatur, die Harald Welzer identifiziert, auf einen ebenso smarten wie schlanken Staat, der politisches Handeln in einen Anschein von Für-Sorge umlenkt. „Die Präsenz von Überwachungstechniken im öffentlichen Raum zeigt der Bevölkerung die kümmernde und beschützende Geste der politischen Macht an. Sichtbare Überwachungstechnik reproduziert dabei eine hierarchische Ordnung.“⁵³

4. Die ‚Transparenzhölle‘ des 360°-Feedback

Beim Blick auf literarische Verarbeitungen von Überwachung fällt neben den pädagogischen Strategien ihrer Sichtbarmachung auf, dass sie weitestgehend den Einschließungsmilieus der Disziplinargesellschaft verhaftet sind. Besonders auffällig ist dies am Arbeitsplatz, einem Ort, der traditionell der Überwachung

50 Stefan Lüddemann: *Überwachung fängt bei uns selbst an. Medientheoretiker Friedrich von Borries fordert Mut zur Kritik* [Interview]. In: *Neue Osnabrücker Zeitung* v. 23.04.2014.

51 Lobe, *Speichern und Strafen*, S. 30.

52 Bauman/Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin*, S. 131.

53 Thomas Christian Bächle: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016, S. 170.

(der Arbeitsleistung) verpflichtet ist und sich in den Büro- und Angestelltenromanen von der Weimarer Republik über die Bundesrepublik (exemplarisch in Wilhelm Genazinos *Abschaffel*-Trilogie⁵⁴ oder Walter E. Richartz' klaustrophobischer Einschließungsphantasie im gleichnamigen *Büroroman*⁵⁵) niederschlägt. Eine Tradition, die sich bis zu den neoliberal strukturierten, Transparenz und freizeitleiches Ambiente simulierenden Glaskuben fortsetzt, denen man etwa in Philipp Schönthalers *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn*⁵⁶, in Ernst-Wilhelm Händlers *Wenn wir sterben*⁵⁷, filmisch in Karen Losmanns Dokumentation *WORK HARD, PLAY HARD*⁵⁸ und nicht zuletzt in Dave Eggers *The Circle* begegnet. Das Thema des gläsernen Menschen und der permanenten Kontrollierbarkeit wird bei Eggers, wie auch bei Händler und Schönthaler architektonisch inventarisiert und begegnet Leser_in bereits beim ersten Betreten des Gebäudekomplexes an der Seite der Protagonistin Mae Holland: „Sie stiegen in einen Aufzug aus Plexiglas, und während sie durch das Atrium fünf Stockwerke hochschwebten, konnten sie in jede Etage und jedes Büro sehen.“⁵⁹ Der Unterschied zum Büro der klassischen Moderne liegt dann nur mehr darin, dass sich die panoptische Struktur demokratisiert hat, dass nicht mehr nur der Chef die Untergebenen sehen kann,⁶⁰ sondern die Untergebenen sich auch selbst permanent sehen und kontrollieren können. Während Eggers personale Erzählung in der Mitsicht seiner Protagonistin verharret und damit sie (und die Leser_innen) zunächst zum Objekt der Kontrolle, später zur Kontrollinstanz selbst macht, fängt Philipp Schönthaler das über allem liegende Prinzip der 360°-Überwachung auch erzählperspektivisch ein, indem er zwar wie Eggers personal erzählt, die Mitsicht aber auf unterschiedliche

54 Wilhelm Genazino: *Abschaffel / Die Vernichtung der Sorgen / Falsche Jahre. Roman-Trilogie* [1977/1987/1979]. München: Hanser 2011.

55 Walter E. Richartz: *Büroroman* [1976]. Zürich: Diogenes 1998.

56 Philipp Schönthaler: *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn*. Berlin: Matthes & Seitz 2013.

57 Ernst-Wilhelm Händler: *Wenn wir sterben*. Frankfurt a.M.: Frankfurter Verlagsanstalt 2002.

58 Karen Losmann: *WORK HARD, PLAY HARD*. D 2012.

59 Dave Eggers: *Der Circle*. Aus dem Amerikanischen von Ulrike Wasel und Klaus Timmermann. 10. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015, S. 27.

60 Eine an Bentham's Panopticon angelehnte, dieses aber mobilisierende, architektonische Ikone findet sich im Bat'a-Werk im tschechischen Zlín. Im Verwaltungstrakt der Schuhfabrik wurde in den 1930er-Jahren das Chefbüro in einem Aufzug eingerichtet, mit dem alle Etagen und Großraumbüros unter Beobachtung genommen werden können.

Personen verteilt, deren Perspektiven alternierend eingenommen werden. Mit der gegenseitigen Beobachtung und Bewertung wird zum Erzählprinzip erhoben, was den Figuren in der deutschen Niederlassung eines internationalen Kosmetikkonzerns auch architektonisch vorgegeben wird: Transparenz und freiwillige Leistungssteigerung in einem freizeitlich anmutenden, auf Anreizen basierenden Setting. Mit der Personalberaterin Pamela J. Smaart – der Name darf angesichts ihrer auf Verschlinkung und Optimierung der Arbeitsprozesse ausgerichteten Tätigkeit im Sinne des New Management als sprechend gelten – betreten wir den Kosmetikkonzern PB und lernen seine auf ebenso reibungs- wie zwanglose Arbeitsabläufe ausgerichtete Architektur kennen, die zunächst als Gegenteil einer panoptischen Anlage erscheint: Wie bei Eggers ist hier alles hell, freundlich, auf Mitarbeiterzufriedenheit ausgerichtet:

Die einzelnen Abteilungen und *office spaces* sind nur durch hohe Glasbänder voneinander getrennt, es herrscht ein belebter, zwangloser Geist. [...] Zudem gibt es im gesamten Gebäude insgesamt vier atmosphärisch vom Rest des Interieurs abgesetzte *Meetingpoints*, die sich alle zum Atrium hin öffnen. [...] In Kombination mit den ziel-führenden Treppen, Fluren und Sitznischen provozieren die Meetingpoints zudem spontane Begegnungen zwischen den einzelnen Mitarbeitern und Teams. Die Mitarbeiter sollen sich zufällig begegnen, so wie man Nachbarn am Briefkasten oder vor der Haustür trifft, um sich bei Kaffee und kühlen Softgetränken in einer entspannten Atmosphäre, die die Arbeit vollkommen vergessen lässt, über Wochenendaktivitäten, Fußball oder persönliche Anliegen zu unterhalten. Wissenschaftliche Untersuchungen haben wiederholt gezeigt, dass diese privaten Gespräche über individuelle Interessen in der richtigen Umgebung die unerlässlichen Bausteine bilden, um in einem zweiten Schritt auf die Arbeit und aktuelle oder geplante Projekte zu sprechen zu kommen, und zwar in einem lockeren, spielerischen Modus, der die Kreativität und Innovation optimal fördert – eine absolute Zielvorgabe für ein Unternehmen wie PB, das von der kontinuierlichen Innovation und Entwicklung seiner Produkte lebt.⁶¹

Anders als bei Eggers dominiert ein essayistischer, fast soziologischer Blick, der nicht der Blick Smaarts ist und in einer Nüchternheit präsentiert wird, die die Funktionalität der Architektur iteriert, ohne ihren freizeitlichen Vorschein zu wiederholen. Es wird alles aufgeboten, was das New-Management-Vokabular zu bieten hat. Schönthaler präsentiert es unaufgeregt. Genau darin liegt sein kritischer Impetus, weil sich die Ambivalenzen, die diese Formen des Neuen Managements für Arbeitnehmer_innen bedeuten, selbst anzeigen. Das beginnt mit der Architektur: Die Glasbänder verbinden nicht, wie man es von Bändern erwarten könnte, sondern trennen. Die Trennung ist dem architektonischen

61 Schönthaler, *Das Schiff*, S. 45–47; Herv. i. O.

Programm eingeschrieben, soll aber nicht bewusst werden. Der ‚zwanglose Geist‘, der das Arbeitsklima charakterisiert, darf nicht ‚sein‘, sondern muss ‚herrschen‘ und wird darüber als Herrschaftsinstrument demaskiert. ‚Spontane Begegnungen‘ verlieren ihre Spontaneität, wenn sie ‚provoziert‘ werden, der Zufall wird eliminiert, wenn er kalkuliert ist und die entspannte Atmosphäre dient dazu, die Arbeit zu vergessen, nur um sie dann umso effektiver zu verrichten. Überwachung findet in Schönthalers gläserner Arbeitswelt damit nicht primär über die visuelle Komponente der Blickregime statt, sondern über Lenkung und Kontrolle von Leistung und Überwachung des Workflows. Freiheit und Kontrolle werden dabei ununterscheidbar. Auf der einen Seite steht ein Zuwachs an Autonomie und Kreativität für die Mitarbeiter, auf der anderen wird dieser aber der Leistungssteigerung und der Gewinnmaximierung des Unternehmens untergeordnet. Dabei stützt die Architektur nur, was an Kontrollmechanismen seit Jahrzehnten schon zum festen Inventar an Management-Methoden gehört:

In ihrem Aktenkoffer trägt Smaart das übliche Material: 360-Grad-Feedback-Protokolle, die Jungholz’ [der zu evaluierende ‚Kunde‘; T.E.] individuelles Leistungsprofil durch eine parallele Befragung von Vorgesetzten, Kollegen, Untergebenen sowie einer Selbsteinschätzung spiegeln. Dazu ihre eigenen Unterlagen, Evaluationsbögen, Zielvereinbarungen und erste Berichte.⁶²

Alle genannten Mittel dienen der Leistungssteigerung und Mitarbeiter_innenführung. Zielvereinbarungen, Selbsteinschätzungen und 360°-Feedbacks geben den Mitarbeiter_innen aber anders als die Evaluationsbögen und Befragungen einen Anschein von Autonomie. Die Mitarbeiter_innen werden nicht von außen beobachtet, sondern sind angehalten, sich selbst zu beobachten, sie folgen nicht den Unternehmenszielen, sondern ihren eigenen Zielvorgaben. Überwachung wird in diesem Kontext zur Selbst-Überwachung, die im 360°-Feedback multipliziert wird. Damit wird ein Leistungsvergleich auf Dauer gestellt, der Defizite aufdecken und Anreize zu ihrer Behebung liefern soll. Demselben Ziel dient die kooperative Arbeitsform Projektteam. Dass in immer mehr Unternehmen eine Kultur des Net- und Teamworking Einzug gehalten hat, die sich auch architektonisch durch die Auflösung klassischer Einzel- oder Großraumbüros zugunsten von Coworking-Spaces und Arbeitsinseln Raum schafft, ist wiederum Ausdruck des kaum noch zu entwirrenden Knäuels aus Freiheit und Kontrolle. Zwar kommt Teamarbeit durchaus der Flexibilisierung und Enthierarchisierung und damit auch den intrinsischen Bedürfnissen der

62 Ebd., S. 47.

Arbeitssubjekte entgegen, aus gouvernementalitätstheoretischer Perspektive ist aber auch dies eine führende Fürsorge, die vor allem dazu dient, Überwachung zu delegieren, denn in „Teamarbeit“ wird durch die Arbeit an einem gemeinsamen Ziel „jedes Gruppenmitglied zum Kontrolleur aller anderen“⁶³, wie Sven Opitz pointiert. Für Ulrich Bröckling handelt es sich bei solchen Teams um eine „Steuerungsinstanz [...], welche die Individuen mittels dicht getakteter Rückkopplungen kontinuierlich mobilisiert und zugleich die Richtung ihrer Selbstverbesserungsanstrengungen fortwährend neu adjustiert.“⁶⁴ Im Resultat steht die Ideologie eines „kategorische[n] Komparativ[s]“⁶⁵, der nach oben offen ist, weil es nicht länger darum geht, ein vorab formuliertes Ziel zu erreichen, sondern das Ziel gemeinsam immer neu und immer weiter zu verschieben, also zu optimieren. Weil dabei Überwachung und Selbstüberwachung amalgamieren und im Sinne flacher Hierarchien kein klassisches Herrschaftsverhältnis mehr etablieren, spricht Bröckling von einem „demokratisierten Panoptismus“:

An die Stelle eines allsehenden Beobachters auf der einen und den in ihren eigenen Beobachtungsmöglichkeiten aufs Äußerste eingeschränkten Beobachtungsobjekten auf der anderen Seite tritt ein nichthierarchisches Modell reziproker Sichtbarkeit. Jeder ist Beobachter nicht nur aller anderen, sondern ist auch der von allen anderen Beobachtete sowie der Beobachter seiner selbst.⁶⁶

Anders als Schönthalers auf den Übergriff von Arbeitswelten auf die psychische Verfassung von Leistungsträgern fokussierter Roman, geht Dave Eggers in *The Circle* über die Managementtechnologien und über den gegenwärtig (arbeits-) rechtlich möglichen Rahmen deutlich hinaus, wenn er eine Gesundheitsdiktatur entwirft, die die Essgewohnheiten, Gesundheitsdaten und das Konsumverhalten seiner Mitarbeiter_innen und schließlich ihr gesamtes Leben unter Beobachtung aller stellt – ein dystopisches Szenario, das in Zeiten von Corona unter dem Deckmantel des Arbeitsschutzes näher rückt, wie Adrian Lobe in einem Artikel für die Online-Ausgabe des *Standard* problematisiert.⁶⁷ Es ist

63 Sven Opitz: *Gouvernementalität im Postfordismus. Macht, Wissen und Techniken des Selbst im Feld unternehmerischer Rationalität*. Hamburg: Argument 2004, S. 131.

64 Ulrich Bröckling: *Feedback: Anatomie einer kommunikativen Schlüsseltechnologie*. In: Ders.: *Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 197–221, hier S. 219.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 218.

67 Adrian Lobe: *Geschützt, aber total überwacht am Arbeitsplatz?* In: *Der Standard* v. 14.11.2020. <https://apps.derstandard.de/privacywall/story/2000121690310/geschuetzt-aber-total-ueberwacht-am-arbeitsplatz> (Stand: 06.02.2021). Vgl. zu den in der

dennoch bezeichnend, dass Eggers' „Transparenzhölle“⁶⁸, wie Harald Welzer den Roman betitelt, sich mit der Firma auf einen paradigmatischen Ort der Disziplinargesellschaft und nicht der neoliberalen Kontrollgesellschaft kapriziert. Zwar widmet der Text etliche Passagen den firmeneigenen Partys, Lounges, Freizeitaktivitäten, lässt aber an jeder Stelle nur allzu deutlich den dahinterliegenden Arbeits- und Zwangscharakter aufscheinen und weist das über all dem schwebende Mastermind aus (wenn die Verantwortung auch von der Person der Chefs immer wieder auf Algorithmen abgeschoben wird). Etabliert wird erzählerisch ein klar strukturiertes hierarchisches Verhältnis, wo der Plot und das Image der Firma flache Hierarchien proklamieren. Das ist insofern von Bedeutung, als sich darin zeigt, dass Überwachung heute stärker denn je ein Hybrid aus Fremd- und Selbstüberwachung bildet, dabei aber die gesamtgesellschaftlich erodierenden Einschließungsmilieus der Disziplinargesellschaft nicht einfach abschafft, sondern derart transformiert, dass sie den von Ulrich Bröckling analysierten „unternehmerischen Selbst“⁶⁹ der neoliberal-kompetitiven Wettbewerbsgesellschaft entsprechen. Die Soziolog_innen G. Günter Voß und Cornelia Weiß stellen diesbezüglich fest, Arbeitskraftunternehmer litten unter

psychosozialen Anforderungen, die entstehen, wo ambivalente Freiheiten mit diffusen indirekten Herrschaftsformen verknüpft sind, so dass Menschen [...] in regelrechte Fallen geraten. Sie sollen „selbstverantwortlich“, „innovativ“ oder „unternehmerisch“ handeln, werden allerdings gleichzeitig von kleinteiligen Kennziffern und tendenziell lückenlosen Erfolgskontrollen unbarmherzig überwacht.⁷⁰

Ein solches Schreckensszenario der kritischen Arbeitsforschung gilt im Zeitalter des digitalen Kapitalismus nicht nur noch, sondern umso mehr, weil Leistungsüberprüfung und Feedback algorithmisiert sind, Arbeit passgenau, weil automatisch auf diejenigen Mitarbeiter_innen verteilt wird, die gerade

digitalen Arbeit gestiegenen Überwachungsmöglichkeiten auch: Aida Ponce Del Castillo: *COVID-19 verschärft die Überwachung am Arbeitsplatz*. In: *netzpolitik.org* v. 08.05.2020. <https://netzpolitik.org/2020/covid-19-verschaerft-die-ueberwachung-am-arbeitsplatz/> (Stand: 06.02.2021).

68 Welzer, *Die smarte Diktatur*, S. 192.

69 Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

70 G. Günter Voß, Cornelia Weiß: *Burnout und Depression – Leiterkrankungen des subjektivierten Kapitalismus oder: Woran leidet der Arbeitskraftunternehmer?* In: Sigward Neckel, Greta Wagner (Hgg.): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 29–57, hier S. 35 f.

eine Aufgabe abgeschlossen haben oder kurz davor sind, sie abzuschließen. Im ‚digitalen Taylorismus‘, den Mae Holland im *Circle* erlebt, wenn sie parallel an mehreren Bildschirmen arbeitet, während sie zeitgleich an ihrem Social Score arbeitet, Follow-ups verschickt, Feedback gibt und erhält, erreichen Leistungsvermessung und -kontrolle eine neue Qualität. Dem Management erwachsen durch Digitalisierung immer diffizilere Möglichkeiten des Monitorings und der Überwachung.⁷¹ Mit dem Leistungsdruck wächst automatisch/automatisiert auch der psychische Druck,⁷² sodass die Einschließungsmilieus der Disziplinargesellschaft rückblickend in verklärt-mildem Licht erscheinen mögen.

Die literarisch in Szene gesetzten Büro-Architekturen des Postfordismus dienen also einer Formung des Habitus im Geiste der Optimierungslogik.

Überwachung am Arbeitsplatz ist aber entgegen dem Fokus der Romane zur New Economy mitnichten ein Problem der oberen Mittelschicht und des Managements, sondern trifft ebenso – wenn nicht sogar noch mehr, wie Collin Crouch mit Bezug auf Telearbeit⁷³ zeigt – die Working Poor, nur dass sie dort weniger schillernd ist. Dem untersten Ende der Hierarchie, dem Milieu der Subunternehmer und Franchiser im Logistiksektor, hat Ken Loach seinen Film *Sorry, we missed you* (2019) gewidmet. Loachs Protagonist Rick Turner will die von der Finanzkrise in Schulden getriebene Familie durch einen Job als Paketbote retten, ist dabei aber dem Auftraggeber durch ein kaum zu bewältigendes Zeit-Regime unterworfen, dessen Nicht-Einhaltung mit Konventionalstrafen geahndet wird. Hier wird das Smartphone zum klassischen Überwachungsinstrument, das Ricks permanente Erreichbarkeit garantiert. Ohne diese Dauerkontrolle bekommt er mit seinem Transporter keine Fahrt vom Auftraggeber. Das Beispiel zeigt, dass die Allgegenwart von Überwachung im Arbeitssektor soziale Unterschiede nicht einebnen, sondern verschärft, denn ein freiheitlich-freizeitliches Ambiente bietet sich Rick, dem ein Kollege an seinem ersten Arbeitstag eine leere PET-Flasche schenkt, weil das Zeitregime seines Auftraggebers ihm keine Zeit für eine Toilettenpause lassen wird, definitiv nicht, und so ist die auf die Mitarbeiterüberwachung beim Onlinehändler Amazon bezogene Pointe der Soziologen Oliver Nachtwey und Philipp Staab auch für

71 Vgl. Collin Crouch: *Gig Economy. Prekäre Arbeit in Zeiten von Uber, Minijobs & Co.* Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 100.

72 Vgl. Philipp Staab: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit.* Berlin: Suhrkamp 2019, S. 235 f.

73 Vgl. C. C. Crouch, *Gig Economy*, S. 47.

Loachs Film zutreffend: „Was früher das Fließband war, sind heute Apps und Algorithmen.“⁷⁴

Ein solcher, dezidiert sozialkritischer Blick auf die unteren Einkommensschichten ist literarisch und filmisch die Ausnahme, allein schon deshalb, weil es sich hier wie bei der Gig-Economy des Plattformkapitalismus um eine anachronistisch anmutende Verlängerung der Disziplinargesellschaft in die Gegenwart handelt. Worin sich die Milieus gleichwohl deutlich unterscheiden, ist der performative Aspekt, mit dem Kontrolle zur Selbstkontrolle wird, die sich auf den eigenen Körper nicht im Sinne einer Gesundheitsdiktatur wie bei *Corpus Delicti*, sondern als fitter, konkurrenzfähiger und das heißt: attraktiver Körper richtet. Es reicht nicht länger der uniformierende Anzug oder das Kostüm aus der Welt der Angestellten. Im Top Management regiert ein wörtlich genommenes Prinzip des Survival of the fittest. Darauf antwortende Selbstoptimierung muss ganzheitlich sein, und kaum ein Roman der New Economy kommt ohne die minutiöse Darstellung der Exerzitien körperlicher Perfektionierung aus, die zwischen Forderung und Wunsch changieren. So ist die Arbeit des Unternehmensberaters und Ich-Erzählers von John von Düffels Roman *Ego* an der eigenen Bauchnabeltiefe weniger Ausdruck nazistischer Nabelschau als unternehmerische Selbsttechnologie,⁷⁵ die Joggingläufe von *Jessica*, 30⁷⁶, die freiberuflich für ein Frauenmagazin arbeitet, bis ihre Beschäftigungssituation zu prekär wird, markieren ein ökonomisiertes Subjekt, das zwischen Selbstoptimierung und Selbstinstrumentalisierung gefangen ist.⁷⁷ Sie zeugen davon, dass Strategien der Arbeit am Selbst nicht einseitig als Zwangskonstellationen klassifiziert werden können, weil das die positiven Aspekte der Selbstvalorisierung und Selbstermächtigung unterschlagen würde, auch wenn diese lediglich dem ökonomischen Druck entsprechen mögen.

Damit ist nur kurz skizziert und aniziert, dass Literatur genau das paradoxe Doppel aus Freiheit und Kontrolle, Überwachung von außen und Selbstüberwachung zu thematisieren vermag, wenn sie das Thema nicht ausschließlich auf

74 Oliver Nachtwey, Philipp Staab: *Die Avantgarde des digitalen Kapitalismus*. In: *Mittelweg* 36 24/2015, H. 6, S. 59–84, hier S. 76.

75 John von Düffel: *Ego*. Köln: Dumont 2001.

76 Marlene Streeruwitz: *Jessica*, 30. Frankfurt a.M.: Fischer 2004.

77 Vgl. Annemarie Matthies, Alexander Preisinger: *Literarische Welten der Ökonomisierung. Gouvernementale Schreibweisen im Gegenwartsroman*. In: Torsten Erdbrügger, Ilse Nagelschmidt, Inga Probst (Hgg.): *Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion*. Berlin: Frank & Timme 2013, S. 137–150, hier S. 140.

computerisierte Technologien und Algorithmen reduziert, auch wenn diese in der Forschung aktuell den Fokus lenken. Offenkundig produziert die Gleichzeitigkeit von Elementen der Disziplinar- und der Kontrollgesellschaft Ambivalenzen, die für Kunst und Literatur einen Ansatzpunkt für Kritik eröffnen. Diese Widerständigkeit der Kunst könnte mit und gegen Jacques Rancière in einem veränderten Blick- und Sichtbarkeitsregime liegen,⁷⁸ das die Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten verunordnet, wenngleich diese Verunordnung einen Effekt auch außerhalb der fiktionalen Welten zeitigen müsste, wovon bislang kaum die Rede sein dürfte.

Literatur

- Bächle, Thomas Christian: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016.
- Bartz, Christina u.a.: *Einleitung – Signaturen des Medialen*. In: Dies. (Hgg.): *Handbuch Mediologie. Signaturen des Medialen*. Paderborn: Fink 2012, S. 7–14.
- Bauman, Zygmunt; Lyon, David: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Borries, Friedrich von: *Surveillance – Entertainment*. In: *Arch+* 152, 153/2000, S. 91–93.
- Borries Friedrich von: *IWTC*. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Bröckling, Ulrich: *Feedback: Anatomie einer kommunikativen Schlüsseltechnologie*. In: Ders.: *Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 197–221.
- Bude, Heinz: *Gesellschaft der Angst*. Hamburg: Hamburger Edition 2014.
- Crouch, Collin: *Gig Economy. Prekäre Arbeit in Zeiten von Uber, Minijobs & Co.* Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2019.

78 Mit Rancière, weil der französische Philosoph der Kunst prinzipiell Widerstandspotential zuerkennt, das an der Neuaufteilung des Sinnlichen teilhaben kann; gegen Rancière, weil er das widerständige oder politische Moment der Kunst auf ästhetische Revolution verengt. Politische Kunst ist für Rancière politisch nicht nach ihrer Intention, sondern nach ihrem ästhetischen Neuheitswert und nur dann politisch, wenn sie tatsächlich zu einer Verunordnung der Aufteilung des Sinnlichen beiträgt, was historisch äußerst selten ist.

- Deleuze, Gilles: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.
- Düffel, John von: *Ego*. Köln: Dumont 2001.
- Eggers, Dave: *Der Circle*. Aus dem Amerikanischen von Ulrike Wasel und Klaus Timmermann. 10. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015.
- Erdbrügger, Torsten: *Die Kunst, nicht dermaßen überwacht zu werden. Zum Verhältnis von Überwachungsstaat, Kunst und Kritik in Friedrich von Borries' IWTG*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 147–166.
- Felden, Heide von: *Selbstoptimierung als gesellschaftlicher Zwang zum Selbstzwang*. In: Dies. (Hgg.): *Selbstoptimierung und Ambivalenz: Gesellschaftliche Appelle und ambivalente Rezeptionen*. Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 3–14.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Foucault, Michel: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Geschichte der Gouvernementalität I*. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München/Wien: Hanser 1998.
- Fritz, Michael G.: *Ein bisschen wie Gott*. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2015.
- Genazino, Wilhelm: *Abschaffel / Die Vernichtung der Sorgen / Falsche Jahre. Roman-Trilogie [1977/1987/1979]*. München: Hanser 2011.
- Han, Byung-Chul: *Müdigkeitsgesellschaft*. 7. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2012.
- Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2016.
- Händler, Ernst-Wilhelm: *Wenn wir sterben*. Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt 2002.
- Hempel, Leon; Krassmann, Susanne; Bröckling, Ulrich: *Sichtbarkeitsregime: Eine Einleitung*. In: Dies. (Hgg.): *Sichtbarkeitsregime. Überwachung, Sicherheit und Privatheit im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 7–24.
- Huber, Sabrina: *Der überwachende Erzähler – Blick und Stimme im gegenwärtigen Überwachungsroman. Erzählperspektive und System-Diskurs in den Dystopien Corpus Delicti und Fremdes Land*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 71–97.

- Jung, Werner; Schüller, Liane (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019.
- Kammerer, Dietmar: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008
- Lemke, Thomas: „Eine Kultur der Gefahr“ – *Dispositive der Unsicherheit im Neoliberalismus*. In: *Widerspruch*, 24/2004, H. 46, S. 89–98.
- Lobe, Adrian: *Speichern und Strafen. Die Gesellschaft im Datengefängnis*. München: C.H. Beck 2019.
- Lobe, Adrian: *Geschützt, aber total überwacht am Arbeitsplatz?* In: *Der Standard* v. 14.11.2020. <https://apps.derstandard.de/privacywall/story/2000121690310/geschuetzt-aber-total-ueberwacht-am-arbeitsplatz> (Stand: 06.02.2021).
- Losmann, Karen: *WORK HARD, PLAY HARD*. D 2012.
- Lüddemann, Stefan: *Überwachung fängt bei uns selbst an. Medientheoretiker Friedrich von Borries fordert Mut zur Kritik* [Interview]. In: *Neue Osnabrücker Zeitung* v. 23.04.2014.
- Lyon, David: *Surveillance Society. Monitoring everyday life*. Buckingham: Open University Press 2001.
- Lyon, David: *Everyday Surveillance. Personal Data and Social Classifications*. In: *Information, Communication & Society* 5/2002, H. 2, S. 242–257.
- Matthies, Annemarie; Preisinger, Alexander: *Literarische Welten der Ökonomisierung. Gouvernementale Schreibweisen im Gegenwartsroman*. In: Torsten Erdbrügger, Ilse Nagelschmidt, Inga Probst (Hgg.): *Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion*. Berlin: Frank & Timme 2013, S. 137–150.
- Mau, Steffen: *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Metz, Markus; Seeßlen, Georg: *Freiheit und Kontrolle. Die Geschichte des nicht zu Ende befreiten Sklaven*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Franz-Josef Albersmaier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 4. Aufl. Stuttgart: Reclam 2001, S. 389–401.
- Nachtwey, Oliver; Staab, Philipp: *Die Avantgarde des digitalen Kapitalismus*. In: *Mittelweg* 36 24/2015, H. 6, S. 59–84.
- Opitz, Sven: *Gouvernementalität im Postfordismus. Macht, Wissen und Techniken des Selbst im Feld unternehmerischer Rationalität*. Hamburg: Argument 2004.
- Opitz, Sven: *Zwischen Sicherheitsdispositiven und Securitization. Zur Analytik illiberaler Gouvernementalität*. In: Patricia Putschert, Katrin Meyer, Yve

- Winter (Hgg.): *Gouvernementalität und Sicherheit. Zeitdiagnostische Beiträge im Anschluss an Foucault*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 201–228.
- Peeters, Wim: *Literatur als Teil von Big Data. Friedrich von Borries' Romane 1 WTC und RLF*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 169–186.
- Peltzer, Ulrich: *Teil der Lösung*. Zürich: Ammann 2009.
- Ponce Del Castillo, Aida: *COVID-19 verschärft die Überwachung am Arbeitsplatz*. In: *netzpolitik.org* v. 08.05.2020. <https://netzpolitik.org/2020/covid-19-verschaerft-die-ueberwachung-am-arbeitsplatz/> (Stand: 06.02.2021).
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Aus dem Französischen von Maria Muhle und Susanne Leeb, basierend auf einer Übersetzung von Jürgen Link. Berlin: b_books 2006.
- Richartz, Walter E.: *Büroroman* [1976]. Zürich: Diogenes 1998.
- Schönthaler, Philipp: *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn*. Berlin: Matthes & Seitz 2013.
- Schüller, Liane; Schüller-Fengler, Rainer: „Die ich rief, die Geister, wird ich nun nicht los.“ *Intelligente Systeme zur Überwachung in Alltag und Literatur*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 9–34.
- Sauter, Thomas: *Fremdes Land*. Berlin: Aufbau 2010.
- Staab, Philipp: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Streeruwitz, Marlene: *Jessica*, 30. Frankfurt a.M.: Fischer 2004.
- Trojanow, Ilija; Zeh, Juli: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Hanser 2009.
- Voß, G. Günter; Weiß, Cornelia: *Burnout und Depression – Leiterkrankungen des subjektivierten Kapitalismus oder: Woran leidet der Arbeitskraftunternehmer?* In: Sighard Neckel, Greta Wagner (Hgg.): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 29–57.
- Welzer, Harald: *Die smarte Diktatur. Der Angriff auf unsere Freiheit*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2018.
- Zuboff, Shoshana: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.
- Zurawski, Nils: *Geheimdienste und Konsum der Überwachung – Essay*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 18, 19/2014, S. 14–19.

Mira Anneli Naß

HOW NOT TO BE SEEN. Zur (künstlerischen) Negation visueller (Selbst-)Kontrolle bei Hito Steyerl

Abstract: Die künstlerische Befragung operativer Bilder erlaubt es, den Wandel von Überwachungsmedien hin zu einem vermehrt algorithmisch gesteuerten Sichtbarkeitsdispositiv zu untersuchen. Zunehmend, aber immer seltener auf Basis einer formal-ästhetischen Auseinandersetzung, wird ihrer künstlerischen Wiederaufführung dabei ein kritischer Impetus *per se* zugesprochen. Der Beitrag argumentiert, dass diese Tendenz einem spätmodernen Kritikalitätsimperativ unterworfen ist. Er versucht, die zunehmende Forderung nach einer „Verantwortungsästhetik“ (Tom Holert) als eine zentrale Regierungstechnik des Neoliberalismus und damit als Teil eines Dispositivs der gouvernementalen (Selbst-)Kontrolle zu identifizieren. Die Analyse von Hito Steyerls *How Not to Be Seen* (2013) soll aber zugleich zeigen: Kunst folgt einer Eigenlogik, die gerade in ihrer Ambiguität gesellschaftliche Distanznahme und Befragung ermöglicht. Steyerls künstlerisches Spiel lehnt eine affirmative Wahrheitsästhetik ab und hält ein humoristisches Spannungsverhältnis aufrecht.

Keywords: Hito Steyerl, operative Bilder, künstlerisches Spiel, Verantwortungsästhetik, Kritikalitätsimperativ, Dokumentarismus

„Operative Bilder“¹ halten vermehrt Einzug ins Feld zeitgenössischer Kunst.² Nach Harun Farocki verstehe ich diese technisch-instrumentellen Bildformen zunächst an spezifische Gebrauchsweisen gekoppelt: Als Bilder automatisierter Überwachung oder der Drohnenaufklärung, als strategische Karten, algorithmische Vermessungsdaten oder Raketenbilder sind sie eingebunden in militärische Handlungsgefüge, wissenschaftliche Entscheidungs- oder industrielle Produktionsprozesse. In diesen ihren eigentlichen Handlungsketten, so mein Ausgangspunkt, bleiben operative Bilder meist unbemerkt. Erst die Isolation von ihrem primären Entstehungs- und Gebrauchsrahmen und eine

1 Harun Farocki: *Phantom Images*. In: *Public* 29.16/2004, S. 13–22.

2 Dieser Aufsatz ist die Weiterentwicklung folgenden Textes für das *ffk Journal* 6: Mira Anneli Naß: *Bilder von Überwachung oder Überwachungsbilder? Zur Ästhetik des Kritiserten als Ästhetik der Kritik bei Hito Steyerl und Forensic Architecture*. In: *ffk Journal* 6/März 2021.

(künstlerische) Neukontextualisierung ermöglichen es, ihre spezifische ästhetische Erscheinungsform zu analysieren – und so Rückschlüsse auf und Einblicke in jene technischen und sozialen Operationen zu geben, aus denen sie stammen. Ihre Referenzialität auf Überwachungsmedien erlaubt es, deren Wandel hin zu einem vermehrt algorithmisch gesteuerten Sichtbarkeitsdispositiv zu untersuchen. Mit Andreas Reckwitz kann diese Umwälzung als eine „Transformation der Sichtbarkeitsordnungen“³ beschrieben werden, denn zunehmend liegen spätmodernen Regierungstechnologien nicht nur disziplinäre (Blick-)Regime, sondern auch apparative Praktiken der Selbstkontrolle zugrunde.

Trotz oder gerade wegen einer oberflächlich affirmativen und systemimmanenten Ästhetik wird der künstlerischen Wiederaufführung operativer Bilder auffallend häufig – und scheinbar seltener auf Basis formal-ästhetischer Auseinandersetzungen – ein kritischer Impetus zugesprochen. Neben der investigativen Sichtbarmachung gehe es einer (künstlerischen) Countervisuality⁴ vor allem darum, so eine gängige These, Kritik an jenen Machtstrukturen zu formulieren, die sie ausstellen.⁵ Institutionen der Macht und deren sogenannte Kritiker*innen teilen heute also häufig dieselbe Ästhetik. Doch was unterscheidet dann den subversiven vom repressiven Bildgebrauch und eine ästhetische Kritik der Selbst-Kontrolle von einer algorithmischen Kontrollästhetik? Im Folgenden begreife ich Hito Steyerls Videoarbeit *How Not to Be Seen* als symptomatisch für diese Tendenz der gegenwärtigen Kunstwelt. Ihrer Analyse liegt die Frage nach einer spezifischen *Ästhetik der Kritik* zugrunde: Vermag

3 Vgl. Andreas Reckwitz: *Transformation der Sichtbarkeitsordnungen. Vom disziplinären Blick zu den kompetitiven Singularitäten*. In: Marc Rölli, Roberto Nigro (Hgg.): *Vierzig Jahre ‚Überwachen und Strafen‘. Zur Aktualität der Foucault’schen Machtanalyse*. Bielefeld: Transcript: 2017, S. 197–211 und vgl. ders.: *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp 2017.

4 Nicholas Mirzoeff: *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press 2011.

5 Vgl.: Torin Monahan: *Ways of being seen: surveillance art and the interpellation of viewing subjects*. In: *Culture Studies* 32/2018, S. 560–581; Elise Morrison: *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2016; Thomas Keenan: *Counter-forensics and Photography*. In: *Grey Room* 55/2014, S. 58–77; Svea Bräunert, Meredith Malone (Hgg.): *To See Without Being Seen: Contemporary Art and Drone Warfare*. Ausst.-Kat. Mildred Lane Kemper Art Museum 2016. St. Louis: Washington University 2016; Andrea Mubi Brighenti: *Artveillance: At the Crossroads of Art and Surveillance*. In: *Surveillance & Society* 7/2010, S. 175–186.

die Künstlerin es, mithilfe operativer Bilder visuelle (Selbst-)Kontrolle (künstlerisch) zu negieren – und wenn ja, wie? Und inwieweit ist künstlerische (Kontroll-)Kritik selbst Teil eines neoliberalen Identitätsangebots? Denn als „erste Definition der Kritik“ schlägt Michel Foucault diese „allgemeine Charakterisierung vor: die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden.“⁶

HOW NOT TO BE SEEN

In ihrer Einkanal-Videoinstallation *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*⁷ (2013) nutzt die Filmemacherin und Künstlerin Hito Steyerl Technologien hegemonialer Kontrollnarrative. Spielerisch setzt sie sich mit der Frage auseinander, wie es angesichts eines flächendeckenden Netzwerks aus (visuellen) Kontrollmechanismen möglich sein kann, in realweltlichen und virtuellen Räumen weniger *unsichtbar* denn vielmehr *nicht gesehen* zu werden. Angelehnt an das beliebte Format von Onlinetutorials erprobt Steyerl unterschiedliche Negationsstrategien, die das Primat wie Desiderat eines gegenwärtigen Sichtbarkeitsparadigmas zu durchkreuzen oder unterlaufen suchen. In fünf aufeinander aufbauenden Lektionen bietet sie pragmatische „Gebrauchsanweisungen für handfeste Interventionen“⁸ sowie absurd-komische und symbolische Handlungsvorschläge an: Neben dem simplen Hinweis, einfach aus dem Bild zu gehen oder in einer Gated Community zu leben, schlägt die Künstlerin unter anderem vor, eine Frau über 50 oder kleiner als ein Pixel zu sein. Unsichtbarkeit – und damit auch immer Sichtbarkeit – identifiziert sie humoristisch als Drohung *und* Privileg zugleich.

Ihre verspielte, bisweilen dilettantisch anmutende digitale Bildgenerierung kontrastiert die Künstlerin mit Surveillance Footage: Als wiederkehrendes Format nutzt Steyerl, die seit ihren frühen Arbeiten auf unterschiedliche mediale Präsentationsformen zurückgreift, vor allem Fotografien der Satellitenaufklärung.⁹

6 Michel Foucault: *Was ist Kritik?* Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin: Merve 1992, S. 12.

7 *How Not to Be Seen* wurde schon 2013 von der Künstlerin auf Youtube online gestellt. Einsehbar auch unter: <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> (Stand: 31.01.2021). Der Titel ist eine Referenz auf den Monty-Python-Sketch „How Not to Be Seen“, der 1970 von der BBC gesendet wurde und einen staatlichen Lehrfilm persifliert.

8 Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 326.

9 Steyerl nennt diesen Prozess „travelling images“. Vgl. Florian Ebner: *Resurrected again and again, forever, resurrected into something new. Hito Steyerl und die*

Solche digitalen Luftbildaufnahmen, die hier im Fokus meines Interesses stehen, dienen ihr als Visualisierungen eines zunehmend algorithmisch gesteuerten Sichtbarkeitsdispositivs, dessen vehementer Ausbau nicht zuletzt Ergebnis der Anschläge von 9/11 und deren geopolitischer Folgen ist. Die bildtheoretischen Parameter, die Steyerl diesen fotografischen Aufnahmen zur Seite stellt, verweisen auf ein gegenwärtiges Verständnis von Sichtbarkeit als Bildlichkeit: Sie werden mithilfe pantomimisch nachgeahmter Gesten des Scrollens oder Wipens auch semantisch evoziert und implizieren ein neues, digitalisiertes Verständnis relationaler Verhältnisse wie räumlicher Navigier- und Skalierbarkeit. Auf Basis von Leitfragen, die Formen der Unsichtbarkeit innerhalb beziehungsweise mithilfe eines Bildes adressieren („how to become invisible by becoming a picture“), erklärt die Künstlerin Unsichtbarkeit zugleich zu einem Konstituens des Bilds – metaphorisch, semantisch, technologisch und sozio-politisch. Mithilfe strategischer „Modulationen von kontrollierenden Technikarrangements“¹⁰ offenbaren sich die entscheidenden Ambivalenzen, die (Un-)Sichtbarkeit im Zeitalter von Big Data inhärent sind: Steyerl macht die fundamentale Differenz zwischen menschlicher Wahrnehmung und algorithmischer Mustererkennung zur Grundlage ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit digitalen Überwachungsmechanismen. Die Formen der Unsichtbarkeit, die sie praktiziert, sind zwar häufig vollkommen sichtbar für das menschliche Auge, jedoch nicht wahrnehmbar für maschinelle Sensoren.¹¹

Resolution Target

Die 15-minütige Videoarbeit lässt sich in drei zentrale Settings unterteilen, deren Ebenen ineinander übergehen und stets von Anweisungen und Ausführungen begleitet werden: Die einführende Kameraeinstellung zeigt einen Greenscreen, vor dem die Künstlerin die von einer mal männlich, mal weiblich codierten Computerstimme vorgetragenen Lektionen performt („to go off

(negative) Errettung der Bilder. In: Ders. u.a. (Hgg.): *Hito Steyerl. I Will Survive. Films and Installations*. Ausst.-Kat. K21, Düsseldorf/Centre Pompidou, Paris 2020–2021. Leipzig: spector books 2020, S. 70–80. Der Katalog bietet zudem einen umfangreichen Überblick über Steyerls Schaffen.

10 Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 326.

11 Im Interview verweist Steyerl auf die Rebellenpraktik, sich mit glänzender Rettungsfolie vor Wärmebildkameras zu verstecken. Hito Steyerl, Laura Poitras: *Techniques of the observer: Hito Steyerl and Laura Poitras in conversation*. In: *Artforum* 53/2015, S. 306–317, hier S. 308.

screen“, „to scroll“, „to wipe“ etc.). Die Verhandlung eines gegenwärtigen Sichtbarkeitsdispositivs wird so unmittelbar als bildtheoretische und technologische Auseinandersetzung sowie körperliche Kulturtechnik eingeführt, die ein spezifisch gestisches Vokabular mit sich bringt. Zweites Setting ist das computergenerierte Modell einer Gated Community inklusive Shopping-Mall, Einfamilienhäusern und Pool-Anlagen. Durch diese urbane Landschaft gleitet eine virtuelle Kamera zu treibendem Sound an gesichtslosen, lediglich schemenhaft skizzierten Gestalten vorbei. Ein dritter, zentraler Bildraum situiert sich in einer kargen Landschaft, deren Ansicht zwischen analogen und digitalen Bildformen und -qualitäten wechselt: Es ist das Motiv eines asphaltierten Kalibrierungsfelds aus der kalifornischen Mojave-Wüste. Stellenweise aufgebrochen und bewachsen, dient es als Sinnbild für die entscheidenden Bedeutungsverschiebungen maschinell erzeugter Sichtbarkeit in den vergangenen Jahrzehnten: In den 1950er- und 1960er-Jahren wurden diese Resolution Targets von der NASA und der US Air Force angelegt, „[to] test, calibrate, and focus aerial cameras travelling at different speeds and altitudes“¹². Entwickelt wurden sie in der Frühphase des Kalten Kriegs zur Kalibrierung optischer Sensoren der Fernerkundung. Neben dem technischen Ausbau eines Netzwerks von Spionagesatelliten referiert das Resolution Target damit auch auf einen entscheidenden Paradigmenwandel vom normierenden Bildsystem der Zentralperspektive, wie es Szilvia Gellai und Dominik Schrey in ihrem Beitrag beschreiben, hin zu einer Gegenwart, die mehr und mehr von einer vertikalen Hegemonie dominiert wird: Im Laufe des 20. Jahrhunderts wird die vertikale Perspektive durch den zunehmenden Kampf um die Kontrolle des (globalen) Luftraums zum Inbegriff territorialer Kontrolle.¹³

-
- 12 Center for Land Use Interpretation (CLUI): *Photo Calibration Targets: Terrestrial Test Patterns Used for Aerial Imaging*. In: Lay of the Land Newsletter Winter 2013. <http://clui.org/newsletter/winter-2013/photo-calibration-targets> (Stand: 22.03.2021). Zitiert nach Svea Bräunert: *To See Without Beeing Seen: Contemporary Art and Drone Warfare*. In: Dies., Meredith Malone (Hgg.): *To See Without Beeing Seen: Contemporary Art and Drone Warfare*. Ausst.-Kat. Mildred Lane Kemper Art Museum 2016. St. Louis: Washington University 2016, S. 11–25, hier S. 25.
- 13 Vgl. Lisa Parks: *Rethinking Media Coverage. Vertical Mediation and the War on Terror*. New York: Routledge 2018; Antoine Bousquet: *The Eye of War. Military Perception from the Telescope to the Drone*. Minneapolis: Minnesota University Press 2018; Caren Kaplan: *Aerial Aftermaths: Wartime from Above*. Durham: Duke University Press 2017. Auch lässt sich die Zunahme eines ‚Aktivismus von oben‘ konstatieren. Vgl.: Dennis Zuev, Gary Bratchford: *The citizen drone: protest, sousveillance and droneviewing*. In: *Visual Studies* 35/2020, S. 442–456.

Das Resolution Target selbst kann als technologischer und theoretischer Ankerpunkt der fotografischen Navigation durch eine zunehmend *als Bild* verstandene Welt begriffen werden. Bis heute umstritten, diagnostizierte Martin Heidegger in einem Essay bereits Ende der 1930er-Jahre *Die Zeit des Weltbildes*¹⁴ vor dem Hintergrund moderner Wissenschaften. Im Anschluss an seine ontologische These, eine Bildwerdung der Welt zeichne das „Wesen der Neuzeit“¹⁵ selbst aus, aktualisiert Rey Chow dessen analoges *Welt-Bild* in eine zunehmend digitalisierte und militarisierte Gegenwart, die sie als *The Age of the World Target*¹⁶ bezeichnet: Im-Bild-Sein bedeute heute ein Im-Visier-Sein, was sie als Komplizenschaft zwischen akademischer Theoretisierung und der Produktion militärischer Technologien beschreibt. Im Sinne eines überdimensionalen Fadenkreuzes steht das asphaltierte Resolution Target als Symbolbild neben einer Analogie von Erdoberfläche und Bildoberfläche auch für die Problematik einer modernen, universalistischen Wissens(chaf)tsproduktion als vermeintlich objektiv-technokratischer Ordnung vor dem Hintergrund einer militarisierten Sicht auf eine globalisierte Welt.

Das Motiv wiederholt sich andernorts: Vor dem Greenscreen ist ein für Foto-sets übliches, handliches USAF-Chart positioniert (Abb. 1). Es dient Steyerl als Projektionsfläche und Bildträger für Erdansichten aus dem Orbit, in die die Kamera hinein- und hinauszoomt.

Dieser Wechsel zwischen einer Mikro- und Makroebene, zwischen einer Detailansicht und einem Überblick vermag eine (visuelle) Relation zwischen Individuum und Gesellschaft, dem Einzelnen und der (bildlichen) Imagination eines großen Ganzen herzustellen, also auf Strukturen zwischen sozialer Metaphysik und politischer Ästhetik zu verweisen.¹⁷ Die Filmemacherin verknüpft die einzelnen Bildelemente formal miteinander: Greenscreen, Chart und Satellitenbild durchdringen sich gegenseitig, fungieren im Sinne eines digitalen Hyperimage: Als kalkuliertes Zusammenspiel von unterschiedlichen Bildwerken zu einer übergreifenden (Bild-)Einheit, so Felix Thürlemann, komme diese Zusammenstellung einer (medienreflexiven) Deutung und ästhetischen

14 Martin Heidegger: *Die Zeit des Weltbildes* (1938). In: Ders.: *Gesamtausgabe. Band 1 Holzwege*. Hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1994, S. 75–114.

15 Ebd., S. 88.

16 Rey Chow: *The Age of the World Target. Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham: Duke University Press 2006.

17 Vgl. Alberto Toscano, Jeff Kinkle: *Cartographies of the Absolute*. Winchester: Zero Books 2015.

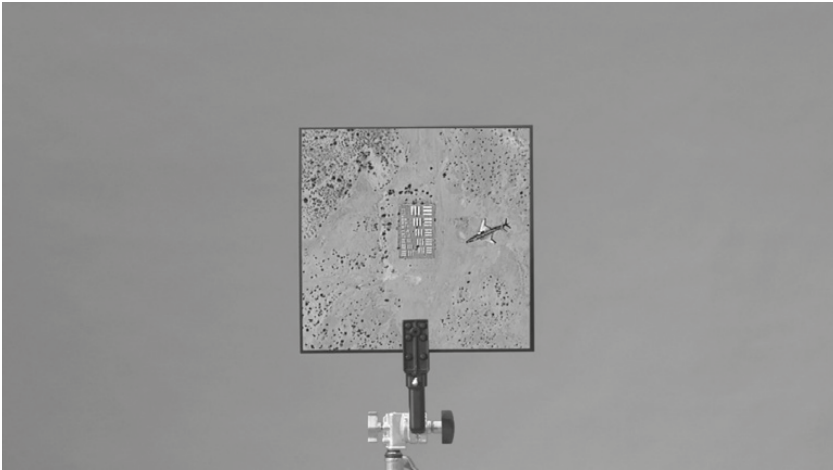


Abb. 1. Screenshot (MAN) aus Hito Steyerl: *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*. Ein-Kanal-HD Digitalvideo und Ton in Architektur-Environment, 00:15:52 min., 2013, hier 00:01:18.

Wertung der verlinkten Bildelemente gleich. „Der Begriff hyperimage bezeichnet das Zusammenspiel einer Mehrzahl von Bildern *in praesentia*“, schreibt Thürlemann, in dem jedoch „jedes Bild [...] vom individuellen Betrachter immer auch auf eine wechselnde Anzahl von Bildern *in absentia*“¹⁸ bezogen wird. Steyerls operative Bilder stehen weniger für sich selbst als für ihr Objektschema: „Wir schauen durch ein Bild auf andere Bilder hindurch.“¹⁹

Satellitenaufnahme und Resolution Target werden auch formal mit dem Körper der Künstlerin in Beziehung gesetzt: Während die männlich codierte Computerstimme, die Assoziationen an eine AI weckt, zu klimpernd-erheiterndem Sound verschiedene Taktiken der Camouflage aufzählt, verschmilzt die mit Tarnmustern geschminkte Künstlerin mit einem vielfarbigen Hintergrund, bis sie sich in einer semitransparenten Satellitenansicht der Erde auflöst (Abb. 2). Blinkende Farbfelder überlagern Teile des Bildes, während sich der (Kamera-)Blick nun im freien Fall befindet. Er endet knapp über der Erdoberfläche auf der fotografischen Luftbildaufnahme des Kalibrierungsfelds, das in unterschiedlicher Qualität die technischen Entwicklungen immer höherer

18 Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München: Fink 2013, S. 8; Herv. i. O.

19 Ebd.



Abb. 2. Screenshot (MAN) aus Steyerl, *How Not to Be Seen*, 00:05:16.

Auflösung demonstriert. Am Ende der Szene schwebt die Kamera in vertikaler Ansicht und zu schräger Musik über dem finalen Luftbild eines Resolution Targets. Es wird zum Hintergrund für eine theatrale Aufführung identitätsloser Pixelperformer*innen, die das Resolution Target bevölkern und einen Bruch mit der immersiven (Kamera-)Perspektive herbeiführen: Die flache vertikale Ansicht wechselt mit dem Eintritt der Performer*innen in den Bildraum zum linearperspektivischen Blick auf eine Leinwand, die eine Kulisse für den dadaistischen Pixel-Tanz darstellt. (Abb. 3)

Apollinischer Blick

Das Satellitenbild der Erde, das Anselm Franke als „last universal icon“²⁰ beschreibt und das auch heute noch das Symbol einer undifferenzierten Einheit und „boundless containment“²¹ zugleich darstellt, wird von Steyerl genutzt, um auf einen apollinischen, also orbitalen Blick der Sichtbarmachung zu verweisen.²²

20 Anselm Franke: *Earthrise and the Disappearance of the Outside*. In: Ders., Diedrich Diederichsen (Hgg.): *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside*. Berlin: Sternberg Press 2013, S. 12–19, hier S. 12.

21 Ebd., S. 14.

22 Vgl. Denis E. Cosgrove: *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.



Abb. 3. Screenshot (MAN) aus Steyerl, *How Not to Be Seen*, 00:07:02.

Dessen strukturelle Bezüge zu einer imperialistischen und universalistischen Blicktradition verortet die Künstlerin in gegenwärtigen soziopolitischen und technologischen Kontroll- und Überwachungsmechanismen. Die befremdliche gottgleiche Perspektive von nirgendwo entspricht dem scheinbar neutralen Kontrollraum eines unbegrenzten Auges von Militär und Wissenschaft, den nicht zuletzt Donna Haraway mit ihrer These des „god-trick“²³ im Sinne einer feministischen Wissenschaftskritik als exemplarische Metapher des entkörperlichten Blicks sozialer – sprich: patriarchaler – Kontrolle, als Inbegriff universalistischer Wissenschafts- und Sichtbarkeitslogiken definierte.²⁴ Steyerl setzt ihm in der skizzierten Sequenz zwei Inszenierungen entgegen: Im Bild der körperlichen Auflösung der Künstlerin in der apollinischen (Erd-)Ansicht (Abb. 2) und im Tanz der Pixel-Phantome vor einem hochauflösenden Satellitenbild (Abb. 3) offenbart sich die Ambivalenz drohender technologischer Sichtbarkeit und schützender Unsichtbarkeit zugleich.

Indem Sichtbarkeit zunehmend als Bildlichkeit verstanden wird, wandelt sich der soziale Raum zur performativen Bühnensituation: In der Verschmelzung von Figur und Grund offenbart sich eine Neuordnung des Räumlichen,

23 Donna Haraway: *Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies* 14/1988, S. 575–599, hier S. 581.

24 Vgl. Torin Monahan: *Dreams of Control at a Distance. Gender, Surveillance, and Social Control*. In: *Cultural Studies – Critical Methodologies* 9/2009, S. 286–305.

mit der gleichzeitig ein Gesichtsverlust einhergeht. Zwar wird in der Auflösung der Künstlerin in der Erdansicht sowie in der Montage von Landschaftsbild und gesichtslosen Tänzer*innen die Idee einer physiognomischen Betrachtungsweise evoziert, wie sie sich in der Analogie von Gesicht und Landschaft und deren reziproker Lesbarkeit formuliert. Implizit referiert diese Bildkombination auf die Tradition einer hartnäckigen (kriminalistischen) Imagination, Rückschlüsse vom individuellen Erscheinungsbild eines Gesichts auf den Charakter des dazugehörigen Individuums schließen zu können.²⁵ Dieses Versprechen, das – weniger technologisch als vielmehr kulturhistorisch – noch in der biometrischen Gesichtserkennung verankert ist, bleibt weiterhin unerfüllt: Während das Ab-Bild der Künstlerin zunehmend im Symbolbild eines globalen Sichtbarkeitsparadigmas verschwindet, anonymisieren die Pixelquadrate die Performer*innen. Beide narrativen Komponenten verdeutlichen explizit, dass sich das Subjekt der „facialen Gesellschaft“²⁶ als von technologischen (Bild-)Bedingungen abhängig konstituiert. Dadurch ist ihm aber auch dessen Negation eigen: Im Sinne einer Definition von Camouflage als tarnender Maskierung, als bildbasierte militärische Strategie und „als Technik der Blickverweigerung, Blicktrübung oder Blicktäuschung“²⁷ kann dieses Moment neben seinem repressiven Potenzial als widerständiges Element und „activist philosophy of becoming-imperceptible“²⁸ begriffen werden. Denn es ist diese Taktik der Camouflage und Imitation zugleich – der Simulation und der Mimi-kry – sich ein Zeichensystem anzueignen und zu unterwandern, also weniger unsichtbar als vielmehr ununterscheidbar von einer Umgebung zu werden, sich regelrecht in dieser aufzulösen und unter ihrem Schutz letztendlich subversiv agieren zu können: „Camouflage ist“, schreibt Hanna Wiemer, „eine Art Sprachstil, der sich [...] in das Zeichensystem einschleicht, um Doppeldeutigkeiten zu produzieren und auszunutzen. Damit stellt sie das angenommene indexikalische Verhältnis zwischen Abbildung und Abgebildetem in Frage“²⁹.

25 Vgl. Roland Meyer: *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz University Press 2019.

26 Thomas Macho, Gerburg Treusch-Dieter (Hgg.): *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*. Berlin: Elefanten Press 1996.

27 Hannah Wiemer: *Camouflage. Landschaftslektüren zwischen Theater, Kunst und Krieg 1914–1945*. Berlin/Boston: de Gruyter 2020, S. 17.

28 Toni Pape: *The aesthetics of stealth: towards an activist philosophy of becoming-imperceptible in contemporary media*. In: *Feminist Media Studies* 17/2017, S. 630–645.

29 Hannah Wiemer: *Maskierte Landschaft. Camouflage und Luftphotographie im Ersten Weltkrieg am Beispiel des Malers Solomon J. Solomon*. In: Lars Nowak (Hg.): *Medien – Krieg – Raum*. Paderborn: Fink 2018, S. 185–210, hier S. 202.

Im Sinne einer dialektischen Aufklärungskritik, die Kritik als Gegen-Anordnung versteht, wird weniger Sichtbarkeit als vielmehr Mimikry als derjenige (soziale) Raum begriffen, in dem hegemoniale Strukturen zur Verhandlung stehen.

Das Moment der Gesichtslosigkeit wiederholt sich in den geisterhaften Gestalten der Gated Community: Identitätslose Datensubjekte³⁰ bevölkern den lückenlos kontrollierten Raum (Abb. 4). Diese „digitalen Double“³¹ entstehen nicht zuletzt durch technologische Selbstvermessungsmechanismen und treten an die Stelle von menschlichen Individuen, die „hinter ein[em] Netz aus unterschiedlichen sozialen Klassifikationen“³² verschwinden, das Sichtbarkeit zunehmend mit Berechenbarkeit gleichsetzt. Doch schreibt Steyerl dem zugleich subversives Potenzial zu, indem sie sich zum Zweck der Anonymisierung ein Smartphone horizontal vor die Augenpartie hält und *das* Symbol „medienbasierter Selbsttechnologien“³³ als Schutzschild nutzt: ein technikkritisches, mitnichten technikpessimistisches Moment, sondern widerständige Geste der technologischen Aneignung. Die ästhetische Kontrastierung des operativen Bildmaterials unterstützt diese visuelle Reflexion. Mittels einer analytischen Dichotomie aus Überblendung und Montage des Satelliten-Footage mit dem künstlerischen Filmmaterial, so die These, bricht die Künstlerin dessen immersiven, göttlichen Blick von nirgendwo und die dem Bildmaterial inhärente Egoperspektive.³⁴

30 Der Begriff des Datensubjekts, das sich nur noch als eine Summe seiner digitalen Spuren konstituiert, geht zurück auf David Lyon: *Everyday surveillance. Personal data and social classifications*. In: *Information, Communication and Society* 51/2002, S. 1–16.

31 Zygmunt Bauman, David Lyon: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 19.

32 Thomas Christian Bächle: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016, S. 188.

33 Gerrit Fröhlich: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000. Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung*. Bielefeld: Transcript 2018.

34 Zur Egoperspektive vgl. Pablo Abend: *Geobrowsing. Google Earth und Co. – Nutzungspraktiken einer digitalen Erde*. Bielefeld: Transcript 2013, v.a. S. 175.



Abb. 4. Screenshot (MAN) aus Steyerl, *How Not to Be Seen*, 00:07:47.

Humor, Montage und künstlerisches Spiel als Instrumente der Kritik

Steyerl untersucht die (digitale) Kalibrierung militärischen Sehens anhand eines mehr oder weniger funktionslos gewordenen Modells: Die gemeinnützige Forschungs- und Bildungsorganisation *Center for Land Use Interpretation* betont hinsichtlich des kalifornischen Resolution Targets, dass „[t]he arrangement and spacing lines is not well-suited for computer analysis [...], and it has other frequency and modulation issues that make determining sharpness by digital means inaccurate.“³⁵

Mit solch irritierenden Negationsstrategien und unerwarteten Kontextwechseln wie dem zwischen Satellitenbild und theatraler Performance beginnt auch die Wirkung des Witzes, schreibt der Literaturwissenschaftler Hanno Möbius, und mit der dem Witz eigenen Überraschung „setzt auch in der Montage die Aneignung durch die Rezipient*innen ein.“³⁶ Mit sprunghaften und unterbrechenden Wechseln zwischen thematischem Ernst und ästhetischem Blödsinn, zwischen künstlerischem Spiel und theoretischer Spekulation,

35 CLUI, *Photo Calibration Targets*.

36 Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000, S. 87.

zwischen Faktualem und Fiktionalem durchbricht die Videoarbeit sowohl formal als auch inhaltlich konventionelle Erwartungsschemata und changiert zwischen verschiedenen subversiven Strategien wie Persiflage, Satire und Parodie: Humor und Montage werden bei Steyerl als reflexive Instrumente einer kritischen Gesellschaftsanalyse genutzt, indem sie einen Bruch mit einer affirmativen Ästhetik des operativen Bildmaterials und dessen entkörperlichten und paternalistisch-universalistischen Kontrollblicks verstärken.

Im Bruch der digitalen Montage mit der tradierten kinematografischen Linearperspektive findet zugleich eine Dynamisierung des Betrachter*innenraums statt, der sich von einem universellen Blick hin zu einer Gleichzeitigkeit verschiedener Blickpunkte bewegt. In Steyerls *Ceuvre* selbst äußert sich das auch in der Abkehr von einem traditionellen kinematografischen Blickregime, wie es ihre frühen filmischen Arbeiten noch kennzeichnet, hin zu begehbaren, multimedialen Installationen. So tritt die Künstlerin für eine partiale Perspektive im Sinne eines situierten Objektivitätsbegriff ein. Dieser ist bei ihr weniger Zeichen eines identitätspolitischen Partikularismus denn vielmehr dialektische Argumentation für einen situierten und strategischen Universalismus. Das meint die Verteidigung eines universalistischen Anspruchs auf Emanzipation bei gleichzeitiger herrschaftskritischer Absage an verallgemeinernde Universalismen und zielt auf einen Universalismus, der aus der (künstlerisch-politischen) Partikularität für Gleichheit argumentiert und seine eigenen Ausschlüsse zu thematisieren sucht.³⁷ Mithilfe dieser Selbstsituierung wirft Steyerl die Frage nach dem Potenzial von Kunst als gesellschaftlicher Kritik an Sichtbarkeitsmechanismen auf – im Wissen um ihre Verstrickungen in eine Ästhetisierung und Kulturalisierung von Überwachungs- und Kontrollmechanismen im Allgemeinen und die unausweichliche Teilhabe der Fotografie an dokumentaristischen und überwachenden Regierungstechnologien im Speziellen. Die Programmatik einer Reflexion der dispositiven Teilhabe knüpft auch an Haraways Plädoyer für eine Wissenschaft des situierten Wissens an. Nicht zufällig führt sie ihre Argumente mit einem blickmetaphorischen Vokabular aus:

I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational

37 Zum Begriff des strategischen bzw. situierten Universalismus vgl. Nora Sternfeld: *Wem gehört der Universalismus?* In: *transversal texts* 3/2004. https://transversal.at/transversal/0607/sternfeld/de#_ftnref13 und Dies.: *Situierter Universalismus*. Vortrag im Rahmen der jour fixe initiative berlin, 05.07.2020 ngbk berlin. <https://www.jourfixe.net/termin/2020/situierter-universalismus> (Stand 22.03.2021).

knowledge claims. [...] I am arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.³⁸

Kritik als Selbstkontrolle

Mit dieser Reflexion, als Kritikerin stets Teil des kritisierten Gegenstands zu sein, referiert Steyerl neben Haraway auch auf den Kritikbegriff Foucaults, der eine kritische Bewegung weniger als Entgegensetzung und Reaktion *auf* denn als Element *innerhalb* von Regierungspraktiken begreift.³⁹ Für Foucault, der wesentlich ein am Kant'schen Aufklärungsbegriff orientiertes, poststrukturalistisches Kritikverständnis (mit-)prägte, bedeutet eine kritische Haltung die Internalisierung des individuellen Rechts, „die Wahrheit auf ihre Machteffekte [...] und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin [zu befragen]“⁴⁰ – und so die Zurückweisung von und den Widerstand gegen Disziplinierungs- und Kontrollansprüche. Solche Spielräume des Widerstands, in denen sich das Subjekt seiner Verstrickungen in Machtstrukturen bewusst wird und so dem widersetzen kann, was es ist, ermöglichen es, „selbstverfügte Subjektivierung“, wie sie Steyerl zum Gegenstand von *How Not To be Seen* macht, zu denken.⁴¹

Nun hat Kritik ganz allgemein und Überwachungskritik im Speziellen im Feld gegenwärtiger Kunst Konjunktur.⁴² Gute Kunst, so scheint es häufig, *ist*

38 Haraway, *Situated Knowledge*, S. 589.

39 „Kritik ist als Vorgang und Maßnahme nicht aus der Gewissheit der Distanz, sondern aus dem Involviertsein in einer Lage zu verstehen. Nicht als Vorgang der (Er-) Klärung, sondern der Eröffnung, der Unterbrechung, der Irritation.“ Jörg Huber u.a.: *Wenn die Kritik verdeckt ermittelt*. In: Dies. (Hgg.): *Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung*. Wien/New York: Springer 2007, S. 7–20, hier S. 8. Kritik ist also stets eine Bezugnahme, da sie „eine Beziehung zu der Situation her[stellt], die überwunden werden soll.“ Rahel Jaeggi, Tilo Wesche: *Einführung: Was ist Kritik?* In: Dies. (Hgg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 7–20, hier S. 8.

40 Foucault, *Kritik*, S. 15.

41 Michel Foucault: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 337.

42 Exemplarisch verweise ich auf fünf Ausstellungsprojekte zum Themenkomplex Überwachung seit 2000: Louise Wolthers, Dragana Vujanovic, Niclas Östlund (Hgg.): *Watched! Surveillance, Art and Photography*. Ausst.-Kat. C/O Berlin u.a. 2017. Köln: Walther König 2016; „*Das Feld hat Augen...*“ *Bilder des überwachenden Blicks*. Ausst.-Kat. Kunstbibliothek im Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin 2017, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2017; Rudolf Scheutle, Sabine

politische, *ist* kritische Kunst. Gerade vor dem Hintergrund aktueller Großausstellungen, Teil derer die Werke Steyerls regelmäßig sind, wirkt der Trugschluss von zeitgenössischer Kunst als vermeintlich kritischer Ästhetik a priori evident.⁴³ Zunehmend fällt (Künstler*innen-)Kritik damit einer problematischen – weil nicht zuletzt undifferenzierten – Fetischisierung zum Opfer, die unter anderem mit kapitalistischen Wertbildungsmechanismen zusammenhängt: Während eine (Re-)Politisierung des künstlerischen Felds, an der Steyerl maßgeblich beteiligt sein dürfte, zwar auf die – grundsätzlich begrüßenswerten – (Re-)Politisierung einer Öffentlichkeit verweisen mag, scheinen die häufig wahllos wirkenden Klassifizierungsmechanismen vielfach einem öffentlichen Legitimationsdruck geschuldet. Juliane Rebentisch definiert auch die Kunstwelt der Biennalen, Documenten, Manifestas, Museen und Kunstvereine – also diejenige, die sich in Abgrenzung zum wertorientierten Kunstmarkt häufig als der intellektuelle Teil der Kunstwelt inszeniere – als abhängig von einer allumfassenden kapitalistischen (Projekt-)Ökonomie. Staatliche Förderprogramme zögen eine institutionelle „Pflicht zum Rechtfertigungsnarrativ“⁴⁴ nach sich: Wer von öffentlicher Hand finanziert wird, muss erklären, inwiefern diese Subventionierung der Gesellschaft rückwirkend zugutekommt. Prinzipiell entspricht das der liberalen Idee einer demokratischen Kulturpolitik. Die Kunstwelt einer Optimierungsgesellschaft stelle sich aber „emphatisch in das Zeichen des Politischen“⁴⁵, um nicht zuletzt einer Rechtfertigungsbedrängnis mit dem Aufwertungsmechanismus sozialer Nützlichkeit und der

Adler (Hgg.): *no secrets! Bilder der Überwachung. Reiz und Gefahr digitaler Selbstüberwachung*. Ausst.-Kat. Stadtmuseum München 2017, München: ERES-Stiftung 2017; Bräunert, Malone (Hgg.), *To See Without Beeing Seen*; Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (Hgg.): *CTRL [Space], Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe 2001–2002. Cambridge, Mass./London: MIT Press 2002.

- 43 Vgl. Alice Creischer, Andreas Siekmann: *Warum, warum gerade jetzt und in welcher Weise braucht die bürgerliche Gesellschaft politische Kunst so dringend?* In: *springerin* 4/2012. <https://springerin.at/2012/4/warum-warum-gerade-jetzt-und-in-welcher-weise-braucht-die-burgerliche-gesellschaft-politische-kunst-so-dringend/> (Stand 22.03.2021).
- 44 Juliane Rebentisch: *Notizen eines Kunstsommers*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/2018, S. 174–180, hier S. 175.
- 45 Juliane Rebentisch: *Ausstellungen des Politischen in der Kunst*. Mosse-Lecture v. 30.06.2019 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Transkription: MAN. <https://www.youtube.com/watch?v=a4Uaz20QDdM> (Stand 22.03.2021).

Relevanz von Kunst als Gesellschaftskritik nachzukommen.⁴⁶ Folgt man dieser Argumentation, wird Kritikalität zur zentralen Leitwährung zwischen Kunstproduktion, -distribution und -rezeption.⁴⁷ Eine Zunahme vermeintlich politischer Kunst hängt also mit grundlegenden ökonomischen Strukturen einer neoliberalen Gesellschaftsordnung zusammen, die Prozesse einer umfassenden gesellschaftlichen Ästhetisierung und eine Kulturalisierung von Politik vorantreibt. Im Zuge dieser ökonomischen Mechanismen wird Kreativität nach Reckwitz selbst zum Leistungszwang gegenwärtiger Affektgesellschaften. Kritikalität, so ließe sich im Anschluss an seine Definition des Kreativitätsdispositivs⁴⁸ sagen, umfasst in spätmodernen Zeiten eine Dopplung von Kritikalitätswunsch und Kritikalitätsimperativ, „von subjektivem Begehren und sozialer Erwartung“⁴⁹: Menschen *wollen* kritisch sein und *sollen* es sein. Dem liege, so Reckwitz mit Bezug auf Luc Boltanski und Ève Chiapello, eine Umkehr in der spätmodernen Kultur seit den 1970er-Jahren zugrunde, die mir auch für ein Verhältnis von Kunst und Gesellschaftskritik zentral scheint: Die „ehemalige antikapitalistische ‚Künstlerkritik‘“, die in der bürgerlichen Moderne zunächst marginal geblieben sei und in deren Tradition auch Steyerl steht, sei mit ihren Ideen und Praktiken in die Hegemonie umgeschlagen.⁵⁰ Sie treibe nun, so Tom Holert, eine vehemente „Ethisierung des Ästhetischen“⁵¹ voran und ziehe zugleich Forderungen nach einer „ethischen Positionierung der Künste und ihrer Protagonist*innen“⁵² nach sich. Das hängt auch damit zusammen, dass künstlerische Kritik sich neben ihrer institutionellen Kanonisierung mit einer Kritik von innen konfrontiert sieht, in der kritische Strategien selbst institutionell adaptiert – das heißt: ökonomisiert – werden.⁵³

46 Ebd.

47 Zur Vereinnahmung künstlerischer Kritikalität und ästhetischer Autonomie als profitable Strategien durch den neoliberalen Kapitalismus, siehe auch: Luc Boltanski und Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Aus dem Französischen von Michael Tillmann. Konstanz: UVK 2003.

48 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

49 Ebd., S. 10.

50 Ebd., S. 15.

51 Tom Holert: *Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/2018, S. 538–554, hier S. 538.

52 Ebd., S. 540.

53 Vgl.: Andrea Fraser: *From the Critique of Institutions to the Institution of Critique*. In: *Artforum*, 44.1/2005, S. 278–283; Franziska Brüggmann: *Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung, Wirkung, Veränderung*. Bielefeld: Transcript 2020.

Kritische Kunst hat sich zu einem konsumierbaren, bürgerlich-liberalen Identitätsangebot entwickelt. Wer sie produziert, ausstellt, fördert, sammelt und betrachtet, aber auch theoretisiert, vermag sich ihre bisweilen fast schon auratisch-konzipierte Kritikalität reziprok einzuverleiben. Das heißt, dass die ihr zugeschriebene gesellschaftliche Nützlichkeit gleichzeitig auf ihre vielfältigen Akteur*innen zurückwirkt, um diese einem Ablasshandel gleich vom Vorwurf eines ‚falschen Lebens‘ freizusprechen: Mit ihr vermag sich das bürgerliche Subjekt der spätmodernen Optimierungsgesellschaft seiner Aufgeklärtheit und Fortschrittlichkeit rückzuversichern. Dieses avantgardistische Heilsversprechen eines sowohl ideologischen, aber auch ökonomischen Kunstkonsums lässt sich im Anschluss an Pierre Bourdieu als „Distinktionspraktik“⁵⁴ begreifen, die die Bildung und Akkumulation von symbolischem Kapital beabsichtigt: „[S]ich ein Kunstwerk aneignen heißt, sich erweisen als exklusiver Inhaber [...] des wahrhaften Geschmacks an ihm“⁵⁵. Im Rahmen eines Kritikalitätsimperativs, das den soziopolitischen Zwang zu Kunst als moralischer Instanz betont, ist es daher notwendig, diese Distinktionspraktik im Anschluss an Michel Foucaults Konzept der Gouvernamentalität als „individuell-kollektive Verinnerlichung der als Selbst- oder Eigen-Verantwortung codierten Machtausübung“⁵⁶ zu begreifen. Vor diesem Hintergrund der zunehmenden Forderungen nach einer „Verantwortungsästhetik“⁵⁷ lässt sich künstlerische (Überwachungs-)Kritik selbst als eine zentrale Regierungstechnik des Neoliberalismus identifizieren. Keinesfalls klammert das eine Eigenlogik von Kunst aus, die – das verdeutlicht sich in Steyerls spekulativem Spiel – gerade in ihrer Negativität und Ambiguität Distanzierung, Differenzierung und Prüfung ermöglichen kann – ebenso wenig wie die These eines Kritikalitätsimperativs

54 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 438.

55 Ebd.

56 Holert, *Für eine meta-ethische Wende*, S. 538.

57 Ebd. Unter anderem wegen der „Heilsgewissheit, die er den Mitwirkenden bietet“, erinnere gerade der Artivismus als gegenwärtige Form politischer Kunst an „barock-immersive Inszenierungen der Gegenreformation“ schreibt auch Wolfgang Ullrich. Kunstaktivistische Projekte errichteten eine Infrastruktur, „innerhalb derer andere Menschen sich [...] wieder als wertvoll, ihr Tun als sinnstiftendes, ihr Wissen als gut begreifen können. Sie verschaffen Zugang zu einer Heilssubstanz [...]“. Wolfgang Ullrich: *Wahre Meisterwerte. Stilkritik einer neuen Bekenntnikultur*. Berlin: Wagenbach 2017, S. 138 f.

als verinnerlichte Machtausübung im Kontext eines essentialistischen Kulturpessimismus zu verstehen ist. Stets werde ich die „Nutzbarmachung [der Ästhetik] im Kontext [ihres] ökonomischen Erfolgs“⁵⁸ als kulturelles Problem und nie die Ästhetik selbst. Doch für eben diese neoliberale Indienstnahme können Foucaults *Technologien des Selbst* ein Bewusstsein schaffen.

Als konstitutives Element einer spätmodernen Subjektkonstruktion zeigt sich diese Ambivalenz unmittelbar anschlussfähig an ein zeitgenössisches Kontrolldispositiv, das seine Stabilität einer dialektischen Konstellation aus Kontrollzwängen und Kontrollwünschen, einer Mischung aus Faszination für und Unbehagen an der gouvernementalen Selbst- und Fremdkontrolle verdankt. Das bekräftigt die Annahme, dass sich die Autonomie eines aufgeklärten (spät-)modernen Subjekts – und damit auch seine Fähigkeit, Kritik zu üben – selbst erst durch die Unterwerfung unter ein spezifisches Regelwerk wie die Formen eines (ästhetischen) Dokumentarismus konstituiert.

Fazit

Die Stärke von Hito Steyerls Nutzung des operativen Bildmaterials liegt demnach weniger in einer affirmativen Wahrheitsästhetik, mit der Kunst als moralische Instanz indiziert und (ökonomisch) genutzt werden kann, denn in ihrem humoristischen Spannungsverhältnis. In diesem spiegelt sich spielerisch eine soziopolitische Ambiguität, die sich der neoliberalen Indienstnahme von Kritik im Sinne einer Verantwortungsästhetik zu entziehen versucht. Die Künstlerin formuliert keine moralisierenden Antworten, die diese Spannung in einer neuen, synthetischen Position aufzulösen suchen, sondern versucht den Widerspruch, der den „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“⁵⁹ inhärent ist, aufrecht- und auszuhalten: Das gelingt ihr, indem sie weder in eine kulturpessimistische Institutions- oder Technikfeindlichkeit verfällt noch blinden Fortschrittsglauben oder ein avantgardistisches Heilsversprechen propagiert. Zwar identifiziert die Künstlerin im Sinne Foucaults auch die selbstbestimmte Lebensführung als Effekt der Selbstregierung. Im Sinne einer produktiven (Bild-)Raumaneignung skizziert sie jedoch Handlungsspielräume, in denen sie ihre Techniken der Selbstbestimmung verortet. Solche „kritisch-reflexive Praktiken erlauben dem Subjekt, trotz der Beeinflussung durch die Macht die eigenen Bedürfnisse

58 Fröhlich, *Medienbasierte Selbsttechnologien*, S. 39.

59 Vgl. Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript 2015.

zu verfolgen⁶⁰, die Foucault als Technologien des Selbst bezeichnet. Die Fähigkeit, emanzipatorische Kritik zu formulieren, kennzeichnet bei Steyerl wie bei Foucault dasjenige dialektische Moment, in dem das Subjekt sich weniger *trotz*, sondern gerade *aufgrund* seiner erst durch die Macht vollziehenden Konstitution von dessen umfassendem Einfluss zu befreien weiß, spricht Momente des Widerstands und der emanzipatorischen Selbstermächtigung zu etablieren, um erkenntnisgenerierende Herrschaftsformen mithilfe ästhetischer Strategien zu hinterfragen.

Literatur

- Abend, Pablo: *Geobrowsing. Google Earth und Co. – Nutzungspraktiken einer digitalen Erde*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Bächle, Thomas Christian: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016.
- Bauman, Zygmunt; Lyon, David: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Aus dem Französischen von Michael Tillmann. Konstanz: UVK 2003.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. *Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Bousquet, Antoine: *The Eye of War. Military Perception from the Telescope to the Drone*. Minneapolis: Minnesota University Press 2018.
- Bräunert, Svea: *To See Without Beeing Seen: Contemporary Art and Drone Warfare*. In: Dies., Meredith Malone (Hgg.): *To See Without Beeing Seen: Contemporary Art and Drone Warfare*. Ausst.-Kat. Mildred Lane Kemper Art Museum 2016, St. Louis: Washington University 2016, S. 11–25.
- Brighenti, Andrea Mubi: *Artveillance: At the Crossroads of Art and Surveillance*. In: *Surveillance & Society* 7/2010, S. 175–186.
- Brüggmann, Franziska: *Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung, Wirkung, Veränderung*. Bielefeld: Transcript 2020.

60 Thomas Lemke: *Was ist Kritik? Foucaults Konzeption einer ‚positiven‘ Kritik*. In: *ARCH+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus*. 200/2010: *Kritik*, S. 108–114, hier S. 108.

- Chow, Rey: *The Age of the World Target. Self-Referentiality in War, Theory and Comparative Work*. Durham: Duke University Press 2006.
- Cosgrove, Denis E.: *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.
- Creischer Alice; Siekmann, Andreas: *Warum, warum gerade jetzt und in welcher Weise braucht die bürgerliche Gesellschaft politische Kunst so dringen?* In: *springerin* 4/2012. <https://springerin.at/2012/4/warum-warum-gerade-jetzt-und-in-welcher-weise-braucht-die-burgerliche-gesellschaft-politische-kunst-so-dringend/> (Stand 22.03.2021).
- „Das Feld hat Augen...“ *Bilder des überwachenden Blicks*. Ausst.-Kat. Kunstbibliothek im Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin 2017, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2017.
- Ebner, Florian: *Resurrected again and again, forever, resurrected into something new. Hito Steyerl und die (negative) Errettung der Bilder*. In: Ders. u.a. (Hgg.): *Hito Steyerl. I Will Survive. Films and Installations*. Ausst.-Kat. K21, Düsseldorf/Centre Pompidou, Paris 2020–2021. Leipzig: spector books 2020, S. 70–80.
- Farocki, Harun: *Phantom Images*. In: *Public* 29/2004, S. 13–22.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin: Merve 1992.
- Foucault, Michel: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Franke, Anselm: *Earthrise and the Disappearance of the Outside*. In: Ders., Diedrich Diederichsen (Hgg.): *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*. Berlin: Sternberg Press 2013, S. 12–19.
- Fraser, Andrea: *From the Critique of Institutions to the Institution of Critique*. In: *Artforum*, 44.1/2005, S. 278–283.
- Fröhlich, Gerrit: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000. Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung*. Bielefeld: Transcript 2018.
- Haraway, Donna: *Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, 14/1988, S. 575–599.
- Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe. Band 1 Holzwege*. Hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1994.
- Holert, Tom: *Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 81/2018, S. 538–554.
- Huber, Jörg u.a.: *Wenn die Kritik verdeckt ermittelt*. In: Dies. (Hgg.): *Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung*. Wien/New York: Springer 2007, S. 7–20.

- Jaeggi, Rahel; Wesche, Tilo: *Einführung: Was ist Kritik?* In: Dies. (Hgg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Kammerer, Dietmar: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Kaplan, Caren: *Aerial Aftermaths: Wartime from Above*. Durham: Duke University Press 2017.
- Keenan, Thomas: *Counter-forensics and Photography*. In: *Grey Room* 55/2014, S. 58–77.
- Lemke, Thomas: *Was ist Kritik? Foucaults Konzeption einer ‚positiven‘ Kritik*. In: *ARCH+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus. Themenheft Kritik*, 200/2010, S. 108–114.
- Levin, Thomas; Frohne, Ursula; Weibel, Peter (Hgg.): *CTRL [Space], Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe 2001–2002. Cambridge, Mass./London: MIT Press 2002.
- Lyon, David: *Everyday surveillance. Personal data and social classifications*. In: *Information, Communication and Society* 51/2002, S. 1–16.
- Macho, Thomas; Treusch-Dieter, Gerburg (Hgg.): *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*. Berlin: Elefant Press 1996.
- Meyer, Roland: *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: University Press 2019.
- Mirzoeff, Nicholas: *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press 2011.
- Monahan, Torin: *Dreams of Control at a Distance. Gender, Surveillance, and Social Control*. In: *Cultural Studies – Critical Methodologies* 9/2009, S. 286–305.
- Monahan, Torin: *Ways of being seen: surveillance art and the interpellation of viewing subjects*. In: *Culture Studies* 32/2018, S. 560–581.
- Morrison, Elise: *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2016.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000.
- Naß, Mira Anneli: *Bilder von Überwachung oder Überwachungsbilder? Zur Ästhetik des Kritisierten als Ästhetik der Kritik bei Hito Steyerl und Forensic Architecture*. In: *ffk Journal* 6/März 2021.
- Pape, Toni: *The aesthetics of stealth: towards an activist philosophy of becoming-imperceptible in contemporary media*. In: *Feminist Media Studies* 17/2017, S. 630–645.
- Parks, Lisa: *Rethinking Media Coverage. Vertical Mediation and the War on Terror*. New York: Routledge 2018.

- Rebentisch, Juliane: *Notizen eines Kunstsommers*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/2018, S. 174–180.
- Rebentisch, Juliane: *Ausstellungen des Politischen in der Kunst*. Mosse-Lecture vom 30.06.2019 an der Humboldt-Universität zu Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=a4Uaz20QDdM> (Stand 22.03.2021).
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.
- Reckwitz, Andreas: *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Reckwitz, Andreas: *Transformation der Sichtbarkeitsordnungen. Vom disziplinären Blick zu den kompetitiven Singularitäten*. In: Marc Röllli, Roberto Nigro (Hgg.): *Vierzig Jahre ‚Überwachen und Strafen‘. Zur Aktualität der Foucault’schen Machtanalyse*. Bielefeld: Transcript: 2017, S. 197–211.
- Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript 2015.
- Scheutle, Rudolf; Adler, Sabine (Hgg.): *no secrets! Bilder der Überwachung. Reiz und Gefahr digitaler Selbstüberwachung*. Ausst.-Kat. Stadtmuseum München 2017, München: ERES-Stiftung 2017.
- Sternfeld, Nora: *Wem gehört der Universalismus?* In: *transversal texts* 03/2004. https://transversal.at/transversal/0607/sternfeld/de#_ftnref13 (Stand 22.03.2021).
- Sternfeld, Nora: *Situierter Universalismus*. Vortrag im Rahmen der jour fixe initiative berlin vom 05.07.2020 in der ngbk berlin. <https://www.jourfixe.net/termin/2020/situierter-universalismus> (Stand 22.03.2021).
- Steyerl, Hito: *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*. 2013. <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> (Stand 22.03.2021).
- Steyerl, Hito; Poitras, Laura: *Techniques of the observer: Hito Steyerl and Laura Poitras in conversation*. In: *Artforum* 53/2015, S. 306–317.
- Toscano, Alberto; Kinkle, Jeff: *Cartographies of the Absolute*. Winchester: Zero Books 2015.
- Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München: Fink 2013.
- Ullrich, Wolfgang: *Wahre Meisterwerte. Stilkritik einer neuen Bekenntniskultur*. Berlin: Wagenbach 2017.
- Wiemer, Hannah: *Camouflage. Landschaftslektüren zwischen Theater, Kunst und Krieg 1914–1945*. Berlin/Boston: de Gruyter 2020.

- Wiemer, Hannah: *Maskierte Landschaft. Camouflage und Luftphotographie im Ersten Weltkrieg am Beispiel des Malers Solomon J. Solomon*. In: Lars Nowak (Hg.): *Medien – Krieg – Raum*. Paderborn: Fink 2018, S. 185–210.
- Louise Wolthers, Louise; Vujanovic, Dragana; Östlind, Niclas (Hgg.): *Watched! Surveillance, Art and Photography*. Ausst.-Kat. C/O Berlin u.a. 2017. Köln: Walther König 2016.
- Zuev, Dennis; Bratchford, Gary: *The citizen drone: protest, sousveillance and droneviewing*. In: *Visual Studies* 35/2020, S. 442–456.

Florian Flömer

Data/Mask – Zur digitalen Totenmaske in den Fotoarbeiten von Adam Broomberg und Oliver Chanarin

Abstract: Gegenwärtige Überwachungstechnologien, allen voran automatisierte Gesichtserkennung, arbeiten an der permanenten Datafizierung des Menschen. Die britischen Fotografen Adam Broomberg und Oliver Chanarin reagieren mit ihrer Serie *Spirit is a Bone* auf die Allgegenwart von Überwachung im öffentlichen Raum, indem sie ein bereits im Einsatz befindliches Kamerasystem zur Anfertigung von maskenhaften Porträts verwenden. Durch die gezielte Aktualisierung foto- wie kulturhistorischer Topoi versteht sich die Arbeit als Gegen-Strategie zum kontrollierenden Blick der Überwachung und als fotografische Umkehrung der diesem eingeschriebenen Machthierarchien.

Keywords: Gesichtserkennung, Überwachung, Digitalisierung, Totenmaske, Counter-Surveillance

1. Einleitung

Die Erfassung des Menschen zum Zweck der Identifikation setzt nicht erst mit der Erfindung der Fotografie ein, sondern reicht weit zurück in die kulturgeschichtliche Arbeit am Bild des Menschen generell. Dabei durchläuft die kriminalistische Diskursivierung des Gesichts eine Reihe von Etappen, Brüchen und Neuausrichtungen, die unser heutiges Verständnis von medial generierter Identität tiefgreifend beeinflusst. Gerade im Zeitalter der Datafizierung, das geprägt ist von einer sich permanent wandelnden Vernetzung von internationalen Datenkanälen und Bilderströmen, ist das Menschenbild zu einem, wie Zygmunt Bauman sagen würde „fluiden Konstrukt“¹ geworden. Die medienhistorische Perspektive der erkennungsdienstlichen Fotografie, von seinen Vorläufern in der pseudo-wissenschaftlichen Physiognomik Johann Caspar Lavaters, über die typisierende Kompositfotografie Francis Galtons bis hin zur ersten systematisch-kriminalistischen Anwendung bei Alphonse Bertillon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde durch Publikationen etwa von Susanne Regener oder Dietmar Kammerer hinreichend erschlossen und soll nicht weiter

1 Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne*. Aus dem Englischen von Reinhard Kreissl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 100.

vertieft werden.² Festgehalten werden soll jedoch die Tatsache, dass das fotografische Porträt seit dem Ende des 19. Jahrhunderts enorme Anteile an der Konstruktion normativer Codes und visueller Typisierungen hat, die eminente rassistische Kategorisierungen hervorbrachte und sichtbar machte. Die unfreiwillige fotografische Erfassung des vermeintlich kriminellen Subjekts nimmt dabei die Stellung einer neuen Machttechnik ein, die Susanne Regener mit Michel Foucault als „Geschichte zunehmender Symbolisierung von Differenzen: Darstellung von sozialen Unterschieden, von Fremden und Zugehörigen, von Kranken und Gesunden“³ liest.

Der Fokus des vorliegenden Beitrags liegt auf Überwachungstechnologien, denen bilderzeugende und -verarbeitende Mechanismen zugrunde liegen, die in jüngsten Forschungsansätzen den operativen Bildern zugerechnet werden können, sowie ihre Aneignung und Einbettung in ästhetische Strategien mit dem Ziel der Sichtbarmachung der diesen Technologien und Dispositiven innewohnenden Machtstrukturen. Der Begriff der operativen Bilder, in seiner ursprünglichen, auf den deutschen Filmemacher Harun Farocki zurückgehenden Bedeutung, meint zunächst filmische Bilder, die von autonomen technischen Apparaturen wie Drohen oder Satelliten hergestellt werden und vornehmlich in militärischen Kontexten zur Anwendung kommen. Aber auch automatisierte Überwachungstechnologien gehören für Farocki zur Klasse der operativen Bilder,⁴ wie der Film *Gefängnisbilder* von 2000 eindrücklich verdeutlicht. Hier eignet sich Farocki Überwachungsbilder amerikanischer Haftanstalten an, um die verschiedenen Dimensionen und Wirkungsweisen der Technologie zu reflektieren.

Der Begriff der operativen Bilder wurde jüngst von Roland Meyer auf die Produktion und Verwendung von Gesichtsbildern zum Zweck der Identifizierung historisch zugespitzt. Meyer, der die oben angedeutete medienhistorische Herleitung aus dem Kontext der erkennungsdienstlichen Fotografie unterstützt, macht deutlich, dass die heute von Überwachungskameras erzeugten Gesichtsbilder „operative Porträts“ generieren, die zwar „Individuen ab(bilden), aber sie dienen weniger deren fiktiver Vergegenwärtigung, als dass sie neue Verbindungen zwischen Körpern, Bildern und Daten stiften“⁵. Operative Porträts haben

2 Vgl. Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen*. München: Fink 1999; Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

3 Regener, *Fotografische Erfassung*, S. 18.

4 Vgl. Harun Farocki: *Phantom Images*. In: *Public* 29/2004, S. 13–22.

5 Roland Meyer: *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz University Press 2019, S. 22.

also nicht mehr die klassisch kunsthistorische Porträt-Funktion, die sich in der verbildlichten Repräsentation eines abwesenden Individuums erschöpft, vielmehr sind sie vernetzte Knotenpunkte eines sich in Datenströmen verlierenden Subjekts.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Lisa Lee-Morrison in ihrer Studie *Portraits of Automated Facial Recognition*. Auch sie nimmt Bezug auf Farockis Begriff der operativen Bilder und deutet die von automatischen Überwachungskameras angefertigten Gesichtsbilder pointiert als Phantom-Porträts:

The phantom portrait is the result of the biometric reading of faces, perceived from the perspective of a disembodied, machinic eye. Although it is characterized by a non-human perspective, the phantom portrait depicts the human form of the face and represents the visualization of a mathematical abstraction.⁶

Hier verdeutlicht Lee-Morrison eine der wesentlichsten Schwierigkeiten in der Diskussion operativer Bilder, die bereits Paul Virilio in den 1980er-Jahren benannte: Bei den „instrumentell erzeugten virtuellen Bilder“ handelt es sich um mathematische Abstraktionen und in binäre Codes umgewandelte „synthetische Bilder, die von der Maschine für die Maschine hergestellt werden“,⁷ die einen menschlichen Betrachter kaum noch benötigen und diesen strukturell ausschließen. In den Worten des Medienkünstlers Trevor Paglen:

What's truly revolutionary about the advent of digital images is the fact that they are fundamentally machine-readable: they can only be seen by humans in special circumstances and for a short period of time. [...] [T]he image doesn't need to be turned into human-readable form in order for a machine to do something with it.⁸

Die Bilder, die automatische Überwachungseinrichtungen generieren, sind lediglich Visualisierungen von Datensätzen, die ein intelligentes System prinzipiell nicht benötigt. Jegliche Analyse dieser Bilder ist also mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass es sich um Bilder handelt, die für die Funktion des Systems irrelevant sind und keinen direkten Nutzen haben. Vielmehr sind es Bilder, die der Mensch braucht, um sich die technischen

6 Lila Lee-Morrison: *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 122 f.

7 Paul Virilio: *Die Sehmaschine*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullie. Berlin: Merve 1989, S. 137.

8 Trevor Paglen: *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*. In: *The New Inquiry* v. 08.12.2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> (Stand: 31.08.2020).

Abläufe verständlich zu machen, die sich innerhalb der *Black Box* der technischen Apparaturen abspielen.

Gerade am Beispiel der Gesichtserkennung als „Technologie alltäglicher Kontrolle“⁹ wird deutlich, dass die größtenteils im Dunkeln ablaufenden operativen Prozesse und algorithmisch gesteuerten Verarbeitungsmechanismen sich einem breiten Verständnis entziehen und dadurch einem gewissen Unbehagen an der Technik Vorschub leisten. Zudem etabliert und festigt sich so jene Asymmetrie, die Michel Foucault im Verhältnis von sichtbaren Beobachteten und unsichtbarem Beobachter im Modell des Panopticons erkannte, das er im Kern als „Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden“¹⁰ beschrieb.

Gegenstand 1

Das biometrische Identifikationssystem *FaceControl 3D* des russischen Herstellers VOCORD nimmt die Gesichter von Passanten mit vier Kameras aus unterschiedlichen Perspektiven gleichzeitig auf. Ursprünglich zur Identifizierung von Autokennzeichen entwickelt, generiert es in Sekundenschnelle ein dreidimensionales Abbild des gescannten Gesichts, das im nächsten Schritt mit den in einer Datenbank gespeicherten Gesichtsbildern auf Ähnlichkeiten abgeglichen werden kann, oder, wenn noch kein Datensatz zum Gesicht existiert, einen neuen für zukünftige Abgleiche anlegt (Abb. 1). Das Gesicht der Personen erscheint hierbei auf seine rudimentär-ovale Form reduziert und von jeglichen über das Gesicht hinausweisenden Merkmalen losgelöst. Es entsteht eine dreidimensionale Hohlform des Gesichts, die als bewegliches Objekt vor einem schwarzen Hintergrund abgebildet wird.

Laut Hersteller Vocord ist es gerade die Aufnahme des Gesichts aus mehreren Perspektiven und die Dreidimensionalität des so entstehenden Datensatzes, das eine höhere Trefferquote bei der Zuordnung von Gesichtern und Datensätzen garantiert.¹¹ Der Mensch könne sich dem Blick von vier Kameras weit schlechter entziehen als nur einem. Eingesetzt wird die Technik seit einigen Jahren bereits an verschiedenen strategischen Orten in ganz

9 Sarah Kember: *Gesichtserkennung und das Aufkommen der Smart Photography*. In: Herta Wolf (Hg.): *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*. Berlin: de Gruyter 2016, S. 133–154, hier S. 150.

10 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 259.

11 Vgl. <http://en.vocord.ru/en/> (Stand: 22.02.2021).

Russland wie Flughäfen, U-Bahn-Stationen oder anderen öffentlichen Knotenpunkten.¹²



Abb. 1. VOCORD: *FaceControl 3DProduct* video.

https://www.youtube.com/watch?v=k3gkWrkBv_U (Stand: 15.01.2021).

Gegenstand 2

Das britisch-südafrikanische Künstler-Duo Adam Broomberg und Oliver Chanarin bedient sich für seine 2013 entstandene Fotoserie *Spirit is a Bone* eben jener russischen Überwachungstechnologie, um Porträts von anonymen russischen Bürgern, aber auch von Freunden und bekannten Persönlichkeiten anzufertigen. So finden sich unter den rund 120 anonymisierten Fotos der Serie die russische Pussy-Riot-Aktivistin Jekaterina Samuzewitsch und der Dichter und Schriftsteller Lew Rubinstein (Abb. 2).

¹² In Deutschland war es vor allem das zwischen 2017 und 2018 am Berliner Bahnhof Südkreuz von der Bundespolizei, dem BKA und der Deutschen Bahn durchgeführte Pilotprojekt zur Gesichtserkennung an öffentlichen Plätzen, das massive Kritik von Datenschützer_innen auf sich zog. Vgl. <https://netzpolitik.org/2017/projekt-sicherheitsbahnhof-intelligente-videoueberwachung-am-berliner-suedkreuz-startet-im-herbst/> (Stand: 24.08.2020).

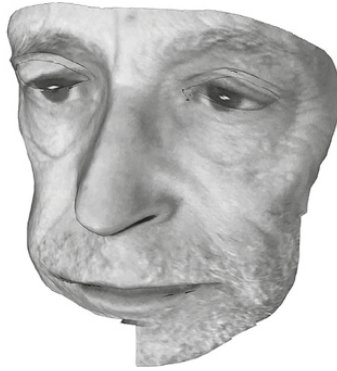


Abb. 2. Broomberg, Chanarin: *The Poet*. In: Dies.: *Spirit is a Bone*. London: Mack 2013, ohne Paginierung, © Broomberg, Chanarin.

Ausgangspunkt für das Interesse der Fotografen an der VOCORD-Technologie ist deren Produktion von „non-consensual portraits – where the subject is neither consensual nor necessarily aware of the camera“¹³, also die forcierte Asymmetrie im Verhältnis von fotografiert Person und dem fotografierenden Mechanismus. Zudem verstärkte der kalte Blick der Kameras die Entmenschlichung der abgelichteten Personen, welche nunmehr als „three-dimensional data-maps“¹⁴ erscheinen, die auch aufgrund der fehlenden Verbindung von Fotograf und Subjekt nichts mehr mit herkömmlichen Porträts gemein haben: „What we’re seeing is the negation of that humanity: the digital equivalent of the death mask.“¹⁵

Die Künstler adaptieren zum einen die reduzierende Ästhetik des Programms – die Gesichter erscheinen als vom Körper und jedem weiteren Merkmal losgelöste Masken – zum anderen den akkumulierenden Gestus der Speicherung. Jedoch wird deutlich, dass es ihnen nicht um die größtmögliche Erkennbarkeit der Personen geht, die das System verspricht, sondern um anderes. Betrachtet man die Masken genauer, wird klar, dass sie in vielen Fällen Verzerrungen aufweisen oder aus Perspektiven gezeigt werden, die die Gesichter nur teilweise oder gar nur in Ausschnitten zeigen. Hier offenbart sich ein Spiel mit der Fehlerhaftigkeit der VOCORD-Technologie sowie mit dem Aspekt der dreidimensionalen Beweglichkeit der Masken, die eine Reproduktion aus mehreren Blickwinkeln ermöglicht (Abb. 3).

13 Adam Broomberg, Oliver Chanarin: *The Bone Cannot Lie (Interview mit Eyal Weizman)*. In: Dies.: *Spirit is a Bone*. London: Mack 2015, S. 205–238, hier S. 207.

14 Ebd.

15 Ebd.

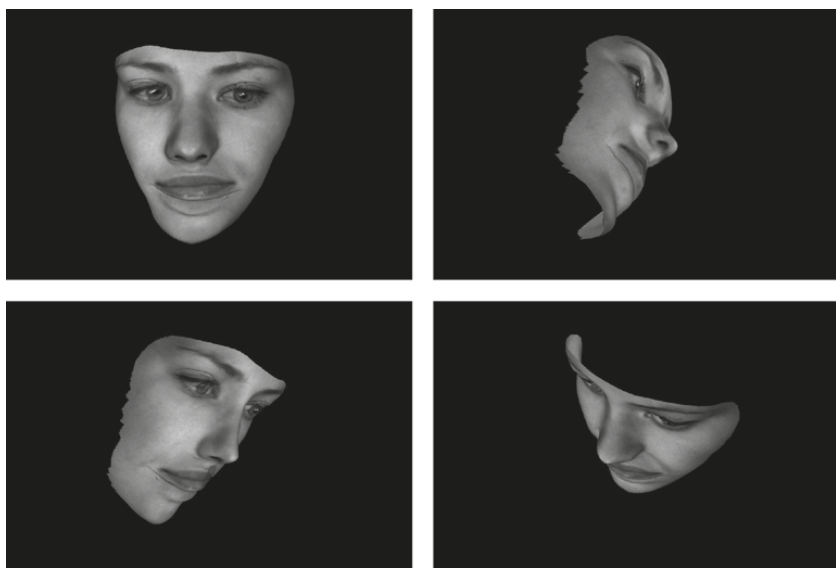


Abb. 3a-d. Broomberg, Chanarin: *The Painter's Wife*. In: Dies.: *Spirit is a Bone*. 2013, © Broomberg, Chanarin.

Gerade in der Präsentationsform, in der die Masken einzeln gerahmt und im Tableau an der Wand gezeigt werden, wird dieser Aspekt deutlich. Hier finden sich in vertikaler Anordnung jeweils vier oder mehr Ansichten der gleichen Maske untereinander angeordnet, sodass eine multiperspektivische Ansicht der Masken ermöglicht wird. Diese Pluralität ist für eine auf Eindeutigkeit abzielende Überwachungstechnologie prinzipiell unbedeutend. Zudem unterläuft die fotografische Reproduktion – in Form von einzelnen Abzügen oder im Buch – die digitale Logik des aus Datensätzen bestehenden Bildes. Dieses ist so angelegt, dass es schnellstmöglich zirkulieren und abgeglichen werden kann. Die Materialisierung des Bildes als fixierte Größe, die losgelöst von digitalen Endgeräten betrachtet werden kann, verdeutlicht die kritische, auch anachronistische Haltung der Künstler gegenüber einer auf Datafizierung und Digitalisierung ausgelegten Technologie.

Spirit is a Bone wurde bereits in verschiedenen Kontexten ausgestellt und mit Werken anderer Künstler in Verbindung gebracht. Im deutschsprachigen Raum war die Serie Teil der Ausstellung *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate* im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden 2017, sowie der Hamburger

Triennale der Photographie, die sich im Jahr 2018 mit Fragen der Kontrolle und ihrer Repräsentation in der Fotografie beschäftigte. In beiden Ausstellungen wurde die Serie unter dem Aspekt der Überwachung via Gesichtserkennung verhandelt und in einen aktuellen Diskurs um operative Bildlichkeiten eingeordnet, der verstärkt durch Arbeiten von Trevor Paglen, Zach Blas und Hito Steyerl geprägt wird.¹⁶ Broomberg und Chanarin selbst binden ihre Serie darüber hinaus ein in einen breiten Kontext von kulturwissenschaftlichen Topoi, die eine weitere (historische) Reflexion gegenwärtiger Überwachungspraxen ermöglicht.

2. Kulturhistorische Bezüge von *Spirit is a Bone*

Mit ihrem Projekt unternehmen Broomberg und Chanarin die konzeptuelle Engführung von fotohistorischen Fragestellungen zur Konstruktion von Identität und Devianz und den aktuellen Problemstellungen der Surveillance Studies über die Funktionalisierung der vom Menschen abgezogenen (biometrischen) Daten zur Formierung sekundärer Datenkörper. Dabei spielt das Duo zunächst mit einer ganzen Reihe von kunst- und kulturwissenschaftlichen Paradigmen und bezieht sich ganz bewusst auf bekannte fotografische Vorgänger. Hierzu zählt neben der vom deutschen Fotografen Helmar Lerski 1936 angefertigten und 1982 veröffentlichten Porträtserie „Metamorphosen“¹⁷ vor allem August Sanders in den 1920er-Jahren begonnene und sieben Bände umfassende Porträtsammlung *Menschen des 20. Jahrhunderts*, die einen Querschnitt der Gesellschaft der Weimarer Republik abbilden sollte, fernab jeglicher rassistischen Tendenzen (Abb. 4 und 5).

16 Vgl. Lee-Morrison, *Portraits of Automated Facial Recognition*, S. 117–175.

17 Vgl. Florian Ebner: *Metamorphosen des Gesichts. Die „Verwandlungen durch Licht“ von Helmar Lerski*. Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Essen. Göttingen: Steidl 2002.

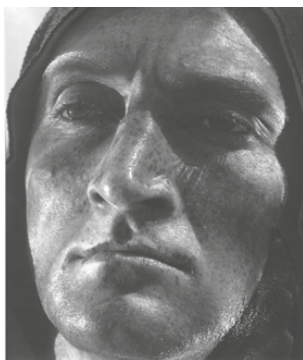


Abb. 4. Helmar Lerski: *Metamorphose*, 1936. In: Florian Ebner: *Metamorphosen des Gesichts. Die „Verwandlungen durch Licht“ von Helmar Lerski*. Göttingen: Steidl 2002, S. 29, © Nachlass Helmar Lerski, Museum Folkwang, Essen.



Abb. 5. August Sander: *Jungbauern*, 1914. In: August Sander: *Antlitz der Zeit*. München: Schirmer/Mosel 1990, ohne Paginierung; © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn.

Zum Prinzip Sanders gehört die streng dokumentarische Darstellung der Personen in für sie typischem Umfeld und zugehöriger Kleidung. Der fotografischen Aufnahme stellt Sander dabei nicht den Namen der Personen bei, sondern jeweils eine kurze Berufs- oder Standesbezeichnung, sodass die abgebildete Person trotz aller Individualität als Verkörperung des jeweiligen Standes gelesen werden kann. Ziel von Sanders Projekt war es laut John Berger, „archetypische Repräsentanten für jeden möglichen Typus, jede soziale Klasse, jede Unterklasse, jede Beschäftigung, jede Berufung und jedes Privileg zu finden“¹⁸, und für Walter Benjamin waren Sanders Fotografien eine „gewaltige physiognomische Galerie“ und „mehr als ein Bilderbuch: ein Übungsatlas“¹⁹. Broomberg und Chanarin adaptieren für die Buchgestaltung von *Spirit is a Bone* eben jenes Prinzip der Typisierung, indem sie jedem fotografischen Porträt eine Berufsbezeichnung zuordnen, die prinzipiell willkürlich erscheint, in manchen Fällen aber durchaus Schlüsse auf die eigentliche Profession der Personen nahelegt. So ist eben jenes Mitglied der russischen Aktivistinnen-Gruppe Jekaterina Samuzewitsch zwar nicht namentlich gekennzeichnet, doch mit der Bezeichnung „Die Stürmerin oder Revolutionärin/The Fighter or Revolutionary“²⁰ versehen (Abb. 6).

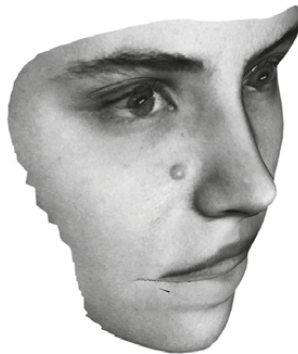


Abb. 6. Broomberg, Chanarin, *The Revolutionary*. In: Dies.: *Spirit is a Bone*. 2013, © Broomberg, Chanarin.

18 John Berger: *Der Anzug und die Photographie*. In: Ders.: *Das Leben der Bilder. Die Kunst des Sehens*. Aus dem Englischen von Stephen Tree. Berlin: Wagenbach 1981, S. 27–34, hier S. 27.

19 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 47–64, hier S. 59 f.

20 Broomberg/Chanarin, *Spirit is a Bone*, ohne Paginierung.

Die wesentlichste Verbindung zu Sanders Projekt wird jedoch in dessen letzten Seiten deutlich. Hier sind im siebten Teil der *Menschen des 20. Jahrhunderts* Beispiele für die „Letzten Menschen“, „Idioten, Kranke, Irre und die Materie“, so die Betitelung, untergebracht.²¹ So finden sich auf den letzten Seiten zwei mit „Materie“ betitelte Fotografien von Verstorbenen, einem Bauern und einer Bäuerin und als Schlusspunkt die abfotografierte Totenmaske von Erich Sander, August Sanders 1944 im Gefängnis Siegburg gestorbenen Sohnes (Abb. 7).²² Erich Sander, als KPD-Mitglied und Widerstandskämpfer 1934 inhaftiert, war selbst in Gefangenschaft noch als Fotograf tätig und dokumentierte unter schwierigsten Bedingungen den Alltag im Gefängnis. Die posthume Ehrung seines Sohnes als Schlussbild unterstreicht den grundlegend aufklärerischen, widerständigen und memorialen Charakter der Sammlung. Im Zusammenspiel mit den vorangestellten materiellen Fotografien der verstorbenen Bauern erscheint die Totenmaske Sanders „in eine zweite, unveränderliche Materie übersetzt“, die dessen „Fortleben‘ im doppelten Sinne [verbürgt]: im Gesichtsabdruck, der direkt vom Antlitz des Verstorbenen stammt, und im Foto des Vaters, das dessen Existenz ein weiteres Mal bezeugt.“²³

Im Interview mit Eyal Weizman, das der Buchausgabe von *Spirit is a Bone* beigefügt ist, machen Broomberg und Chanarin deutlich, dass es gerade dieser persönliche Schluss der Serie von August Sander ist, der den Anlass für ihre eigene Serie bot.²⁴ Es ist dabei vor allem das widerständige Moment einer Bildsprache, der trotz der damaligen Umstände jegliche rassistische Ideologie fremd ist und dieser ein zumindest in der Vielfalt geeintes Menschenbild entgegenstellt. Die Integration der Widerstandskämpferin Jekaterina Samuzewitsch in *Spirit is a Bone* kann so als direktes Echo zu Erich Sanders Totenmaske gelesen werden.

Archiv der Gesichter – Totenmaske und Fotobuch der Weimarer Republik

Mit der Publikation der Masken im Format eines Fotobuches schließen Broomberg und Chanarin ihre Arbeit nicht nur an August Sanders *Menschen des*

21 August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 7: *Die letzten Menschen*. Hg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. München: Schirmer/Mosel 2002, S. 174–175.

22 Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf Katharina Sykoras Ausführungen zur Totenmaske im fotohistorischen Kontext der Postmortemfotografie. Vgl.: Katharina Sykora: *Die Tode der Fotografie 1. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München: Fink 2009, S. 296–427.

23 Ebd., S. 422.

24 Broomberg/Chanarin, *The Bone Cannot Lie*, S. 231.

20. Jahrhunderts an, sondern auch an weitere Formen des Fotobuchs, die sich in der Zeit der Weimarer Republik entwickelten und die sich dem „Kult des artefaktisch verdoppelten Körpers und des Totengesichts“²⁵ in Form der Totenmaske verschrieben haben.

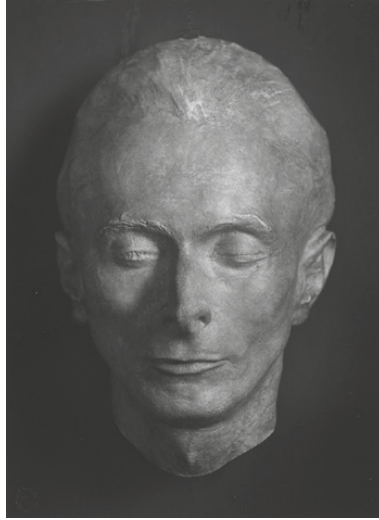


Abb. 7. August Sander: *Totenmaske von Erich Sander*, 1944.

In: August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 7. *Die Letzten Menschen*.

München: Schirmer/Mosel 2002, S. 31; © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn.

Wie Claudia Schmölders deutlich macht, erfuhr die Totenmaske in dieser Zeit im Zuge eines tiefen Interesses an Physiognomie, Anthropologie und Phrenologie eine enorme kulturelle Aufwertung. War sie zuvor lediglich ein Artefakt mit reiner Memorial-Funktion, ein persönliches Andenken an einen Verstorbenen, entwickelte sie sich im anbrechenden 20. Jahrhundert zum zentralen Objekt eines emphatischen, auch nationalistisch gefärbten Geniekults, in dem sie zum ‚letzten Gesicht‘ und ‚ewigen Antlitz‘ stilisiert wurde. Fotosammlungen wie Ernst Benkards *Das ewige Antlitz* von 1926 oder Egon Friedells *Das letzte Gesicht* von 1929 stehen sinnbildlich für die Faszination einer bildungsbürgerlichen Schicht für ein

25 Vgl. Claudia Schmölders: *Das ewige Antlitz. Ein Weimarer Totenkult*. In: Dies, Sander L. Gilman (Hgg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Köln: DuMont 2000, S. 250–261, hier S. 251.

intaktes Bild des Menschen, aus dessen Totenmaske sich ein friedliches Ableben herauslesen oder hineinprojizieren lässt.

(Toten-)Masken als paradoxe Schwellenbilder

Dass die Totenmaske ein ausgesprochen komplexes bild- wie fototheoretisches Paradox darstellt, macht Katharina Sykora in Anschluss an Richard Weihe's Studie zur *Paradoxie der Maske*²⁶ deutlich. Weihe führt in seiner grundlegenden Studie aus, dass die Maske als kulturelles Artefakt mit unterschiedlichsten kulturellen, sozialen wie rituellen Gebrauchsweisen vor allem ein Problem des Zeigens und Verbergens darstellt.²⁷ Zur Maske gehört laut Weihe „die Suggestion eines Dahinter, und erst die Existenz eines Dahinter, weist die Maske als Maske aus.“²⁸ Die „paradoxe Einheit“, die die Maske dabei figuriert, beruht vor allem auf ihrem Zwischen-Status:

Die Maske ist eine Zwei-Seiten-Form, die eine konkave Innenseite von einer konvexen Außenseite scheidet. Die Maske ist folglich eine Form der Unterscheidung. Als Dazwischen ist die Maske selbst das Unterscheidende. Sie trennt die beiden Seiten (Außenseite und Innenseite), aber sie verbindet sie auch (Maske). [...] Die Maske (als Form) ist die Paradoxie (das Modell für eine Paradoxie) einer Einheit des Unterschiedenen.²⁹

Dass im konkreten Fall der Totenmaske diese Paradoxie weiter zugespitzt wird, macht Sykora deutlich, wenn sie die Totenmaske als „Maske einer Maske“ beschreibt, die „vom Gesicht des Leichnams abgenommen worden [ist], der in seiner paradoxen Bildnisfunktion bereits selbst letzte Maske des Lebenden und erste Maske des Toten ist“³⁰. Zudem unterliegt die Totenmaske dem dialektischen Paradigma des Abdrucks, der über den direkten Kontakt der Berührung mit dem Original (Gesicht) eine authentische Kopie (Maske) herstellt und so eine „Paradoxie von Präsenz und Absenz“³¹ forciert. Dieses Prinzip des Abdrucks als Spur prägt leitthematisch eine Theorie der Fotografie, die

26 Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Fink 2004.

27 Vgl. Ebd., S. 14.

28 Ebd., S. 17.

29 Ebd., S. 35.

30 Sykora, *Die Tode der Fotografie*, S. 304; Vgl. auch die bildtheoretischen Überlegungen zur Totenmaske und zum ambivalenten Verhältnis von Leichnam und Bild bei Maurice Blanchot: *Die zwei Fassungen des Bildlichen*. In: Ders., *Der literarische Raum*. Aus dem Französischen von Marco Gutjahr und Jonas Hock. Zürich: Diaphanes 2012, S. 256–275.

31 Sykora, *Die Tode der Fotografie*, S. 306.

fotografische Bilder sprachtheoretisch als Indices verhandelt, also als direkte indexikalische Zeichen eines ursprünglichen Gegenstands.³²

Bereits 1967 befasste sich Karl Jaspers in einem Essay zu Fritz Eschens Totenmasken-Buch *Das Letzte Porträt* mit diesem widersprüchlichen Charakter der Totenmaske. Für ihn stellt es sich vor allem als ein zeitliches Paradox dar, das den Körper betrifft: „Der Tote ist nach dem Sterben noch leibhaftig da, wie er im Leben war, und doch endgültig nicht mehr da. [...] Der Wille einem Leichnam Dauer zu geben durch Mumifizierung oder durch Herstellung einer Effigies, [...] kann nur die Dauer eines toten Gebildes schaffen.“³³

In Jaspers Deutung werden die Totenmasken-Fotografien dieser Bildbände als *Schwellenbilder* dargestellt, die nicht nur ein paradoxes Verhältnis von Zeigen und Verbergen verdeutlichen, sondern auch eines von Dauer und Vergänglichkeit.

Physiognomie – Phrenologie (Innen – Außen)

Aber nicht nur auf die Totenmaske als kulturwissenschaftlichen Topos beziehen sich Broomberg und Chanarin in ihrer Gesichtersammlung. Mit ihrem Titel *Spirit is a Bone* eröffnen sie einen weiteren Bedeutungshorizont, der in deutlicher Verbindung mit der im anbrechenden 19. Jahrhundert von dem deutschen Arzt und Anatomen Franz Joseph Gall entwickelten Phrenologie zu sehen ist, jener, die spätere Rassenkunde stark beeinflussenden „Schädellehre“, die ähnlich der Physiognomie, dem Glauben verpflichtet war, „daß die Körperoberfläche, vor allem Gesicht und Kopf, die äußeren Zeichen für den inneren Charakter sind.“³⁴ Im Kern besteht sie aus einer Zeichenlehre, die über

32 Vgl. Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2009, S. 13–69; sowie zur Paradoxie des Abdrucks mit Bezug zur Maske Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Aus dem Französischen von Christoph Hollender. Köln: DuMont 1999, S. 50 f.

33 Karl Jaspers: *Das letzte Porträt*. In: Fritz Eschen: *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Haude & Spener 1967, S. 8 f; vgl. hierzu auch den hervorragenden Aufsatz von Klaus Krüger: *Gesicht ohne Leib. Dispositive gewesener Präsenz*. In: Erika Fischer-Lichte, Nicola Suthor (Hgg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*. München: Fink 2006, S. 183–222.

34 Allan Sekula: *Der Körper und das Archiv*. In: Herta Wolf (Hg.). *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 269–334, hier S. 279.

eine eindeutige Lesbarkeit der anatomischen Formationen das Innere des Menschen zu entschlüsseln sucht. Im Unterschied zur Sprache, wird dem menschlichen Körper ein natürlicher und unverstellter Status zugesprochen, der für eine „nicht-hermeneutische Identität von Signifikant und Signifikat ein[steht], die eine Unmittelbarkeit des Verstehens verspricht.“³⁵

Direkt auf Gall Bezug nehmend, greift Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* die Phrenologie und ihre „Logik der Identifikation“, also die bruchlose Verbindung von „Innerem“ und „Äußerem“, als „Schädelleere“ an.³⁶ Im Zentrum von Hegels teils polemischer Kritik gegen Gall steht die Ineinssetzung von immateriellem Geist und materiellen Knochen (Schädel):

Wenn sonst vom Geiste gesagt wird, er ist, hat ein Sein, ist ein Ding, eine einzelne Wirklichkeit, so wird damit nicht etwas gemeint, das man sehen oder in die Hand nehmen, stoßen usf. kann, aber gesagt wird ein solches; und was in Wahrheit gesagt wird, drückt sich hiermit so aus, daß das Sein des Geistes ein Knochen ist.³⁷

Wie Eyal Weizman im Interview mit Broomberg und Chanarin deutlich macht, bildet Hegels Skepsis gegenüber der undialektischen Gleichsetzung von äußerer Schädelform und innerer Beschaffenheit des Menschen einen weiteren Kernaspekt von *Spirit is a Bone*.³⁸ Broomberg und Chanarin adaptieren die Polemik Hegels für ihre Kritik an der Innen und Außen gleichsetzenden Identifizierungs-Logik der Überwachungstechnologien.

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass die Totenmaske als eine auf Dauer gestellte Verdopplung des ‚wahren‘ menschlichen Gesichts gedeutet wurde, die eingespannt ist in eine Reihe von dualistischen Vorstellungen von „Natur und Transzendenz oder Biologie und Geistigkeit.“³⁹ Dabei ist sie als teils kurioses teils schauerhaftes Anschauungsobjekt genauso wie als Objekt des Wissens, der Klassifizierung und Archivierung behandelt worden. Genau wie die erkennungsdienstliche Fotografie, verleitet die Akkumulation von Totenmasken zu einem ordnenden und klassifizierenden Blick und der Vorstellung, über das fixierte Double im Bild über das Individuum verfügen zu können. Der

35 Leander Scholz: *Das Gesicht der ‚Zweiten Natur‘. Hegels Anthropologie*. In: Petra Löffler, Leander Scholz (Hgg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont 2004, S. 80–109, hier S. 80.

36 Ebd., S. 81.

37 Gottfried Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: Ders.: *Werke in 20 Bd., Bd. 3*. Redaktion Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 260.

38 Vgl. Broomberg/Chanarin, *The Bone Cannot Lie*, S. 212.

39 Susanne Regener: *Tod und Maske*. In: Thorsten Benkel (Hg.): *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 237–260, hier, S. 239.

Eingang des Bildes in die Verbrecherkartei ist der erste Schritt zur Kontrolle und Machtausübung an einem das Subjekt stellvertretenden Doppel.

Diese Vorstellung findet sich unter veränderten Vorzeichen im gegenwärtigen Diskurs um gesichtserkennende Überwachungstechnologien als visuelle Regierungstechnologien wieder. Hier sind es aber nicht mehr die materiellen Doubles, die erfasst werden, sondern digitale Doubles und Datenkörper, die als das zeitgemäße Äquivalent zur kriminalistischen Erfassung des Menschen betrachtet werden müssen.

Data-Double – Der Verdoppelte Mensch

Unter dem Schlagwort des Data-Doubles wird in den an Michel Foucaults Analysen der Überwachungsmechanismen und Gouvernamentalität orientierten Surveillance Studies die Formierung maschinenlesbarer Datensubjekte⁴⁰ verstanden, die aus allen zur Verfügung stehenden Informationen bestehen, die die Menschen im digitalen wie im öffentlichen Raum, freiwillig oder unfreiwillig hinterlassen. Zweck der Sammlung dieser personenbezogenen Daten ist nicht nur der Wunsch nach polizeilicher Kontrolle und Vorhersage von Straftaten. So sind es nicht mehr nur staatliche Instanzen, die ein Interesse an diesen Daten haben, sondern vornehmlich private Tech-Konzerne, wie Google, Amazon, Apple und Facebook, die „synthetische Nutzerprofile“⁴¹ anlegen. Über smarte Alltagsassistenten und Kommunikationsgeräte etablieren gerade diese vermehrt eine Form der vermeintlich freiwilligen Überwachung, die von pessimistischen Kritikern bereits als digitales „Datengefängnis“⁴² beschrieben wird. Dass gerade das Gesicht dabei zur Schnittstelle zwischen Computer und Mensch wird, verdeutlichen die zunehmenden Verwendungsweisen biometrischer Gesichtsbilder, etwa beim Entsperren des Smartphones oder eben bei der kontaktlosen Identifizierung an öffentlichen Verkehrsknotenpunkten. Diese ‚digitalen Zwillinge‘ sind nicht nur weitaus gefügiger und leichter zu beherrschen als die realen Körper, sie unterliegen auch keiner physischen Sterblichkeit. Das Fortleben des digitalen Profils (beispielsweise auf Facebook) über den Tod hinaus ist ein Teil seiner mathematischen ‚Natur‘.

40 Vgl. David Lyon: *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*. Cambridge: Polity Press 1994, S. 41; sowie Thomas Christian Bächle: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016, S. 183–192.

41 Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 189.

42 Vgl. Adrian Lobe: *Speichern und Strafen. Die Gesellschaft im Datengefängnis*. München: Beck 2019.

Man bleibt über den physischen Tod hinaus in Speicherhaft und den algorithmischen Regimen unterworfen. [...] Die Unsterblichkeit des digitalen Doppelgängers markiert die Geburt einer neuen Biopolitik, bei der nicht mehr Körper, sondern Datenkörper bzw. Körperdaten regiert werden.⁴³

Dabei sind die der automatischen Gesichtserkennung zugrunde liegenden Algorithmen auf große Mengen an Daten angewiesen, um eine gewisse Trefferwahrscheinlichkeit zu erhalten und „ein allgemeines Modell eines Gesichts zu erstellen und danach eine jener Variablen zu identifizieren, die ein Gesicht einmalig und damit wiedererkennbar macht.“⁴⁴

3. Schluss

Automatische Gesichtserkennung, wie sie *FaceControl 3D* darstellt, ist Teil einer *Everyday Surveillance*⁴⁵ geworden. Neu an ihr ist die ausgesprochene Kontaktlosigkeit, die das erfasste Subjekt kaum noch in seinen natürlichen Abläufen unterbricht. Es ist kein aufwendiges technisches Dispositiv mehr nötig, zu dem man sich verhalten muss oder kann. Die Erfassung erfolgt quasi im Vorbeigehen und unter Umständen sogar unbemerkt.

Dabei ist es vor allem die explizite Asymmetrie dieser Form der Überwachung und die Unmöglichkeit mit der dahinterstehenden Instanz ‚in Kontakt‘ zu treten, die das größte Verunsicherungspotenzial beim Bürger birgt, aber auch gleichzeitig für das ‚reibungslöse‘ und perfekte Funktionieren der Technologie spricht. Diese Praktikabilität ist laut Foucault eines der wesentlichsten Kennzeichen einer subjektlosen, dezentralen Mechanik der Macht, die das Panopticon auszeichnet und bei der es „wenig Bedeutung hat, wer die Macht ausübt“, „die Disziplinarmacht setzt sich durch, indem sie sich unsichtbar macht.“⁴⁶

Gerade im Kontakt mit dem Gesicht eines realen Gegenübers vollzieht sich, wie David Lyon im Anschluss an Emanuel Lévinas ausführt, die wesentliche Qualität des Menschen als soziales, empathisches Wesen.⁴⁷ Die ‚elektronische Entkörperung‘

43 Ebd., S. 140.

44 Stalder, *Kultur der Digitalität*, S. 179.

45 Vgl. David Lyon: *Everyday Surveillance. Personal Data and Social Classification*. In: *Information, Communication & Society* 5/2002, H. 2, S. 242–257.

46 Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 259, S. 241.

47 David Lyon: *Interview mit David Lyon. ‚Wir haben gerade erst begonnen‘. Überwachen zwischen Klassifikation und Ethik des Antlitzes*. In: Leon Hempel, Jörg Metelmann (Hgg.): *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 22–32, hier S. 31 f.

unterbindet so jegliche Form der Vergegenwärtigung und der Verantwortung für den Anderen. Das Foucault'sche Modell des Panopticons als „Falle der Sichtbarkeit“⁴⁸ findet im Zeitalter der Dataveillance seinen vorläufigen Höhepunkt.

Die Gesichtsbilder, die *FaceControl 3D* produziert, sind nur dem Anschein nach mit realen Totenmasken zu vergleichen. Diese funktionieren als materielle Gegenstände gerade und nur über den physischen Kontakt mit der verstorbenen Person. Dieser Kontakt ist es, der das Paradox der Maske als Schwellenbild zwischen Leben und Tod markiert. Auch die Bilder der Überwachungstechnologie sind Schwellenbilder, insofern sie vornehmlich zu Kontrolle und Überwachung von Transit-Räumen eingesetzt werden. Auch hier wird den Menschen ein Gesicht ‚abgenommen‘, jedoch handelt es sich nicht um das ‚letzte Antlitz‘⁴⁹ als Summe eines vollendeten Lebens, sondern um eines von Millionen Gesichtsbildern, die wir tagtäglich willentlich oder unwillentlich, wissentlich oder unwissentlich produzieren und die Teil eines digitalen Zweitkörpers sind, der weder Dauerhaftigkeit noch Endgültigkeit beansprucht, sondern den Daten- und Bilderströmen⁵⁰ gemäß als fluides Konstrukt zu verstehen ist.

Die Totenmaske ist der Versuch dem eine Form zu geben, was keine Form hat – zu fassen, was sich nicht fassen lässt. „Der Tod ist das ‚als‘ ohne Eigenschaft und Zusatz: das Körperlose als solches und folglich die Ex-Position des Körpers.“⁵¹ Das Körperlos-Werden des Menschen im Ableben ist nur durch einen materiellen Abdruck zu erhalten, der in seiner eigentlichen Negativität vor allem eine Leerstelle markiert: Die Maske verweist auf das gewesene, abwesende Gesicht des Verstorbenen. Seine Präsenz ist nur durch die Umkehrung vom Negativ ins Positiv zu erhalten; und auch diese Präsenz ist eine, die eher der Erfahrung von Verlust Raum gibt als der von Anwesenheit. Auch die ‚digitalen Totenmasken‘, wie sie Überwachungstechnologien wie *FaceControl 3D* produzieren, markieren die Schwelle von Materialität und Immaterialität und verdeutlichen die Auflösung des Körpers, seine Datafizierung als Teil unseres täglichen Lebens. So sind sie nicht als die „Endstation des Gesichts“⁵² zu lesen,

48 Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 257.

49 Vgl. Max Picard: *Das letzte Antlitz. Totenmasken von Shakespeare bis Nietzsche*. München: Knorr & Hirth 1959.

50 Meyer, *Operative Porträts*, S. 395 f.

51 Jean-Luc Nancy: *singulär plural sein*. Aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll. Zürich: Diaphanes 2004, S. 135.

52 Katharina Sykora: *Totenmaske. Endstation Gesicht?* In: Sigrid Weigel (Hg.): *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate*. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. Göttingen: Wallstein 2017, S. 160–165.

wie sie die Totenmaske darstellt; vielmehr markieren sie die Parzellierung, Vervielfältigung und Beschleunigung des Gesichts innerhalb der digitalen Datenströme.

Mit *Spirit is a Bone* zeigen Broomberg und Chanarin den komplexen kulturhistorischen wie speziell fotohistorischen Hintergrund auf, der automatischer Gesichtserkennung inhärent ist. Sie machen dabei aufmerksam auf die der Technologie eingeschriebenen Paradoxa, die zuvor schon den pseudo-wissenschaftlichen Theorien der Physiognomie und der Phrenologie als Grundlage dienten. Dabei reaktivieren sie durch die Integration aktiver Widerständler in die prinzipiell repressive Ordnung des fotografischen Archivs einen Modus der Kritik, den schon August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* durch die Platzierung der Totenmaske seines Sohnes als Schlusspunkt auszeichnete. Ihre Strategie ist die einer Counter Surveillance – einer im besten Sinne kritischen Kunst, die es sich zur Aufgabe macht, über einen erwiderten Blick, „Überwachung mit sich selbst zu konfrontieren und in solcher Widerspiegelung auch zu gedanklicher Reflexion darüber, was sie ist und tut, [zu] gelangen.“⁵³ Sie tun dies, indem sie die Bilder der Überwachungstechnologie aus ihrem digital-immateriellen Status in eine materielle Form überführen und mit all ihren historischen Codierungen sichtbar machen. Hier tritt das vielleicht stärkste Widerstandsmoment der Arbeit offen zutage: Den ursprünglich für die unsichtbaren Datenbanken und Archive angefertigten Gesichtsbildern wird eine neue Sichtbarkeit zugesprochen, die einer Restitution, einer Rück-Gabe gleichkomm. Den Bildern, die im Dunkel des digitalen Archivs verschwinden, wird eine Sichtbarkeit gegeben, die es den erfassten Subjekten möglich macht, den unsichtbaren Blick der Maschine auf sich zu reflektieren.

Georges Didi-Huberman bezeichnete die filmessayistischen Arbeiten Harun Farockis, in denen dieser Filmmaterialien staatlicher Behörden verwendet, als „Umkehrung der Standpunkte und Blickwinkel“ und als Strategie, die sich Bilder aneignet, um sie der öffentlichen Sphäre zurückzugeben:

Man muss die Reste davon *einsetzen, instituieren*: das heißt den Institutionen *nehmen* [*prendre*], was sie nicht zeigen wollen – den Ausschuss, das Verweigerte, die vergessenen oder zensierten Bilder –, um sie denen, die einen Rechtsanspruch darauf haben, das heißt der „Öffentlichkeit“ der Gemeinschaft der Bürger *zurückzugeben* [*rendre*].⁵⁴

53 Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 332.

54 Georges Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Paderborn: Fink 2014; S. 186; Herv. i. O.

Was Broomberg und Chanarin in *Spirit is a Bone* ausarbeiten, ist dieser Intention durchaus vergleichbar: Sie eignen sich Bilder einer Technologie an, die zum Zweck der Überwachung und Kontrolle angefertigt wurden, die einer breiten öffentlichen Sichtbarkeit entzogen sind und deren Bestimmung es ist, im Dunklen zu wirken. Diesen Bildern wird eine materielle Form gegeben und somit haptische wie diskursive Greifbarkeit.

Literatur

- Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*. Aus dem Englischen von Reinhard Kreissl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Bächle, Thomas Christian: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 47–64.
- Berger, John: *Der Anzug und die Photographie*. In: Ders.: *Das Leben der Bilder. Die Kunst des Sehens*. Aus dem Englischen von Stephen Tree. Berlin: Wagenbach 1981, S. 27–34.
- Blanchot, Maurice: *Die zwei Fassungen des Bildlichen*. In: Ders.: *Der literarische Raum*. Aus dem Französischen von Marco Gutjahr und Jonas Hock. Zürich: Diaphanes 2012, S. 256–275.
- Broomberg, Adam; Chanarin, Oliver: *The Bone Cannot Lie (Interview mit Eyal Weizman)*. In: Dies.: *Spirit is a Bone*. London: Mack 2015.
- Davidis, Michael; Dessoff-Hahn, Ingeborg (Hgg.): *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1999.
- Didi-Huberman, Georges: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Paderborn: Fink 2014.
- Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Aus dem Französischen von Christoph Hollender. Köln: DuMont 1999.
- Ebner, Florian: *Metamorphosen des Gesichts. Die „Verwandlungen durch Licht“ von Helmar Lerski*. Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Essen. Göttingen: Steidl 2002.
- Farocki, Harun: *Phantom Images*. In: *Public* 29/2004, S. 13–22.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2009.
- Hegel, Gottfried Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. In: Ders.: *Werke in 20 Bd.*, Bd. 3. Redaktion Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Jaspers, Karl: *Das letzte Porträt*. In: Fritz Eschen: *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Haude & Spener 1967.
- Kammerer, Dietmar: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Kember, Sarah: *Gesichtserkennung und das Aufkommen der Smart Photography*. In: Herta Wolf (Hg.): *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*. Berlin: de Gruyter 2016, S. 133–154.
- Krüger, Klaus: *Gesicht ohne Leib. Dispositive gewesener Präsenz*. In: Erika Fischer-Lichte, Nicola Suthor (Hgg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*. München: Fink 2006, S. 183–222.
- Lee-Morrison, Lila: *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face*. Bielefeld: Transcript 2019.
- Lobe, Adrian: *Speichern und Strafen. Die Gesellschaft im Datengefängnis*. München: Beck 2019.
- Lyon, David: *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*. Cambridge: Polity Press 1994.
- Lyon, David: *Everyday Surveillance. Personal Data and Social Classification*. In: *Information, Communication & Society* 5/2, 2002 S. 242–257.
- Lyon, David: *Interview mit David Lyon. ‚Wir haben gerade erst begonnen‘. Überwachen zwischen Klassifikation und Ethik des Antlitzes*. In: Leon Hempel, Jörg Metelmann (Hgg.): *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 22–32.
- Meyer, Roland: *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz University Press 2019.
- Nancy, Jean-Luc: *singulär plural sein*. Aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll. Zürich: Diaphanes 2004.
- Paglen, Trevor: *Invisible Images (Your pictures Are Looking at You)*. In: *The New Inquiry*, Dez. 8/2016. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> (Stand: 31.08.2020).
- Picard, Max: *Das letzte Antlitz. Totenmasken von Shakespeare bis Nietzsche*. München: Knorr & Hirth 1959.
- Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen*. München: Fink 1999.

- Regener, Susanne: *Tod und Maske*. In: Thorsten Benkel (Hg.): *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 237–260.
- Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Bd. 7: Die letzten Menschen*. Hg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. München: Schirmer/Mosel 2002, S. 174–175.
- Schmölders, Claudia: *Das ewige Antlitz. Ein Weimarer Totenkult*. In: Claudia Schmölders, Sander L. Gilman (Hgg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Köln: DuMont 2000, S. 250–261.
- Scholz, Leander: *Das Gesicht der ‚Zweiten Natur‘. Hegels Anthropologie*. In: Petra Löffler, Leander Scholz (Hgg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont 2004, S. 80–109.
- Sekula, Allan: *Der Körper und das Archiv*. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 269–334.
- Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie 1. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München: Fink 2009.
- Sykora, Katharina: *Totenmaske. Endstation Gesicht?*. In: Sigrid Weigel (Hg.): *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate*. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. Göttingen: Wallstein 2017, S. 160–165.
- Virilio, Paul: *Die Sehmaschine*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullie. Berlin: Merve 1989.
- Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Fink 2004.

Simela Delianidou

Panoptismus am Beispiel des Mediums Telefon: Eine diachrone Betrachtung

Abstract: In vorliegender Untersuchung, für die ich neben den Governmentality Studies und der Surveillance Studies auch medientheoretische Ansätze heranziehe, belege ich, dass das Medium Telefon bereits in der Disziplinargesellschaft als Panopticon fungiert, und nicht erst in Form von Handy und Smartphone in der digitalen Kontrollgesellschaft. Walter Benjamins Ausführungen zum Telefon in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* markieren die frühe Erfahrung der Ambivalenz und Omnipräsenz dieses Mediums. Während in Franz Kafkas *Die Verwandlung* die Folgen der Biopolitik der Disziplinargesellschaft sichtbar werden, fungiert in *Der Nachbar* und *Das Schloß* zudem das Telefon als ‚auditives Panopticon‘ und unzuverlässiges Kommunikationsmedium. In Gabriele Tergits *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* ist das Telefon ein polyvalenter, alltäglicher Gebrauchsgegenstand in der Geschäftswelt der sich bereits in den 1930er-Jahren abzeichnenden Zweiten Moderne, wobei ubiquitäre Erreichbarkeit und soziale Kontrolle auch hier nicht fehlen; in Rainald Goetz’ *Johann Holtrop* ist es sowohl Instrument der Biopolitik der Disziplinargesellschaft als auch der Psychopolitik der Kontrollgesellschaft der New Economy der digitalen Dritten Moderne. All diese Texte verstehen es, dieses Medium für das eigene ästhetische Verfahren fruchtbar zu machen.

Keywords: Walter Benjamin, Rainald Goetz, Franz Kafka, Gabriele Tergit, Medium Telefon, Kontroll- und Disziplinargesellschaft

1. „[...] ein Alarmsignal, das nicht allein die Mittagsruhe meiner Eltern, sondern die weltgeschichtliche Epoche störte, in deren Mitte sie sich ihr ergaben“: Das omnipräsente Medium Telefon

Überwachungsformen sind omnipräsent, die Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, Sicherheit und Kontrolle ist fließend – ein Phänomen, das Michel Foucault in *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (1976) mit dem Begriff des Panoptismus beschreibt. Formen der Überwachung setzen seiner Ansicht nach bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, als der Protest gegen die peinlichen Strafen/die Marter lauter wurden und sich das Gefängniswesen im 19. Jahrhundert durchsetzte, sich somit allmählich die Disziplinargesellschaft mit ihren normierenden Sanktionen formierte¹, sich

1 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019/1976.

also die „Norm [...] als neuer Typus der Macht“² etablierte. Foucault betont, dass diese Entwicklung mit der ökonomischen Entwicklung der Produktionsweise des Kapitalismus einhergehe.³ Einer Verharmlosung der Gefahren totaler Überwachung in der Post-Privacy stehen die von Foucault geprägten Governmentality Studies und die Surveillance Studies als wissenschaftliche Disziplinen gegenüber, die als Gegendiskurs seit der Jahrtausendwende an Gewicht zunehmen, wobei 9/11 prägend gewirkt hat. Bei den Governmentality Studies „handelt es sich um eine Reihe von Untersuchungen, die [...] Foucaults Begriff der Regierung aufgreifen.“⁴ Die Surveillance Studies, die zunächst von ihrem kulturgeschichtlichen Modell der Disziplinargesellschaft, dem ‚Big Brother‘ ausgingen, wendeten sich zunehmend der Kontrollgesellschaft nach Gilles Deleuze zu, den sogenannten ‚Tiny Brothers‘.⁵

Aber was hat das alles mit dem Thema Panoptismus und dem Medium Telefon zu tun? Eine diachrone Betrachtung der Literatur verrät – so meine Hauptthese –, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts dieser Panoptismus am inzwischen alten Medium Telefon zu beobachten ist. Das Telefon fungiert als mediale Signatur von Überwachung und Selbstkontrolle bereits in der Disziplinargesellschaft, und nicht erst in Form von Handy und „Smartphone“ in der digitalen Kontrollgesellschaft. Außerdem werden bei diesem Medium die visuelle und auditive Form der Überwachung zusammengedacht, man könnte also vom ‚auditiven Panoptismus‘ sprechen. Meine Textauswahl ist bewusst gewählt, denn ich möchte den Stellenwert dieses Mediums innerhalb der fiktionalen Lebenswelt, die untrennbar mit der kapitalistischen Arbeitswelt verbunden ist, herausarbeiten, wobei ich auch medientheoretische Ansätze heranziehen werde. Dabei wird interessant sein zu überprüfen, ob und wie diese

2 Vgl. Urs Marti: *Michel Foucault. Surveiller et punir. La naissance de la prison. Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. In: Manfred Brocker (Hg.): *Geschichte des politischen Denkens*. Frankfurt a.M. 2007, S. 682–696. https://www.researchgate.net/publication/281214949_Michel_Foucault_Uberwachen_und_Strafen (Stand: 08.11.2019).

3 Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 109–111.

4 Thomas Lemke; Susann Krasmann; Ulrich Bröckling: *Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hgg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomie des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 7–40, hier S. 7.

5 Ausführlicher dazu: Martin Hennig: *Überwachung in der Kultur – Kultur der Überwachung*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungs narrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 99–122, hier vor allem S. 99, 117 f.

Texte diesen Apparat für das eigene ästhetische Verfahren fruchtbar zu machen verstehen.

Auch wenn die Erfindung des Telefons auf mehrere Personen zurückgeht, gelten gemeinhin Alexander Graham Bell und Thomas A. Watson als dessen Erfinder.⁶ Das Telefonieren basiert auf dem „Grundprinzip elektrischen Sprechens“⁷, dem Gedanken, „die menschliche Stimme elektrisch zu übertragen“⁸, eine innovative Idee, die jedoch nur aus der langjährigen Arbeit dreier Bell-Generationen „auf dem Gebiet der Sprechtechnik“⁹ entstehen konnte, und eine verdrängte Familiengeschichte verbirgt, die Taubstummheit als Defekt brandmarkt und zu eliminieren trachtet.¹⁰

Walter Benjamins Ausführungen zum Medium Telefon in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*¹¹ markieren bereits Folgendes: Die frühe Erfahrung mit dem Medium Telefon ist von Ambivalenz getragen, es erweist sich zudem als epochale Erfindung, die schon bald omnipräsent ist, und der sich niemand entziehen kann:

Der Laut, mit dem er [der Apparat] zwischen zwei und vier, wenn wieder ein Schulfreund mich zu sprechen wünschte, anschlug, war ein Alarmsignal, das nicht allein die Mittagsruhe meiner Eltern, sondern die weltgeschichtliche Epoche störte, in deren Mitte sie sich ihr ergaben. (BK, 243)

-
- 6 Avital Ronell: *Das Telefonbuch. Technik, Schizophrenie, Elektrische Rede*. Aus dem Amerikanischen von Rike Felka. Berlin: Brinkmann und Bose 2001, S. 275. Siehe dazu auch Stefan Münker, Alexander Roesler: *Vorwort*. In: Dies. (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 7–12, hier S. 8, der den deutschen Erfinder Philipp Reis nennt (1862/63), während Avital Ronell Elisha Grays Patentantrag am gleichen Tag wie Bell (14.02.1876) erwähnt (vgl. Ronell, *Das Telefonbuch*, S. 275).
 - 7 Ebd., S. 302.
 - 8 Ebd., S. 304.
 - 9 Ebd.
 - 10 Vgl. dazu Wolfgang Hagen: *Gefühlte Dinge. Bells Oralismus, die Undarstellbarkeit der Elektrizität und das Telefon*. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 35–60, hier S. 35–38. Wer sich für die historische Entwicklung des Telefons im deutschsprachigen Raum interessiert, dem ist dieser Beitrag von Hagen zu empfehlen, da er u.a. auch statistische Daten liefert.
 - 11 Zitate aus Walter Benjamin: *Das Telephon*. In: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: Ders.: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften. Band IV. Teil 1*. Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991/1972, S. 242 f. werden im Folgenden mit der Sigle BK im Text nachgewiesen.

Genoss das Telefon noch in seiner Kindheit – sowohl in der Benjamins als auch in derjenigen des Apparates – räumlich ein marginalisiertes Nischendasein, so hat es sehr schnell „königlichen Einzug“, „einem sagenhaften Helden gleich“ (BK, 242) im „Schoß der Familie“ und in all ihren Räumlichkeiten bis hin zum „Bett“ (BK, 243) gehalten, verbreitet sein Läuten von Anfang an nicht nur Schrecken (beim Kind Benjamin) und Wut (bei seinem Vater), sondern auch sexuelles Begehren und Lust,¹² gegen dessen Macht niemand gefeit ist, auch der Knabe Benjamin nicht:

War ich gnadenlos der Stimme ausgeliefert, die da sprach. Nichts war, was die unheimliche Gewalt, mit der sie auf mich drang, milderte. Ohnmächtig litt ich, wie sie die Besinnung auf Zeit und Pflicht und Vorsatz mir entwand, die eigene Überlegung nichtig machte, und wie das Medium der Stimme, die von drüben seiner sich bemächtigte, folgt, ergab ich mich dem ersten besten Vorschlag, der durch das Telephon an mich erging. (BK, 243)

Die Macht des Telefons ist trotz der körperlichen Abwesenheit des Anderen/ des Gesprächspartners, der nur über die Stimme wahrnehmbar ist, präsent, und liegt – wie Stefan Münker treffend feststellt – darin begründet, dass es das „erste elektronische Medium zur Realisierung einer virtuellen Realität“¹³ ist. Es verlangt von seinen Nutzern Medienkompetenz, da der Wahrnehmungsraum nicht mit dem Kommunikationsraum identisch ist wie beim Vis-à-vis-Gespräch,¹⁴ denn die „[v]irtuelle Wirklichkeit ist als fertige (verkörperte, physikalisch gebildete) Wirklichkeit nicht ‚vorhanden‘“¹⁵. Sie entsteht, indem man sie nutzt. Dieser pragmatischen Dimension ist der Knabe Benjamin nicht

-
- 12 Siehe: „Doch seine [des Vaters] eigentlichen Orgien galten der Kurbel, der er sich minutenlang und bis zur Selbstvergessenheit verschrieb. Und seine Hand war wie ein Derwisch, der der Wollust seines Taumels unterliegt.“ (BK, 243).
 - 13 Stefan Münker: *Vermittelte Stimmen, elektrische Welten. Anmerkungen zur Frühgeschichte des Virtuellen*. In: Ders., Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 185–198, hier S. 185. Siehe zudem Weaver und Faßler, die anschaulich die Funktionsweise des Telefons erklären: Warren Weaver: *Ein aktueller Beitrag zur mathematischen Theorie der Kommunikation*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 385–391 und Manfred Faßler; Wulf R. Halbach (Hgg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink 1998, S. 309–359.
 - 14 Vgl. Heinz-Jürgen Köhler; Jans J. Wulff: *Filmtelefonate*. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 125–141, hier S. 129 f.
 - 15 Münker, *Vermittelte Stimmen, elektrische Welten*, S. 187.

gewachsen, genauso wenig wie viele Erwachsene in der Anfangsphase dieses Mediums. Seine Omnipräsenz speist sich aus dieser Virtualität, die die nicht-virtuelle Realität des Alltags machtvoll zu durchdringen vermag, da es als „tertiäres Medium“ für seine Vermittlungsprozesse keiner Leiblichkeit bedarf, sondern „Geräte auf der Empfänger- wie auf der Senderseite“¹⁶.

2. „Harras braucht kein Telephon, er benutzt meines“: Das Telefon in der Disziplinargesellschaft als auditives Panopticon und unzuverlässiges Kommunikations-Medium

Die „weltgeschichtliche Epoche“ (BK, 243), von der Benjamin spricht, ist die der kapitalistischen Weltordnung, des Hochkapitalismus, und liest man Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1912 entstanden, Erstveröffentlichung 1915) unter Zuhilfenahme von Foucaults *Überwachen und Strafen*, dann ist auch folgende Deutung denkbar: An Gregor Samsa, einem Angestellten der modernen Arbeitswelt – er ist ein Reisevertreter – zeigen sich die Folgen der Disziplinargesellschaft, die seine Arbeits- und Lebenswelt überwacht und kontrolliert, und der er nicht enttrinnen kann, da seine Familie ökonomischen Zwängen ausgeliefert ist. Die aufgenötigte Selbstdisziplin und -kontrolle¹⁷ – im Räumlichen, aber auch im Sexuellen – erlebt Samsa als Gefängnis, seine Metamorphose ist letztlich Ausdruck dieser Gefangenschaft,¹⁸ in der sich der moderne Mensch der Disziplinargesellschaft befindet, die einzig der „Notwendigkeit des

16 Wulf R. Halbach; Manfred Faßler: *Einleitung in die Mediengeschichte*. In: Dies. (Hgg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink 1998, S. 17–53, hier S. 31. H. Pross unterscheidet primäre Medien, die die „Leiblichkeit des Mediums erfasst [...] [und] zwischen Sender und Empfänger kein Gerät geschaltet ist“ und „die menschlichen Elementarkontakte“ umfasst (ebd., S. 30 f.) und sekundäre Medien, bei denen nur auf der Senderseite ein Gerät notwendig ist, wie z.B. Rauchzeichen, Stein, Buch, Plakat (vgl. ebd., S. 31); zu den tertiären Medien gehört neben dem Telefon z.B. das Radio, das Telegramm, Television, Computer (vgl. ebd.).

17 Vgl. Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: *Franz Kafka. Gesammelte Werke. Erzählungen*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1992, S. 57–107, hier: S. 69. Die Disziplinarinstanzen sind der Chef und sein Handlanger, der Prokurist (vgl. ebd., S. 64 f.), die ihn über das Verbot von Faulheit und Müßiggang (vgl. ebd., S. 59), mit ihren Überwachungs- und Kontrollmechanismen, an denen auch seine Eltern und Schwester partizipieren und ihnen zugleich selbst ausgeliefert sind, aber auch dem Konkurrenzkampf unter den Kollegen (vgl. ebd., S. 57 f.), zum Arbeitstier dressieren.

18 Vgl. ebd., S. 78.

Geldverdienens¹⁹ geschuldet ist. Das Medium Telefon kommt in dieser Erzählung nicht vor, sie beschreibt jedoch sehr ausführlich die Disziplinarmacht, die gemäß Foucault den „Körper als Gegenstand und Zielscheibe der Macht“²⁰ ansieht und es als „infinitesimale Gewalt“ versteht sowie als „politische Anatomie des Details“,²¹ in alle Lebens- und Arbeitsbereiche einzudringen. Die Disziplinarinstitutionen bedienen sich der „Klausur, die bauliche Abschließung eines Ortes von allen anderen Orten“²² ebenso wie der „elementaren Lokalisierung oder der *Parzellierung* [die jedem] Individuum seinen Platz und auf jeden Platz ein Individuum“²³ vorsieht. „Die Disziplin ist die Kunst des Ranges, der Technik der Transformation von Anordnungen“²⁴, die für Konkurrenzkampf sorgt. Die Zeitplanung und Reglementierung gehören ebenfalls zu ihrem Inventar; die Zeit wird kapitalisiert.²⁵ All diese Machtmechanismen finden wir in der Erzählung *Die Verwandlung* ebenso vor, wie in Kafkas Romanfragment *Das Schloß*, wo der Landvermesser K. der Biopolitik des Schlosses und seiner undurchdringlichen Bürokratie, ein Paradebeispiel der Foucault'schen Gouvernamentalität, ausgesetzt ist.²⁶ Die Biopolitik der Disziplinarmacht, die laut Foucault die Souveränitätsmacht abgelöst hat, beschreibt Byung-Chul Han anschaulich,²⁷ indem er die Metapher des Maulwurfs benutzt – nicht wie Kafka

19 Ebd., S. 80, vgl. auch S. 70, 79.

20 Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 174.

21 Vgl. ebd., S. 175–180.

22 Ebd., S. 181; Herv. i. O.

23 Ebd., S. 183; Herv. i. O.

24 Vgl. ebd., S. 187.

25 Vgl. ebd., S. 192–206.

26 Bereits Walter Benjamin hat erkannt, dass Franz Kafka „der größte Theoretiker der organisierten Kommunikation des zwanzigsten Jahrhunderts“ ist und „die ersten existentiellen Studien zur Bürokratie“ betreibt; vgl. John Durham Peters: *Das Telefon als theologisches und erotisches Problem*. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 61–82, hier S. 75.

27 Vgl. Byung-Chul Han: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014, S. 29–35. „Die Disziplinargesellschaft besteht aus Einschließungsmilieus und -anlagen. Familie, Schule, Gefängnis, Kaserne, Spital und Fabrik stellen diese Disziplinarräume der Einschließung dar. Das Disziplinar-subjekt wechselt von einem Einschließungsmilieu ins nächste über. Es bewegt sich dabei in einem *geschlossenen System*. Die Insassen der Einschließungsmilieus lassen sich im Raum verteilen und in der Zeit anordnen. Der *Maulwurf* ist das Tier der Disziplinargesellschaft.“ Ebd., S. 29; Herv. i. O. „Der Übergang von der Souveränitätsmacht zur Disziplinarmacht ist dem Wandel der Produktionsform geschuldet,

des Ungeziefers –, um sie der Psychopolitik der Kontrollgesellschaft der neo-liberalen Welt (für sie verwendet er die Metapher der Schlange) gegenüberzustellen.

Die Disziplinargesellschaft bedient sich des Panoptismus, eine Form der Überwachung, die „sich auf ein lückenloses Registrierungssystem“²⁸ stützt. „Das Panopticon von Bentham ist die architektonische Gestalt“²⁹: Der Inhaftierte „wird gesehen, ohne selber zu sehen“³⁰. Die Hauptwirkung des Panopticon ist „die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt“³¹, wobei das Perfide darin liegt, dass er sich ständig überwacht glaubt, ohne wirklich überwacht werden zu müssen,³² „die Macht [wird] automatisiert und entindividualisiert“³³, der Wächter muss nicht mehr anwesend sein, der Gefangene „internalisiert das Machtverhältnis“³⁴ und über seine Selbstkontrolle wird er „zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung“³⁵. Foucault bezeichnet das Panopticon als „Ei des Kolumbus im Bereich der Politik“, da es „die Perfektionierung der Machtausübung“ ermöglicht.³⁶ Es „geht darum, die Gesellschaftskräfte zu steigern – die Produktion zu erhöhen, die Wirtschaft zu entwickeln“³⁷. All diese Funktionsweisen des Panopticons treffen wir sowohl in Kafkas *Schloß*-Roman an als auch in seiner kurzen Erzählung *Der Nachbar*.

Das Besondere an der Erzählung *Der Nachbar* ist, dass das neue Medium Telefon als auditives Panopticon fungiert. „Harras braucht kein Telephon, er benutzt meines“³⁸, klagt ein junger Geschäftsmann, der vermutet, dass sein Nachbar, der ebenfalls ein „junger, aufstrebende[r] Mann“ und Konkurrent ist,

nämlich von der agrarischen zur industriellen Produktion. Die fortschreitende Industrialisierung macht es erforderlich, den Körper zu disziplinieren und ihn der maschinellen Produktion anzupassen. Die Disziplinarmacht spannt den Körper, statt ihn zu martern, in ein System von Normen ein.“ Ebd., S. 33.

28 Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 252.

29 Ebd., S. 256.

30 Ebd., S. 257.

31 Ebd., S. 258.

32 Vgl. ebd.

33 Ebd., S. 259.

34 Ebd., S. 260.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 264 f.

37 Ebd., S. 267.

38 Kafka, Franz: *Der Nachbar*. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen*. Hg. v. Paul Raabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 300 f.

seine telefonischen Geschäftsgespräche aufgrund der „elend dünnen Wände“ mithört und, so spekuliert er wiederum, ehe er selbst „die Hörmuschel aufgehängt habe, [...] er vielleicht schon daran [ist], mir entgegenzuarbeiten“.³⁹ Diese Ungewissheit der Überwachung über das vermutlich mitgehörte Telefongespräch ist ein typisches Merkmal des Panoptismus, wie auch die daraus folgende permanente Selbstkontrolle des mutmaßlich Abgehörten, der in der Befürchtung Geschäftsgeheimnisse preiszugeben, die ihm schaden könnten, in seinen „geschäftlichen Entscheidungen unsicher“⁴⁰ wird, sich selbst beim Telefonieren Schranken setzt, sich neue Regeln auferlegt, indem er z.B. vermeidet, „den Namen der Kunden beim Telephon zu nennen“⁴¹. John Durham Peters zufolge – dem ich nur zustimmen kann – fängt Kafka darüber hinaus durchaus „den Schrecken ein“⁴², der sich sowohl beim Telefonat als auch bei jeglicher Kommunikation einstellt, „als zweier Monologe, die sich – selbst im imaginären Raum – niemals treffen“⁴³. Angesichts der „Unfähigkeit, innere Projektionen von externen Botschaften zu unterscheiden“⁴⁴, führt dies in beiden Texten zur Paranoia des Protagonisten. Durham Peters übersieht jedoch, dass Kafka in der Erzählung und im Romanfragment das Medium Telefon zudem als reales Panopticon thematisiert und damit auch als fragwürdiges, zu hinterfragendes und unzuverlässiges Kommunikationsmedium. Dies steht keineswegs im Widerspruch zu seiner Lesart, das „interpretative Schwanken einer enigmatischen Antwort“⁴⁵ als fundamentale Erfahrung der modernen Welt zu interpretieren, was in der Kafka-Forschung bereits zum Gemeinplatz geworden ist. Das Medium Telefon potenziert meiner Einsicht nach vielmehr als Panopticon und unzuverlässiges Medium das Hermeneutik-Problem der ästhetischen Moderne, auf die Kafka mit der berühmten einsinnigen Erzählperspektive reagiert, wie auch diese Texte belegen.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Durham Peters, *Das Telephon*, S. 73.

43 Ebd., S. 71.

44 Ebd., S. 72. Hier trifft sich seine Interpretation mit der Avital Ronells. Zum Verhältnis der Überwachung zur Paranoia und der damit einhergehenden Säkularisierung des Auge Gottes siehe Michalis Valaouris: „*Das Feld hat Augen...*“ *Bemerkungen zum überwachenden Blick*. In: Ders. (Hg.): „*Das Feld hat Augen...*“ *Bilder des überwachenden Blicks*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2017, S. 7–27.

45 Durham Peters, *Das Telephon*, S. 74.

Ich gehe nun detaillierter auf Kafkas Romanfragment *Das Schloß* ein. In der Entstehungszeit des Textes zu Beginn der 1920er-Jahre verfügt in Europa noch nicht jeder Haushalt über einen eigenen Anschluss, sodass der Apparat oft an einem öffentlichen Ort steht, damit jeder Zugang zu ihm hat, aber auch jeder angerufen werden kann, wie auch im *Schloß*, wo es sich im Dorfwirtshaus befindet (vgl. S. 11).⁴⁶ Die soziale Überwachung ist also schon von daher gegeben, soll sich dieser Apparat doch als eine *der* Kommunikationsmedien mit dem Schloss erweisen, vor allem aber als dessen Panopticon und insofern ideales Medium der Überwachung und Disziplinierung sowohl der Dorfbewohner als auch des Protagonisten K. Es wird oft zwischen Schlossbeamten unterschiedlicher Hierarchie telefoniert, das Telefon hat vordergründig die Funktion, als Medium zur Kommunikation in der Arbeits- und Geschäftswelt zu fungieren, konkret dient es dazu, K. einen Platz in einem der folgenden Berufe der Disziplinarinstitutionen – Landvermesser, Gehilfe, Schuldiener – zuzuweisen, ohne dass jedoch definitiv geklärt würde, welche berufliche Position K. nun als Fremder einnehmen wird.

Kafka lässt es sich zunächst nicht nehmen, das Telefon in diesen Anfangsjahren als Medium einseitiger Kommunikation mitunter mit schlechter Tonqualität und Verbindung und als Protomassenmedium, in seiner Radiofunktion – also als „Musikautomat“ – zu demonstrieren,⁴⁷ ihm jedoch als technisches wechselseitiges Kommunikationsmedium mit Misstrauen zu begegnen.⁴⁸ In seinem Text wird meiner Ansicht nach besonders offensichtlich, wie sehr die „Geschichte des Telefonierens [...] eine Geschichte sich wandelnder Aneignungs- und Gebrauchsweisen und sich verändernder Nutzungskonzepte“⁴⁹ ist. Kafka flicht nämlich beim ersten und einzigen Telefonat K.s mit

46 Zitate aus Franz Kafka: *Das Schloß*. (In der Fassung der Handschrift; nach der kritischen Ausgabe) Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M.: Fischer 1995 werden im Folgenden mit der Sigle S im Text nachgewiesen.

47 Siehe dazu ausführlich Joachim R. Höflich: *Telefon: Medienwege – von der einseitigen Kommunikation zu mediatisierten und medial konstruierten Beziehungen*. In: Manfred Faßler, Wulf R. Halbach (Hgg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink 1998, S. 187–225, hier S. 187–196.

48 Für dieses Misstrauen stehen die Worte des Dorfvorstehers ein (vgl. S. 91). Die Radiofunktion des Telefons erlebt K., als er mit dem Schlossbeamten Oswald telefoniert, da er zunächst hingebungsvoll dem Gesang lauscht, der aus dem Apparat zu hören ist, bis es zum eigentlichen Gespräch kommt (vgl. S. 30).

49 Höflich, *Telefon*, S. 197. Die Gebrauchsweisen der Technik, und so auch des Telefons, sind, wie Höflich feststellt, „durch die Eigenschaften der jeweiligen Technologien zwar präformiert, aber [...] nicht determiniert“ (ebd., S. 199).

einem Schlossbeamten ein dialogisches Telefongespräch ein, um die ganze Ambivalenz dieses Mediums zu entfalten: Dem Erschrecken angesichts der neuartigen virtuellen Realität der Radiofunktion des Telefons folgt bald der Genuss, ihm zuzuhören. Als es dann zum Gespräch kommt, wird das Telefon als machtvolleres Medium der Disziplinarinstanz des Schlosses entlarvt, denn es kann entsprechend instrumentalisiert werden: „[...] dem Telefon gegenüber war er [K.] wehrlos, der andere konnte ihn niederdonnern, die Hörmuschel weglegen und K. hatte sich einen vielleicht nicht unwichtigen Weg versperrt“ (S, 30). Die Machtinstanz ist auch auf diesem Kommunikationswege unangreifbar, unfassbar und der Telefon-Apparat potenziert letztlich die ambivalenten Deutungsmöglichkeiten, denen K. als Repräsentant der Moderne ausgeliefert ist. Zudem entpuppt er sich auch noch als unzuverlässiges Kommunikationsmedium, da es dem Benutzer gestattet zu lügen, sich eine falsche Identität zu geben, sich nicht richtig zu melden (vgl. S, 31), wie K., der vorgibt, Josef, der Gehilfe des Landvermessers, zu sein. Zwar sind die Beamten telefonisch auch nachts erreichbar, während der Bote Barnabas nicht immer erreichbar ist (vgl. S, 38 f.), und sich auch noch als unzuverlässig erweist (vgl. S, 148 f., 220); zudem kann sein Botendienst different ausgelegt werden (vgl. S, 214 f., 275), wie auch die Botschaft selbst unzuverlässig sein kann (vgl. S, 219 f., 225). Dennoch liefert das neue Kommunikationsmedium K. keinen essentiellen Vorteil, da es ihn in seinem Anliegen nicht weiterbringt, lässt es doch keine eindeutige Hermeneutik zu. Und obwohl sich diese Kommunikationsmedien als unzuverlässig herausstellen, disziplinieren sie K. dennoch; er fühlt sich über sie kontrolliert und bleibt ihnen machtlos ausgeliefert. Dabei wirkt vor allem das Telefon als typisches Panopticon, da vermutlich kein Wächter im Wachturm sitzt: „[...] niemals noch hatte K. dort [im Schloss] das geringste Zeichen von Leben gesehn“ (S, 123), heißt es – auch schläft die Kontrollinstanz wahrscheinlich, wie etwa Klammer im Herrenwirthaus, und überwacht ihn gar nicht (vgl. S, 49).⁵⁰ Kafkas ästhetisches Mittel der einsinnigen Erzählperspektive spiegelt

50 Der Telefonanruf als Ruf des Gewissens und als eigene eingeschriebene Schuld, wie Ronell dies für Heideggers Telefonat mit der SA konstatiert (Ronell, *Das Telefonbuch*, S. 40–42), aber auch in Kafkas *Schloß* zu erkennen glaubt (ebd., S. 47, 56, 64), mag zutreffen. Vor allem ihr Vorschlag, den „Anruf als Entscheidung, als Verdikt, [...] als Todesurteil“ (ebd., S. 16) in den Texten *Der Proceß*, *Das Schloß*, *Die Strafkolonie* und *Der Nachbar* zu interpretieren überzeugt (vgl. ebd., S. 16). Ronell ist theoretisch ganz der Dekonstruktion verpflichtet (vgl. Alexander Roesler: *Medienphilosophie des Telefons*. In: Mike Sandbothe, Ludwig Nagl (Hgg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin: Akademie 2005, S. 273–282, hier S. 277), weshalb ihr Roesler vorhält: „Das

meiner Ansicht nach K.s Selbstkontrolle und -disziplin wider, und unterstützt das Hermeneutik-Problem, das auch für das Bentham'sche Panoptikum charakteristisch ist.

K. verfällt nämlich der Selbstkontrolle und -disziplin, wie alle Dorfbewohner auch: der Panoptismus greift (vgl. u.a. S. 136). Das ist umso erstaunlicher, als die Effizienz der intransparenten Bürokratie der Disziplinargesellschaft (vgl. S. 334 f.) durchaus infrage gestellt wird,⁵¹ vor Missverständnissen (vgl. S. 142 f.) und irregeleiteter Ehrfurcht (vgl. S. 226) wird ausdrücklich gewarnt. Es entspricht dem Wesen der Disziplinargesellschaft, dass die Gouvernamentalität Lücken aufweist, da sie nicht wie die digitale Kontrollgesellschaft Jahrzehnte später über die Psychopolitik totale Überwachung und Kontrolle ermöglicht.⁵² Diese unzulängliche Struktur der Gouvernamentalität ist es, die K. – so die Verhaltensregeln, die der Verbindungssekretär Bürgel ihm präsentiert – nutzen könnte, um dem Panoptismus entgegenzuwirken und sein Ziel zu erreichen (vgl. S. 323–327). Aber auch dieser Ratschlag wird – wie alle anderen auch – dem Zweifel unterzogen, seine Zuverlässigkeit wird infrage gestellt, wie auch die Glaubwürdigkeit aller Erzählungen (vgl. S. 273), während die Disziplinargesellschaft in der fiktionalen Schloß-Welt durchaus real ist und Wirkung entfaltet, denn das moderne Subjekt hat den Panoptismus verinnerlicht.

zentrale Thema ist genau nicht das Telefon, sondern die Sprache, schizophreses Sprechen und immer wieder Heidegger und seine zentralen Begriffe“ (ebd., S. 278), es gehe ihr „also nur metaphorisch um das Telefon“ (ebd., S. 280).

- 51 Obwohl nämlich K. und die Dorfbewohner überwacht, diszipliniert und kontrolliert werden, ein umfangreicher bürokratischer Apparat mit Kontrollbehörden vorliegt, arbeitet dieser nicht fehlerfrei (vgl. u.a. S. 82), denn die Schlossbeamten fertigen zwar Gesprächsprotokolle an um eine „strenge Ordnung“ (S. 113) aufzustellen, aber diese kann durch die kleinste Störung in Chaos versinken (vgl. S. 332–339, 342).
- 52 Christoph Bartmann geht in Anlehnung an Gilles Deleuze und Félix Guattari in seiner Analyse von Kafkas *Der Proceß* sogar soweit, nicht nur Kennzeichen der Disziplinargesellschaft, sondern auch bereits erste Ansätze der Kontrollgesellschaft, zu erkennen (Christoph Bartmann: *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*. München: Hanser 2012, S. 102–112), eine Interpretation der ich nur zustimmen kann. Meiner Ansicht nach steht nicht nur Kafka, sondern auch andere Autor*innen dieser Zeit „an der Nahtstelle der beiden Gesellschaften“ (ebd., S. 103), die sie literarisch verarbeiten, wir sehen also eine Entwicklung, die in Ansätzen bereits in den 1920er-Jahren beginnt, jedoch erst ab den 1960er-Jahren durchschlägt (vgl. ebd., S. 86).

3. „Wir telefonieren einmal“: Das Telefon als polyvalenter, alltäglicher Gebrauchsgegenstand in der Zweiten Moderne

Gabriele Tergits neusachlicher Wirtschaftsroman *Käsebier erobert den Kurfürstendamm. Das neue Berlin*⁵³ (erstmalig erschienen 1931) ist meines Wissens der erste literarische Text, in dem so viel und ausgiebig telefoniert wird, was in der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher übersehen wurde. Das Telefon fungiert hier nicht hauptsächlich als Panopticon, sondern – so meine These – eher als zentrales Kommunikations-Medium in der Geschäftswelt der Ökonomie – des Banken- und Bauwesens ebenso wie der Medienlandschaft – und mutiert zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand mit polyvalenten Einsatzmöglichkeiten, wobei es zunächst nur das Privatleben der reichen Gesellschaftsschichten erobert (vgl. K, 49 f., 56 f., 30, 114–116, 154 f.). Die massenhafte Verbreitung dieses Gerätes zur privaten Nutzung ist zu Beginn der 1930er-Jahre in der Metropole Berlin also auch laut Text noch nicht in allen gesellschaftlichen Schichten angelangt. An der Medienkompetenz der Benutzer besteht jedoch inzwischen kein Zweifel mehr. Die ‚Telepräsenz‘ ersetzt zum Großteil die Face-to-face-Kommunikation bei Geschäftsverhandlungen, ebenso wie die telefonische Informationsvermittlung in der Zeitungsredaktion langsam die des Telegramms verdrängt, da es diesem aufgrund seiner Informationsbreite, Unmittelbarkeit und interaktiven Austauschmöglichkeit überlegen ist (vgl. K, 20 f., 125, 145 f.). Diese dialogischen Telefongespräche der Geschäftsverhandlungen – die der Filmtechnik abgeschaut sind – werden als Rede und Gegenrede an vielen Stellen detailliert präsentiert (vgl. u.a. K, 57 f., 122–124). Der Text gibt an einigen Stellen nur die Worte des Telefonanrufers wieder, aus dem Kontext kann aber eruiert werden, was der Angerufene antwortet (vgl. z.B. K, 129 f.). Die Telefonate dienen in diesem neusachlichen Wirtschaftsroman dazu, die allmählich anbrechende Zweite Moderne mit der sich wandelnden kapitalistischen Arbeitswelt und ihren liberalen Managementmethoden vorzustellen (vgl. K, 132 f.), für die das Telefon das moderne Signum dieser Entwicklung ist, wie Frächters Telefonate belegen, da es das schnelle Tempo dieser Zeit, rasanten Informationsfluss, Raumüberwindung⁵⁴ und effiziente

53 Zitate aus Gabriele Tergit: *Käsebier erobert den Kurfürstendamm. Das neue Berlin*. Berlin: Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft 2004/1931 werden im Folgenden mit der Sigle K im Text nachgewiesen.

54 Denn „Kommunikation am Telefon ist eine raumtranszendierende Interaktion in Echtzeit. Telepräsenz bedeutet in dieser Hinsicht [...] die temporäre Substitution (leiblicher) Präsenz der Kommunikationspartner durch die Realisierung eines

Organisationsstrukturen ebenso fördert wie die Aufhebung der Trennung zwischen Berufs- und Privatleben. Ein einschlägiges Beispiel ist der stressige Büroalltag des Verlegers der Berliner Rundschau, Dr. Waldschmidt, dessen Face-to-face-Gespräch durch permanente Telefonate unterbrochen wird; er betreibt Multitasking, das Telefon wirkt dabei aber nicht nur zeitsparend, sondern auch stressfördernd (vgl. K, 28–31). Ganze Ketten an Telefongesprächen werden im Text eingeflochten, um diese Wirtschaftswelt darzustellen (vgl. K, 114–119). Der neusachliche Roman ist diesbezüglich jedoch keineswegs unkritisch, „[d]er freie Mensch geht vor die Hunde. [...] Das ist Kapitalismus, das ist sein Gesicht“ (K, 218) betont er, einzig die Gewinnmaximierung zählt und nicht Qualität, sei es im Bauwesen, in der Zeitungslandschaft oder im Privaten. So gehört es bereits zum Großstadtag, telefonische Bestellungen aufzugeben, um sich im Büro Grappa, Kaffee und Kuchen (vgl. K, 14, 20) oder eine Abendgarderobe zur Anprobe nach Hause liefern zu lassen (vgl. K, 99). Das Telefon fördert also den schnellen, unkomplizierten Konsum.

Der Käsebier-Roman belegt, wie schnell sich das Telefon in der Geschäftswelt zu einem sozialen Konstrukt mit spezifischen Aneignungs- und Gebrauchswesen entwickelt hat, um dann in den 1930er-Jahren als ‚Beziehungsmedium‘ zu fungieren, wobei meiner Einsicht ubiquitäre Erreichbarkeit, Abschottung und Kontrolle,⁵⁵ auch hier nicht fehlen. Zum standardisierten Gebrauch des Telefons, also nicht nur seiner technischen, sondern auch seiner sozialen Beherrschung,⁵⁶ gehören „prozedurale Regeln“, „eine Etikette des Telefonierens“⁵⁷ und „Verhaltenskodizes“⁵⁸, wie der Text sowohl anhand der Geschäftstelefonate aber auch Privatgespräche belegt, denn „telefonische Netzwerke sind medial verlängerte soziale Netzwerke“⁵⁹. Deshalb durchziehen folgende Floskeln viele Telefondialoge, die anscheinenden obligatorisch sind, und die beide Geschlechter benutzen: „Wir telefonieren einmal“, „Ich wollte Sie längst anrufen, ich hatte ein ganz schlechtes Gewissen“, „Rufen Sie doch einmal an“ (siehe K, 38, 56, 73 f.,

distanzüberwindenden Präsens.“ Münker, *Vermittelte Stimmen, elektrische Welten*, S. 192.

55 Vgl. Höflich, *Telefon*, S. 187–225. Höflich beschreibt in seinem Beitrag anschaulich, wie das Telefon den „Umweg über die geschäftliche Kommunikation“ genommen hat, um in Nord-Europa erst in den 1930er-Jahren als Beziehungsmedium zu fungieren, also auch hier zuerst in der Geschäftswelt Eingang fand.

56 Vgl. ebd., S. 201 f.

57 Ebd., S. 207.

58 Vgl. Durham Peters, *Das Telefon*, S. 67.

59 Höflich, *Telefon*, S. 209.

91 f., 93 f., 112, 234 f.). Sie fungieren nicht nur als Höflichkeitsformeln, sondern dienen auch dazu, den Beziehungspartner an sich zu binden oder sogar, sich ihn vom Hals zu schaffen, indem ein zukünftiges Telefonat in Aussicht gestellt wird. Es kommt über das telefonische Reglement zu einem Zusammenwirken von sozialer Kontrolle und Selbstkontrolle, und so harmlos dies auf den ersten Blick im neusachlichen Text der Alltagsbeschreibung erscheinen mag, so entlarvt er dieses Medium dennoch als Panopticon, das soziale Überwachungsmechanismen im Arbeits- und Lebensbereich der ‚feinen Gesellschaft‘ ermöglicht.

Der Text betont, dass das Medium Telefon in der erzählten Zeit von 1929 bis Mai 1931 in Berlin noch nicht in jedem Privathaushalt steht, Distinktionsmittel des reichen Großbürgertums und der Unternehmerschicht ist, also zum Inventar ihres sozialen Habitus gehört, um sich dergestalt sozial von niedrigeren Schichten abzusetzen, und entsprechend streng reglementiert ist (vgl. u.a. K, 158). Das Telefon ist kein Garant der Privatsphäre, nicht alles kann am Telefon, aus Angst vor Mithörern, gesagt werden, vor allem wenn es darum geht, ein Geheimnis, wie Ehebruch, zu hüten (vgl. K, 40). Und wenn ein Telefonanruf ausbleibt, es also das Ende einer privaten (Liebes-)Beziehung oder das berufliche Ende einer Karriere markiert, so ist es laut Text Medium der Demütigung und Exklusion des Disziplinierten und Dressierten (vgl. K, 200 f., 226).

4. „Work hard, party harder, be happy, don’t die“: Totale Überwachung in der Dritten Moderne

Potenzierte soziale Ungleichheit, Gewinnmaximierung auf Kosten sozialer Werte, Demokratieverlust in Ökonomie und Politik⁶⁰ (vgl. u.a. H, 146–148, 154, 160–164, 180–186, 294 f.) und damit einhergehender Freiheitsentzug, ein menschenverachtender Führungsstil auf allen beruflichen Ebenen (vgl. H, 23–25, 32 f., 14, 74–77, 100, 249 f.), der Verlust von Privatleben, soziale, telefonische und räumliche Überwachung aller Mitarbeiter, die an die alten Stasi-Überwachungsmethoden anknüpfen (vgl. u.a. H, 40–43, 45, 49–51, 62–71, 75, 90, 116 f., 165 f.), Selbstüberwachung, -kontrolle und -optimierung des Arbeitskraftunternehmers,⁶¹ der als

60 Vgl. u.a. Rainald Goetz: *Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 146–148, 154, 160–64, 180–186, 294 f. Zitate aus *Johann Holtrop* werden im Folgenden mit der Sigle H im Text nachgewiesen.

61 „Das neoliberale Subjekt als Unternehmer seiner selbst [...] nicht fähig zu Beziehungen zu anderen, die *frei vom Zweck* wären“ (Han, *Psychopolitik*, S. 11; Herv. i. O.), dieses Leistungssubjekt, das ein „absoluter Knecht“ ist, da es „sich freiwillig

„Blender und Visionär [...]“ (H, 218) entlarvt wird,⁶² sinnentleerte Wirtschaftssubjekte, die in absoluter Leere enden, das sind 70 Jahre später die Merkmale der Kontrollgesellschaft der New Economy, die Rainald Goetz in seinem Wirtschaftsroman *Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft* (2012) äußerst kritisch beschreibt. Und das Telefon tritt laut Text im *Zeitalter des Überwachungskapitalismus*⁶³ nun als repräsentatives Medium dieser Dritten Moderne auf, wie Shoshana Zuboff sie nennt. Byung-Chul Han spricht in *Psychopolitik* von der smarten Macht, und Harald Welzer nennt sie die smarte

ausbeutet“ (ebd., S. 10), wo jeder „das Panoptikum seiner selbst“ (ebd., S. 57) ist, zum „Quantified Self“ (ebd., S. 82–84) mutiert, wo Menschen zur Ware werden (vgl. ebd., S. 89–91), und die Sozial- und Wirtschaftsstrukturen der „Diktatur des Kapitals“ (vgl. ebd., S. 13–18) und die „Diktatur der Transparenz“ (vgl. ebd., S. 18–23) herrschen, beschreibt Han ausführlich, und können als Folie zur Interpretation dieses Wirtschaftsromans gelesen werden, da all diese Merkmale dort verhandelt werden. Die Kontrollgesellschaft, die sich laut Han seit den 1980er-Jahren als neoliberales Regime formiert hat, bedient sich der Psychopolitik, wobei die mentale und körperliche Selbstoptimierung des Arbeitskraftunternehmers zur Leistungssteigerung letztlich zu seinem Tod führt (vgl. ebd., S. 33–35, 43–46), wie auch in *Holtrop* an den Protagonisten Thewe und Holtrop demonstriert wird. Kritisch zu dieser Managergesellschaft in der postfordistischen Ära und ihren Sozialtechnologien und Technologien des Selbst siehe auch Ulrich Bröckling: *Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement*. In: Ders., Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hgg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 131–167. Zur Entwicklung vom Arbeiter zum Arbeitskraftunternehmer, von der Frühindustrialisierung, zum Fordismus und dann zum Postfordismus mit anschaulichen Skizzen siehe Hans J. Pongratz; G. Günter Voß: *Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*. Berlin: Edition Sigma 2003, hier vor allem S. 9–37.

- 62 Holtrop stilisiert sich als erfolgreichen neoliberalen kreativen Arbeitskraftunternehmer, als ein Unternehmer-Künstler (vgl. H, 122–127), sicher in Anspielung auf die Studie von Luc Boltanski; Eve Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK 2003. Der auktoriale Erzähler hingegen diffamiert ihn als absoluten Verlierer und bewertet dieses neoliberale Management-Modell total negativ (vgl. H, 126, 170 f., 173, 201) und charakterisiert die Führungsmethoden der New Economy als überholt, so wie auch die Karriere Holtrops und Thewes, die sie verkörpern (vgl. H, 191–195).
- 63 So der Titel von Shoshana Zuboffs Buch: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.

Diktatur des Neo-Feudalismus.⁶⁴ Das Telefon hat sich nicht nur zum elementaren Arbeits- und Beziehungsinstrument aller sozialen Lagen herausgebildet, sondern dient in der Kontrollgesellschaft dieser digitalen Moderne als Medium totaler Überwachung. Nicht zufällig beginnt der Roman mit einem Handyfund. In dieser Anfangsszene verdichtet sich über diesen Fund Henzes aus der Putzkolonne die Funktion des Telefons als Panopticon, und die Absicht des Textes, über dieses Gerät den Zusammenhang zwischen neoliberaler Wirtschaftsform, totaler Überwachung, absoluter Unfreiheit und sozialer Ungleichheit offenzulegen,⁶⁵ wobei dieser Kontext auch die Schlusszene überschattet, die diese smarte Diktatur in einer Leichenhalle enden lässt, die von eben diesem Putztrupp der Anfangsszene gereinigt wird – der Kreis schließt sich hier und steht für das Desiderat einer wirtschaftspolitischen Erneuerung.⁶⁶

Zu guter Letzt möchte ich das Motiv des abgestellten Netzeempfangs erwähnen, das den gesamten Text wie einen roten Faden durchzieht, denn dort, wo sonst das Telefon als Panopticon die totale Überwachung markiert, die den Alltag bestimmt und die Arbeitssubjekte aller sozialen Lagen zu Sklaven degradiert, wie die Callcenter-Szene belegt (vgl. H, 245 f.), bedeutet die gekappte Telefonverbindung die Exklusion aus diesem Berufsleben. Thewes Netzeempfang wird bereits zehn Minuten nach seiner Entlassung abgestellt, und da er nur dieses Arbeitshandy besitzt – ein Leben neben seinem Beruf existiert nicht –, kann er nicht mehr telefonieren (vgl. H, 46 f.); nicht zufällig empfindet er seine Kündigung als „Ausstoßung seiner Person aus dem Kreis der Lebenden“ (H, 58 f.) und schwebt die Atmosphäre des Todes über ihm und der „Dying City“ Krölpa (H, 61) als Metapher einer todbringenden neoliberalen Ökonomie, die dort ihren Hauptsitz

64 Harald Welzer: *Die smarte Diktatur. Der Angriff auf unsere Freiheit*. Frankfurt a.M.: Fischer 2019.

65 Für Henze ist das teure Handy Statussymbol, es steht für ökonomische Sorglosigkeit, die er mit sexueller Libertinage in Verbindung bringt, aus der er als Niedrigverdiener ausgeschlossen ist (vgl. H, 13), während diejenigen, deren Büros er putzt „aus einem Vierzigsekundentelefonat und einer Achtsekundennotiz, durch fast nichts also, nicht gerade wenig Geld“ (H, 17 f.) verdienen, während er körperlich ausgebeutet wird. Zugleich wird er vom Chef der Putzkolonne, Poggart, kontrolliert und überwacht, sodass Henze der absoluten Selbstkontrolle unterliegt und aufgrund dessen das Handy nicht stiehlt (H, 19–21, 73).

66 Der „Schmutz“ dieses Überwachungskapitalismus, also sein korrupter Charakter, und das damit einhergehende Desiderat einer Erneuerung ist omnipräsent, denn es gibt laut Text eigentlich nichts Legales, selbst für das Recht nicht (vgl. H, 71).

hat. Zudem empfindet er die ihm verweigerten telefonischen Rückrufe als demütigende, exkludierende und zermürbende Machtspiele (vgl. H, 76, 79, 104–106, 116). Holtrop ergeht es am Ende seiner Karriere bei Assperg nicht viel anders (vgl. H, 272, 275 f.). Ein menschenwürdiger Abgang ist in dieser Wirtschaftswelt einfach nicht vorgesehen. Deshalb steht auch sein Handy nach seiner Entlassung „still, vibrierte nicht“ (H, 285), steht es doch für die Kommunikationslosigkeit und absolute Leere, die nun folgen soll, da Holtrop nichts anderes kannte als seine Arbeitswelt, die nun wegfällt. Einzig ein Anruf seiner Bank aus Brüssel erfolgt, die das Eintreffen seiner Abfindung in Millionenhöhe bestätigt (vgl. H, 286). Der Text benutzt den Begriff „Freigeld“ jedoch ironisch, da es ihn nicht frei macht, sondern nur das „absurd leere Leben“ (H, 341) markiert. Diesem beruflichen Tod der beiden Protagonisten folgt ihr leiblicher Tod, der auf fatale und lächerliche Weise vonstattengeht, wie ihr Suizid belegt. Es zeigt sich, dass das Lebensmotto des Protagonisten Holtrop „Work hard, party harder, be happy, don't die“ (H, 334) eine Lebenslüge und Hohn ist, denn er und seinesgleichen sind bereits zu Lebzeiten unglückliche, sinnentleerte, also letztlich tote Existenzen,⁶⁷ da sie über kein Privatleben verfügen. Als sie aus der Arbeitswelt exkludiert werden, erdrückt sie ihr sinnentleertes Dasein, mit dem sie nicht umgehen können. Es ist also kein Zufall, dass im gesamten Roman kein einziges Privatgespräch wiedergegeben wird, und als Holtrop ein einziges Mal mit seiner Frau telefoniert, wird der Inhalt ausgespart, um den Verlust seines Privatlebens anzuzeigen (vgl. H, 111).

Die Überwachungsmöglichkeiten des Smartphones sind aufgrund der technischen Möglichkeiten größer als beim analogen Telefon, Goetz geht jedoch in seinem *Holtrop* nicht auf alle Formen ein. So verarbeitet er zwar die für Welzer zentrale „Kombination der Überwachungs- und Ausforschungsbedürfnisse von Geheimdiensten mit der uferlosen Datensammlungswut von Unternehmen aus kommerziellen Gründen“⁶⁸, er blendet jedoch die freiwillige digitale Datensammlung von Privatpersonen vollkommen aus, die der Selbstoptimierung dienen, dieser Form des Quantified Self, und der ihr inhärenten Gefahr der kommerziellen Ausnutzung dieser Metadaten durch Dritte,⁶⁹ was kein Zufall

67 Ausführlicher zur Bedeutung der Leere und der Funktion des Geldes in diesem Roman siehe: Simela Delianidou: *Geld-Fiktionen: Erich Kästners Fabian. Die Geschichte eines Moralisten (1931) und Rainald Goetz' Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft (2012)*. In: Karsten Becker (Hg.): *Erzähltes Geld. Finanzmärkte und Krisen in Literatur, Film und Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 89–105.

68 Welzer, *Die smarte Diktatur*, S. 35.

69 Ebd., S. 32.

ist, da die erzählte Zeit die Jahre 1998 bis 2010 umfasst, als diese Praktiken in der europäischen Gesellschaft noch keinen breiten Einzug gehalten hatten. Dies soll Texten jüngerer Datums vorbehalten werden. Das Telefon ist aber – egal welche Entwicklungsstufe betrachtet wird – alles andere als ein harmloser Apparat, wie die „Literaturtelefonie“ des gesamten 20. Jahrhunderts bis heute belegt, aus der ich nur eine kleine, exemplarische Auswahl getroffen habe.⁷⁰

Literatur

- Bartmann, Christoph: *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*. München: Hanser 2012.
- Benjamin, Walter: *Das Telephon*. In: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: Ders.: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften. Band IV. Teil 1*. Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991/1972, S. 242–243.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Eve: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Aus dem Französischen von Michael Tillmann. Konstanz: UVK 2003.
- Bröckling, Ulrich: *Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement*. In: Ders., Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hgg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 131–167.
- Delianidou, Simela: *Geld-Fiktionen: Erich Kästners Fabian. Die Geschichte eines Moralisten (1931) und Rainald Goetz' Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft (2012)*. In: Karsten Becker (Hg.): *Erzähltes Geld. Finanzmärkte und Krisen in Literatur, Film und Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 89–105.

70 Sabine Zelger spricht in ihrer Kulturgeschichte des Telefonierens von der Telefonkultur, die in der Literaturtelefonie sichtbar werde. Sie geht in ihrer aufschlussreichen Untersuchung auf die Telefonkultur des 20. Jahrhunderts ein, indem sie ein umfangreiches Textkorpus vorwiegend aus der österreichischen Literatur heranzieht, sie also diese Literaturtelefonie als „kulturgeschichtliche Schatztruhe“ gebraucht (Sabine Zelger: „*Das Pferd frisst keinen Gurkensalat*“. *Kulturgeschichte des Telefonierens*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1997, S. 35). Mein Beitrag unterscheidet sich von ihrer Studie vor allem darin, dass ich den Schwerpunkt auf das Medium Telefon im Kontext der Surveillance Studies lege. An dieser Stelle möchte ich meiner Kollegin Maria Oikonomou und einigen Teilnehmer*innen der diesem Band vorangehenden Tagung für ihre diversen Literaturtipps danken, die ich in diesem Beitrag zusätzlich einbauen konnte.

- Durham Peters, John: *Das Telefon als theologisches und erotisches Problem*. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 61–82.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019/1976.
- Goetz, Rainald: *Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Hagen, Wolfgang: *Gefühlte Dinge. Bells Oralismus, die Undarstellbarkeit der Elektrizität und das Telefon*. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 35–60.
- Halbach, Wulf R.; Faßler, Manfred: *Einleitung in die Mediengeschichte*. In: Dies. (Hgg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink 1998, S. 17–53.
- Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014.
- Hennig, Martin: *Überwachung in der Kultur – Kultur der Überwachung*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 99–122.
- Höflich, Joachim R.: *Telefon: Medienwege – von der einseitigen Kommunikation zu mediatisierten und medial konstruierten Beziehungen*. In: Manfred Faßler, Wulf R. Halbach (Hgg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink 1998, S. 187–225.
- Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. In: *Franz Kafka. Gesammelte Werke. Erzählungen*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1992, S. 57–107.
- Kafka, Franz: *Das Schloß*. (In der Fassung der Handschrift) (Nach der kritischen Ausgabe) Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M.: Fischer 1995.
- Köhler, Heinz-Jürgen; Wulff, Jans J.: *Filmtelefonate*. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 125–141.
- Lemke, Thomas; Krasmann, Susanne; Bröckling, Ulrich: *Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hgg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomie des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 7–40.
- Marti, Urs: *Michel Foucault. Surveiller et punir. La naissance de la prison. Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. In: Manfred Brocker (Hg.): *Geschichte des politischen Denkens. Ein Handbuch*. Frankfurt a.M. 2007, S. 682–696. https://www.researchgate.net/publication/281214949_Michel_Foucault_Uberwachen_und_Strafen (Stand: 08.11.2019).

- Münker, Stefan: *Vermittelte Stimmen, elektrische Welten. Anmerkungen zur Frühgeschichte des Virtuellen*. In: Ders., Alexander Roesler (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 185–198.
- Münker, Stefan; Roesler, Alexander: *Vorwort*. In: Dies. (Hgg.): *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 7–12.
- Pongratz, Hans J.; Voß, G. Günter: *Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*. Berlin: Edition Sigma 2003.
- Roesler, Alexander: *Medienphilosophie des Telefons*. In: Mike Sandbothe, Ludwig Nagl (Hgg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin: Akademie 2005, S. 273–282.
- Ronell, Avital: *Das Telefonbuch. Technik, Schizophrenie, Elektrische Rede*. Aus dem Amerikanischen von Rike Felka. Berlin: Brinkmann und Bose 2001.
- Tergit, Gabriele: *Käsebier erobert den Kurfürstendamm. Das neue Berlin*. Berlin: Das Neue Berlin 2004/1931.
- Valaouris, Michalis: „Das Feld hat Augen...“ *Bemerkungen zum überwachenden Blick*. In: Ders. (Hg.): „Das Feld hat Augen...“ *Bilder des überwachenden Blicks*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2017, S. 7–27.
- Weaver, Warren: *Ein aktueller Beitrag zur mathematischen Theorie der Kommunikation*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 385–391.
- Welzer, Harald: *Die smarte Diktatur. Der Angriff auf unsere Freiheit*. Frankfurt a.M.: Fischer 2019.
- Zelger, Sabine: „Das Pferd frisst keinen Gurkensalat“. *Kulturgeschichte des Telefonierens*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1997.
- Zuboff, Shoshana: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.

Oliver Ruf

„Selbst-Fern-Steuerung“ Zur ästhetischen Theorie (mobiler) medialer Artefakte

Abstract: ‚Überwachung‘ ist zwar ein geradezu übertheoretisiertes Phänomen. Vor allem poststrukturalistisch fokussiert und interpretiert, erweist es sich aber doch auch dem ästhetischen Blick als ein nach wie vor aktueller wie hinsichtlich seiner insbesondere medialen Implikationen höchst lohnenswerter Betrachtungsgegenstand. Eingerückt werden kann dieses Thema in das ambitionierte Projekt einer regelrechten Philosophie der Selbstkontrolle, die Aspekte der Leiblichkeit und der Gestaltung sowie der Medien(be)nutzung kurzschließt. Dazu schlägt der Beitrag eine Perspektive vor, die dafür plädiert, die anhaltende Theoretisierung des Diskurses auf den genannten Gebieten nicht fallen zu lassen, sondern in Aktualisierungen der Medien-, Kommunikations- und Designgegenwart aufrechtzuerhalten: als fortdauernde Ästhetisierung.

Keywords: Medienästhetik, Designtheorie, Kulturphilosophie, Kommunikationspraxis

*[W]as zählt, ist nicht die Barriere, sondern der Computer,
der die – erlaubte oder unerlaubte – Position jedes Einzelnen
erfasst und eine universelle Modulation durchführt.*

*Gilles Deleuze: Postskriptum über die
Kontrollgesellschaften (1990)*

1. Zum Diskurs

Die jüngere medienwissenschaftliche Diskussion hat sich in virulenter Weise sowohl mit Fragen der digitalen Selbstvermessung bzw. mit damit verbundenen Implikationen von Verdattung und sozialer Kontrolle¹ als auch in diesem Zusammenhang mit digitalen Nahkörpertechnologien und der Kybernetisierung des Alltags² auseinandergesetzt. Herausgestellt wurde dabei darüber

-
- 1 Vgl. Ramón Reichert: *Digitale Selbstvermessung. Verdattung und soziale Kontrolle*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2015, H. 13, S. 66–77; Thorben Mämecke, Jan-Hendrik Passoth, Josef Wehner (Hgg.): *Bedeutende Daten. Modelle, Verfahren und Praxis der Vermessung und Verdattung im Netz*. Wiesbaden: Springer VS 2017.
 - 2 Vgl. Timo Kaerlein: *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018.

hinaus etwa, wie hier explizit mittels Medien bestimmte neue Formen von Gemeinschaften entstehen,³ die letztendlich Narrationen des eigenen Selbst⁴ auslösen und hervorbringen. Die Konzentration der vor allem medientheoretischen Auseinandersetzung lag mithin bislang insgesamt in entsprechenden Annäherungen an das Phänomen auf Negotiationen jenes impliziten Wissens, das mit (gegenwärtig dominant mobilen) medialen Objektivationen und den mit diesen einhergehenden medienkulturellen Evokationen aufgerufen wird, die eine *neue* Beziehung zum Körper bedeuten.⁵ Was bislang in diesem Kontext allerdings noch nicht fokussiert worden ist, betrifft die Frage nach jener Ästhetik, die *mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle* sowohl begünstigen als auch forcieren. An dieser Stelle setzen die vorliegenden Überlegungen ein, die in drei Schritten entwickeln werden: erstens in der Rekapitulation einer regelrechten Philosophie von Überwachung und Kontrolle, zweitens mit Blick auf signifikante Medienformationen, die dabei zu bedenken sind, drittens mit einem Ausblick auf das weitere Dispositiv in Form weiterer Fragen, die die Ausführungen auf der einen Seite auf die Theorie der Kartographie beziehen und auf der anderen Seite dazu die Begriffe Darstellung, Affizierung sowie Form und Formation privilegieren. Situieret sind diese Ausführungen damit im Diskurs der deutschen Medienwissenschaft in Hinsicht auf solche Medienartefakte, die eine *anthrophile* Gestalt⁶ ebenso bedingen, wie sie ‚smarte‘ Umwelten konstituieren, in denen der eigene Körper in diesen Medien gleichsam endet: d.h. in Objekten, die darauf angelegt sind, sich selbst über den Zugriff sowohl auf als auch durch eine gewisse Ferne zu steuern. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt dadurch die Aufgabe, den Blick auf ästhetische Entscheidungen, Realisierungen und Wahrnehmungen zu weiten. Exponiert werden soll mithin die These, dass eine bestimmte Ästhetik die starkzumachende

-
- 3 Vgl. Isabell Otto: *Interfacing als Prozess der Teilhabe. Zur Ästhetik von Smartphone-Gemeinschaften am Beispiel von Snapchat*. In: Oliver Ruf (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 105–122.
 - 4 Vgl. Michael Holzwarth: *Narrationen des Selbst. Das Smartphone und die neue Ökonomie der Aufmerksamkeit*. In: Oliver Ruf (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 289–302.
 - 5 Vgl. Stefan Rieger: *Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik*. Wiesbaden: Springer VS 2018.
 - 6 Vgl. Stefan Rieger: *Anthrophilie. Das neue Gewand der Medien*. In: Oliver Ruf (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 123–141.

„Selbst-Fern-Steuerung“⁷ mittels Medien konstituiert. Geleitet ist dieses Vorgehen insgesamt von einem medienästhetischen wie auch designtheoretischen Anspruch: Welche Form erweist Selbst-Kontrolle? Wer überwacht wen? Und was bedeutet dies für die jeweilige Medienfunktion?

2. Zur Theorie

Die erste Struktur, der sich dabei – wenig überraschend – zugewandt werden soll, ist Benthams Idee des Panoptikums.⁸ Ihr kommt insofern zentrale Bedeutung zu, als dass sie zum einen eine zentrale Grundlage für Michel Foucaults spätere Analyse von disziplinarischen Strukturen bietet und häufig auf diese Auslegung reduziert wird.⁹ Gleichzeitig kann sie jedoch als Entwurf eines Regulierungs- oder Kontrollkonzeptes gesehen werden, das auch in einem nicht auf Disziplinierung ausgerichteten Kontext funktioniert. Die für das Verständnis von Foucault vielleicht relevanteste Variante des Panoptikums ist dabei ohne Zweifel das sogenannte Gefängnis-Panoptikum, das modellhaft den Aufbau eines auf besondere Überwachungsmechanismen ausgelegten Gefängnisses beschreibt. Die Idee ist hier bekanntlich, die entsprechenden Gebäude so anzulegen, dass es einen zentralen Turm in der Mitte des Komplexes gibt, von dem aus es über verspiegelte oder verblendete Fenster den Wächtern möglich gemacht wird, in die rundherum angelegten und nach innen offenen Zellen hineinzusehen. Dieser architektonische Aufbau erlaubt es den Wachen also, potentiell jederzeit das Verhalten der Gefangenen zu überwachen. Da es den Insassen unmöglich ist, zu überprüfen, ob sie beobachtet werden oder nicht, werden sie auf diese Art gezwungen (etwa aus Furcht vor möglichen Strafen) ihr Verhalten an die vorgegebenen Regeln/Normen wenigstens anzupassen. Die räumliche Organisation des Gefängnisses übt disziplinarische Macht aus, unabhängig von einer konkret beobachtenden Person. Und es ist diese

7 Florian Arnold: *Selbst-Fern-Steuerung*. Oliver Ruf gibt einen Sammelband zum Thema *Smartphone-Ästhetik* heraus, der das mediale Ökosystem der Gegenwart erkundet. In: *Deutschlandfunk* vom 04.09.2018. https://www.deutschlandfunk.de/oliver-ruf-hg-smartphone-aesthetik-selbst-fern-steuerung.700.de.html?dram:article_id=427197 (Stand: 03.12.2020).

8 Vgl. Jeremy Bentham: *Das Panoptikum*. Hg. von Christian Welzbacher. Aus dem Englischen von Andreas L. Hofbauer. Berlin: Matthes & Seitz 2013.

9 Vgl. Maša Galič, Tjerk Timan, Bert-Jaap Koops: *Bentham, Deleuze and Beyond: An Overview of Surveillance Theories from the Panopticon to Participation*. In: *Philosophy & Technology* 30/2017, H. 1, S. 9–37, hier S. 11 f.

Omnipräsenz der unüberprüfbaren Beobachtungssituation, die eine geradezu perfekte Disziplinierungsfunktion ausübt. Diese Art von allumfassend wirkender disziplinarischer Macht wird von Foucault aufgegriffen.¹⁰ Aber entgegen dieser auf die disziplinarischen Aspekte des Panoptikums ausgerichteten Auslegung durch Foucault gilt es zu beachten, dass Bentham's Idee ursprünglich nicht zu einer Art dauerhaftem Überwachungssystem führen sollte. Die vermeintliche Omnipräsenz der Überwachenden soll vielmehr zu einer lang anhaltenden Anpassung im Verhalten der Gefangenen führen. Diese internalisieren den Prozess als eine Art Selbstkontrolle und machen somit eine disziplinarisch ausgerichtete Überwachung langfristig überflüssig.

Verdeutlicht werden kann diese deutlich optimistische respektive konstruktive Betrachtung von Überwachungssystemen durch die Konzeption anderer Panoptikum-Systeme. Exemplarisch wäre das *Constitutional*-Panopticum zu nennen, das nicht nur auf die disziplinarischen Mechanismen weitestgehend zu verzichten scheint, sondern auch die Beobachtungsrollen umkehrt. Hier beobachten nicht einige Wenige die breite Masse, sondern die Masse überwacht die ausgewählten Wenigen. Im *Constitutional*-Panopticum ist der Akt des Überwachens nicht mehr mit finsternen, sondern mit positiven Begriffen wie Transparenz und Öffentlichkeit assoziiert. Die Disziplinierungsmaschine besteht hier gleichwohl darin, einzelne Individuen implizit und/oder explizit zu reglementieren, um sie in Gesellschaftsnormen gleichsam einzufügen.¹¹ Damit soll der Übergang zu einer besseren Gesellschaft gewährleistet werden, in der das Panoptikum selbst nicht mehr gebraucht wird.

10 Vgl. Michel Foucault: *Analytik der Macht*. Aus dem Französischen von Reiner Ansén u.a. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Auswahl und Nachwort von Thomas Lemke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. Vgl. dazu auch Hinrich Fink-Eitel: *Michel Foucaults Analytik der Macht*. In: Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn u.a.: Schöningh 1980, S. 38–78; Nancy Fraser: *Foucault über die moderne Macht. Empirische Einsichten und normative Unklarheiten*. In: Dies.: *Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 31–55; Axel Honneth: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988; Thomas Schäfer: *Reflektierte Vernunft. Michel Foucaults philosophisches Projekt einer antitotalitären Macht- und Wahrheitskritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995; Rainer Paris: *Stachel und Speer. Machtstudien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

11 Vgl. dazu auch Andreas Ziemann: *Medien, Kultur, Gesellschaft – ein Problemaufriss*. In: Ders. (Hg.): *Medien der Gesellschaft – Gesellschaft der Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 7–17.

Diese Idee wird schließlich wiederum von Foucault bedacht und als analytisches Grundkonzept für die Entwicklung von dem genutzt, was als Disziplargesellschaft bezeichnet worden und bekannt geworden ist.¹² Der zentrale Gedanke besteht darin, dass viele soziale Bereiche durch Strukturen, die dem Modell ‚Panoptikum‘ ähneln, beeinflusst und kontrolliert werden. Essenziell sind vor allem Institutionen wie Fabriken, Krankenhäuser, Schulen und Gefängnisse, in denen Individuen große Teile ihres Lebens verbringen. Diese wirken über verschiedene Mechanismen auf die einzelnen Individuen ein und versuchen, deren Verhalten zu beeinflussen. Wie auch bei Bentham geht es darum, jene durch die Möglichkeit einer Strafe dazu zu bewegen, Selbstkorrektur zu betreiben und den Prozess dieser Kontrolle langfristig zu internalisieren. Wichtig ist, dass die einzelnen Prozesse unbemerkt im Hintergrund ablaufen; sie sind gleichsam in den Fasern des täglichen Lebens zu finden, was sie ihrerseits mächtig und allgegenwärtig macht. Die einzelnen Strukturen sind zwar in Form von Gebäuden oder Objekten des Alltags offen sichtbar, verschleiern jedoch die dahinter liegenden Prozesse. Um zu verstehen, wie diese Prozesse in den Alltag eingreifen und um Begrifflichkeiten zu etablieren, kann an dieser Stelle auf drei Konzepte kurz eingegangen werden: 1. Modus, 2. Normierung, 3. Überwachung.¹³

Der *Modus* beschreibt nicht das, was man beobachtet (z.B. eine Gesellschaft), sondern das Wie. Im Mittelpunkt steht die Frage danach, wie die Ausübung von Macht in den verschiedenen Strukturen einer Gesellschaft funktioniert. So kann beispielsweise das Ziel einer feudalen Gesellschaft dasselbe sein, wie einer disziplinarisch organisierten. Wo sich die feudale Gesellschaft auf zentralisierte Machtinstanzen wie Herrscher:innen verlässt, da zeigt die disziplinarische Gesellschaft verteilte und versteckte Prozesse, die wiederum allgegenwärtig erscheinen. Die Macht wird nicht vom Staat ausgeübt; vielmehr ist sie eine Erscheinung, die von verschiedenen Institutionen wie Gefängnisse, Krankenhäuser, Schulen etc. gebildet wird und durch die die disziplinarischen Maßnahmen wirken.¹⁴

12 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.

13 Vgl. dazu insgesamt auch Jacques Donzelot: *Die Mißgeschicke der Theorie. Über Michel Foucaults Überwachen und Strafen*. In: Wilhelm Schmid (Hg.): *Denken und Existenz bei Michel Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 140–160; Marc Rölli, Roberto Nigro (Hgg.): *40 Jahre „Überwachen und Strafen“. Zur Aktualität der Foucault’schen Machtanalyse*. Bielefeld: Transcript 2017.

14 Vgl. außerdem auch Stefan Breuer: *Foucaults Theorie der Disziplargesellschaft. Eine Zwischenbilanz*. In: *Leviathan* 15/1987, S. 319–337, sowie etwa auch Axel Honneth,

Entscheidend für diese Wirkung ist die *Normierung*.¹⁵ Normierung beschreibt den Prozess, der Gewohnheiten, Rituale und die Art und Weise, wie Dinge getan werden, erzwingt und erschafft; es handelt sich um bestimmte Verhaltensnormen. Es wird eine Art Maßstab vorgegeben, an dem das Individuum gemessen werden kann. Diese Norm fungiert gleichzeitig als Standard sowie als Ideal, nach dem gestrebt werden soll. Normierung greift nicht auf einer übergeordneten Ebene, sondern in Bezug auf den einzelnen Körper selbst ein, der der Normierung unterworfen wird. Macht verlagert sich somit von einzelnen Personen, die über eine Masse von Menschen herrschen, hin zu Institutionen, die ihre Macht dadurch anwenden, dass sie das Verhalten jedes Einzelnen in ihrem Wirkungsbereich überwachen und mit der Norm abgleichen. Abweichler:innen werden als mangelhaft oder minderwertig im Verhältnis zum Ideal wahrgenommen und von der Gesellschaft und sich selbst diszipliniert, bis eine Anpassung vorgenommen worden ist. Greift man in diesem Zusammenhang erneut auf die Idee des Panoptikums zurück, dann ist die Normierung in gewisser Weise mit einem Regelkatalog zu vergleichen, an dem sich die Gefangenen zu orientieren haben, um nicht bestraft zu werden. In seiner gesellschaftlichen Anwendung handelt es sich aber nicht um fixierte Regeln, sondern um durch das Individuum wahrgenommene Abweichungen. Wichtig ist, festzuhalten, dass das Individuum nicht kategorisch von der Macht unterdrückt oder bedrängt wird, sondern, im Gegenteil, erst durch die Macht der Disziplin seine Ich-Konstruktion vollzieht.¹⁶ Beispiele für Prozesse, die Normierung und somit auch eine Form der Deindividualisierung vorantreiben, sind heute die Zunahme an statistischen Datenerhebungen und damit einhergehende Standardisierungen.¹⁷ Daten werden über Einzelpersonen erfasst,

Martin Saar (Hgg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

- 15 Vgl. dazu einmal mehr Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, sowie dazu auch Ders., Rolf Parr, Matthias Thiele: *Was ist normal? Eine Bibliographie der Dokumente und Forschungsliteratur seit 1945*. Oberhausen: Athena 1999. Zu beachten bleibt, dass *Normalismus* dabei nicht dasselbe wie *Normalisierung* meint.
- 16 Vgl. dazu auch Jürgen Link: *Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart*. Konstanz: Konstanz University Press 2013, sowie jüngst etwa auch Ders.: *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Krise, New Normal, Populismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018.
- 17 Vgl. u.a. Ramón Reichert (Hg.): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*. Bielefeld: Transcript 2014; Marcus Burkhardt: *Digitale Datenbanken Eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data*. Bielefeld: Transcript

die dann mit den Werten anderer verglichen werden können. Dabei geht es immer um die Abgrenzung zwischen ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ in Abhängigkeit zur Norm. Diese Prozesse sorgen für vermeintlich besser vorhersehbare und planbare Gesellschaften, in denen fügsame Körper zu Informationseinheiten und nicht zu Kommunikationseinheiten¹⁸ geworden sind.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, auf welche Art und Weise Normierung wirken bzw. umgesetzt werden kann. Zentral für die vorliegende Fragestellung ist vor allem der Aspekt von Surveillance bzw. *Überwachung*. Datenerhebung und Statistik machen das Individuum messbar; die Menschen werden zu Informationseinheiten, die dann durch Überwachungstechniken kontrolliert bzw. gesammelt werden können. Panoptisch gesprochen bestimmt die Norm, was als Verstoß bezeichnet werden kann; Überwachung ist dann der Blick des Wächters, ob die Gefangenen gegen diese Vorgaben verstoßen. Dies bedeutet: *Überwachung* ist hier ein Schlüsselbegriff, denn diese Formung und Umgestaltung ist das Ergebnis der Sichtbarkeit der Kompetenzen des Einzelnen durch Prüfungen und Aufzeichnungen seiner Fortschritte. Ein einfaches Beispiel dafür, wie in einer Disziplinargesellschaft Überwachung betrieben werden kann, ist der Einsatz von (sichtbaren) Überwachungskameras. Diese fungieren als ‚Wachturm‘, der, aufgrund der technischen Möglichkeiten wie Echtzeitaufnahmen und Datenspeicherung, als panoptische und omnipräsente Instanz die Menschen beobachtet und ihr Verhalten diszipliniert.

Es lässt sich also sagen, dass Disziplinargesellschaften dadurch definiert sind, dass sie ihre Macht nicht mehr über einzelne und für alle sichtbare Personen, sondern über ‚unsichtbare‘ Institutionen ausüben, die zwar offen erkennbar sind, die dahinterstehenden Prozesse jedoch verdecken. Menschen sind dabei konstant der Beobachtung oder Überwachung durch diese Institutionen ausgesetzt und internalisieren immer weiter die Prozesse, bis es zu einer Form der Selbstkontrolle und Anpassung kommt. Elementar ist die Idee einer über Statistik und Datenerhebungen ‚wissenschaftlich fundierten‘ Norm als Maßgabe für Personen. Überwachungstechnologien wie Kameras fungieren als die ‚Augen der Beobachtenden‘ und machen eine Überprüfung von Abweichungen erst möglich. Dabei greifen die Prozesse auf der Ebene einzelner Körper bzw.

2015. Vgl. außerdem auch Zygmunt Bauman, David Lyon: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013.

18 Vgl. dazu auch Knut Hickethier: *Kommunikationsgeschichte. Geschichte der Mediendispositive*. In: *Medien & Zeit* 2/1992, S. 26–28.

Individuen, die zwar noch als Menschen erkannt werden; was genau dieses Menschsein ausmacht, ist nun aber abhängig von messbaren Informationen und nicht einzigartigem Handeln. Planbarkeit und der Abbau von Individualität und synonym der Abnormalität stehen im Mittelpunkt der Disziplinargesellschaft.

3. Zur Medientheorie

Betrachtet man nun, insbesondere unter der Perspektive voranschreitender medientechnologischer Entwicklungen, dass Menschen nicht nur in Institutionen agieren und in ihrem Alltag von Kameras überwacht werden, dann fällt auf, dass es komplexe informelle Netzwerke sind, von denen Kontrolle ausgeht. Dieser Befund findet vehement in Form von sozialen Netzwerken, der Nutzung von Smartphones, des Internets schlechthin oder sonstigen Kommunikationstechnologien seinen Ausdruck.¹⁹ An diesem Punkt setzt die von Gilles Deleuze formulierte Idee der Kontrollgesellschaft an. In dieser sind Institutionen durch die fortschreitenden Kräfte von Kapitalismus und Globalisierung durch *Corporations* als Machtinstanzen weitestgehend abgelöst worden. Diese zeichnen sich vornehmlich dadurch aus, dass sie weniger an langfristigen gesellschaftlichen Entwicklungen als an kurzfristigen Ergebnissen interessiert sind. Fluchtpunkte sind etwa die sich stetig verändernden Märkte, die es zu kontrollieren gilt. Dies hat Auswirkungen auf den Umgang mit einzelnen Individuen; langfristig ausgelegte Disziplinierungsschleifen werden durch die stetige Kontrolle einzelner Lebensbereiche abgelöst. Diesen Prozess beschreibt Deleuze als ‚Modulation‘. Machtinstanzen und deren Kontrolle befinden sich im ständigen Wandel – wie

19 Vgl. Oliver Ruf: *Was waren soziale Medien? Zum Eigensinn des Alltags: Phänomenologien digitaler Mythen*. In: *schliff* 6/2017, S. 185–193; Ders.: *Smartphone-Theorie. Eine medienästhetische Perspektive*. In: Ders. (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 15–31. Vgl. zudem (mit Blick auf die kulturtechnischen Implikationen des Themas) u.a. auch Ders.: *Medien-taktilität*. In: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.): *Handbuch Medienphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2018, S. 191–199; Ders.: *Wischen und Schreiben. Von Mediengesten zum digitalen Text*. Berlin: Kadmos 2014; Ders.: *Die Hand. Eine Medienästhetik*. Wien: Passagen 2014. Vgl. außerdem nach wie vor auch Johanna Dorer: *Das Internet und die Genealogie des Kommunikationsdispositivs. Ein medientheoretischer Ansatz nach Foucault*. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hgg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 295–305.

eine sich selbst deformierende Besetzung, die sich von einem Moment zum anderen ständig verändert.²⁰

Diese Prozesse sind unsichtbar und finden unbemerkt von den einzelnen Individuen statt. Was bei Foucault noch durch die räumliche Komponente der Institutionen sowie ihrer Messinstrumente beobachtbar ist, rückt in den Hintergrund. In Kontrollgesellschaften sind es nicht mehr Tests, denen man sich in einer bestimmten Situation aussetzt, oder Überwachungskameras, die einen beobachten; vielmehr ist man einem sich stets verändernden Netzwerk ausgesetzt, das abhängig davon, welcher Teilaspekt des Selbst gerade für einen bestimmten Markt relevant zu sein scheint, Bewertungen vornimmt. Damit einhergehend verschiebt sich auch der Fokus von Überwachung: Menschen sind nicht mehr einzelne Körper, die es zu formen gilt, sondern – in Abhängigkeit von ihren Daten – Kund:innen und Verbraucher:innen, die reguliert und motiviert werden sollen. Deleuze bezeichnet diese ‚neuen‘ Individuen als Dividuen: Es geht nicht mehr darum, Körper gefügig zu machen, sondern darum, die Verbraucher:innen zu formen, deren Datenkörper wichtiger werden als ihr wirklicher Körper. Ein weiterer Aspekt dieser Diversifikation des Individuums ist das Verständnis von Orten. Wo bei Foucault noch Präsenz in bestimmten Institutionen im Mittelpunkt stand,²¹ sind es bei Deleuze Orte, die physische wie digitale Zugänge regulieren. Die deleuzianische Vorstellung des dividuellen Trennenden lenkt den Blick nicht auf Individuen als vollständige oder uniforme Wesen, sondern auf Individuen als Entitäten mit vielen Rollen, die an vielen verschiedenen Orten (wie Datenbanken) vertreten sind. Deleuze konzentriert sich auf offene Räume und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Kontrolle aus der Ferne, indem Technologien der Macht eingesetzt werden, die Körper (und Geist) durch alltägliche, von den Machthabenden initiierte Regime ostinät reformieren.

20 Vgl. Gilles Deleuze: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen. 1972 – 1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.

21 Siehe dazu auch Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hgg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000; Graham Burchell, Colin Gordon, Peter Miller (Hgg.): *The Foucault Effect: Studies in Governmentality. With Two Lectures by and an Interview with Michel Foucault*. London: Univ. of Chicago Press 1991; Wolfgang Pircher, Ramón Reichert (Hgg.): *Governmentality Studies. Analysen liberal-demokratischer Gesellschaften im Anschluss an Michel Foucault*. Münster: Lit 2004.

Im Anschluss an meine einführende Skizzierung panoptikaler und nicht-panoptikaler Konzepte von Überwachungssystemen kann ein näherer Blick auf ein weiteres theoretisches Konstrukt geworfen werden. Postuliert werden kann an dieser Stelle eine Erweiterung des Begriffes ‚Überwachung‘, weg von einer engeren panoptikalen Betrachtungsweise, da nur auf diese Art und Weise Strukturen, wie beispielsweise die Interaktionen in sozialen Medien, sinngemäß zu verstehen sind.²² Beachtenswert ist hier, dass sich viele dieser Möglichkeiten auf ein System zurückführen lassen, das vor allem durch die freiwillige Beteiligung der Subjekte an den sozialen Interaktionen definiert ist. Man kann dies eine partizipatorische Überwachung nennen. Von besonderer Bedeutung für das Verständnis ist dabei die Art und Weise, auf die Strukturen innerhalb dieses Systems aufgebaut sind. Während klassische Überwachungsfigurationen stets hierarchisch und vertikal strukturiert sind, bspw. in Form des bereits angeführten Wachturms des Panoptikums, tritt hier eine horizontal aufgebaute, sozusagen flache Form der Überwachung auf den Plan. Ein mögliches Beispiel dafür ist die sogenannte laterale Überwachung, bei der Überwachungstechnik von einzelnen Individuen eingesetzt wird, um sich gegenseitig unabhängig von Institutionen oder Konzernen zu überwachen.²³ Während der Aufbau sich verändert zu haben scheint, bleibt die hierarchische Machtstruktur jedoch erhalten. Es fehlt zwar die erhöhte Überwachungsinstanz; trotzdem wird sich aber derselben Methoden bedient, was dazu führt, dass wir regelrecht zu Spionen in einer Disziplinargesellschaft werden. Erst wenn jedoch der zweite Aspekt der Ermächtigung hinzukommt, kann von partizipatorischer Überwachung gesprochen werden.

In der gewissermaßen traditionellen Überwachungsstruktur werden die Beobachteten durch die erhöhte Position der Beobachtenden zu passiven respektive machtlosen Subjekten reduziert. In vielen medialen Kontexten,²⁴ allen voran wiederum in sogenannten sozialen Netzwerken, aber auch bei Video- oder Audiostreamings etc. lässt diese Beobachtung allerdings die Möglichkeit der bewussten Entscheidung eines Individuums außer Acht. Zwar können die

22 Vgl. Anders Albrechtslund: *Online social networking as participatory surveillance*. In: *First Monday* 13/2008, H. 3, o.P., hier S. 8, 10. Online unter: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2142> (Stand: 30.07.2020).

23 Vgl. Mark Andrejevic: *The work of watching one another: Lateral surveillance, risk, and governance*. In: *Surveillance & Society* 2/2005, H. 4, S. 479–497, hier S. 488.

24 Vgl. Georg Christoph Tholen: *Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität*. In: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hgg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink 1999, S. 15–34.

Menschen innerhalb eines sozialen Netzwerks eventuell nicht entscheiden, welche Informationen zusätzlich über sie gesammelt werden; es unterliegt aber sehr wohl ihrer Kontrolle, dass sie innerhalb des Netzwerkes interagieren und was sie dort zur Verfügung stellen. Vereinfacht gesagt, kann man zwar dem Blick der Beobachtenden nicht ausweichen; man kann aber entscheiden, wie man wahrgenommen wird und somit sich selbst ermächtigen, die eigene Identität mit zu konstruieren. Durch die selektive Entscheidung, welche Daten in welcher Form preisgegeben werden, ändert sich die Rolle der Nutzer:innen von passiv zu aktiv, da die Überwachung in diesem Zusammenhang Möglichkeiten bietet, Maßnahmen zu ergreifen, Informationen zu suchen und zu kommunizieren. Das soziale Online-Netzwerk veranschaulicht, dass Überwachung – als eine gegenseitige, ermächtigende und subjektivitätsbildende Praxis – grundsätzlich sozial gedacht ist.

Ein weiterer Teil dieser Hinwendung zur aktiven und partizipatorischen Nutzung von Überwachung und Überwachungstechniken betrifft jene Interaktionsmöglichkeiten, die es den Nutzer:innen ermöglicht, miteinander in einen Austausch zu treten.²⁵ Dazu kann das teilweise nicht auf ein konkretes Ziel ausgerichtete Bereitstellen von persönlichen Informationen wiederum in sozialen Netzwerken zählen, das es den Beteiligten erlaubt, mit einer großen Gruppe von Menschen in Kontakt zu bleiben, ohne aktiv mit ihnen zu kommunizieren. Diese setzen vielmehr die bereits genannten Überwachungstechniken ein, um die von anderen Nutzer:innen präsentierten Daten zu quantifizieren und so ein Bild des Gegenübers zu erzeugen, das dieses mitkonstruiert hat. Es findet eine ‚klassische‘ Überwachung statt, die hier allerdings identitätsstiftende Funktionen mit sich bringt.

Zusammengefasst lässt sich dazu sagen, dass partizipatorische Überwachung die bereits bestehenden Konzepte nicht widerlegt, sondern erweitert, um Beschreibungskategorien für Interaktionen in den durch Technik dominierten Räumen wie dem Internet zu bieten. Essenziell ist dabei der Gedanke, dass Nutzer:innen keine passiven Opfer der Überwachung sind, sondern aktiv mitentscheiden (sollen), welche Informationen sie wann und wo bereitstellen.

25 Vgl. dazu auch die Nummer 13/2015 der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* mit dem Schwerpunkt *Überwachung und Kontrolle*, insbes. Tyler Reigeluth: *Warum ‚Daten‘ nicht genügen. Digitale Spuren als Kontrolle des Selbst und als Selbstkontrolle* (S. 21–34); Till A. Heilmann: *Datenarbeit im „Capture“-Kapitalismus. Zur Ausweitung der Verwertungszone im Zeitalter informatischer Überwachung* (S. 35–47); Anne Roth, Oliver Leistert: *„Die Auseinandersetzung verlagert sich deshalb immer wieder auf die Frage: Wer kontrolliert wen?“* (S. 78–87).

Dieser Entscheidungsprozess, zusammen mit der Möglichkeit, mit anderen Nutzer:innen zu interagieren bzw. Daten für eigene Interessen zu selektieren, stellt eine Form von Befähigung dar, die das zuvor hierarchisch vertikal aufgebaute Machtgefüge zu einem horizontal partizipatorischen abändert.

4. Zur Praxis

Damit sind die vorliegenden Ausführungen an einem Punkt angelangt, an dem – in der gebotenen Kürze – zum Abschluss eine Medieninformation angesprochen werden kann, die die bislang theoretisch konturierten Kontroll- und Überwachungsmechanismen ebenfalls praktisch durchdringt: Dazu möchte ich mich einem weiteren medienwissenschaftlichen Diskurs zuwenden, der bereits seit Längerem diskutiert wird²⁶ und der sich dem Phänomen der ‚Karte‘ als ‚Medium‘ widmet. Der kartographische Raum erweist sich hier, vorweggesagt, als Vortäuschung der an dieser Stelle bereits rekapitulierten Überwachungstechniken bzw. als Projektionsfläche eines infrastrukturellen, apparativen Aufbaus derselben. Bereits Jean Baudrillard hat die Karte als Ausdruck von Be- und Ermächtigungen gelesen, zumal sie sozusagen unendlich mit Semantiken be- und übersetzt werden kann; paradigmatisch fungiere sie aufgrund ihrer Verweisstruktur als Substitut des Realen – als Möglichkeitsraum, der Wirklichkeiten zu konstruieren und regelrecht (vor-)zubestimmen vermag, als *hyperrealer Simulationsraum*: „Die Karte ist dem Territorium vorgelagert, ja sie bringt es hervor.“²⁷ Weiter heißt es bei Baudrillard: „Nicht die Karte, sondern Spuren des Realen leben hie und da in den Wüsten weiter, nicht in den Wüsten des Reiches, sondern in unserer Wüste, in der Wüste des Realen selbst.“²⁸ Deleuze hat ein solches regelrecht eigenaktives und Realitäten generierendes Potential der Karte hervorgehoben und auch erneut in Bezug zu Foucaults Überlegungen zum Überwachen gesetzt: „Die Analyse und das Bild

26 Vgl. dazu u.a. Marion Picker, Véronique Maleval, Florent Gabaude (Hgg.): *Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so neue epistemologische Krisen*. Bielefeld: Transcript 2013; Regine Buschauer, Katharine S. Willis (Hgg.): *Locating Media. Medialität und Räumlichkeit – Multidisziplinäre Perspektiven zur Verortung der Medien / Multidisciplinary Perspectives on Media and Locality*. Bielefeld: Transcript 2013.

27 Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer. Berlin: Merve 1978, S. 8.

28 Ebd.

stimmen zusammen; Mikrophysik der Macht und politische Besetzung des Körpers. Farbige Bilder auf einer feingerasterten Karte.“²⁹

Daraus lässt sich folgern, dass kartographische Erscheinungen sowohl Machtverhältnisse wie Überwachungssysteme ermöglichen und zugleich aufzeigen; übersetzt werden diese in eine in der Regel zweidimensionale Ebene. Karten, so ließe sich zudem folgern, sind immer schon Analysen der Macht; sie repräsentieren und führen zugleich dasjenige aus, was man den manipulierenden Blick von oben (gerade auch ausgehend vom Selbst respektive des selbst gewählten, gesteuerten Blicks) nennen könnte: eine systematische Organisation der Beobachtung, die eine zentralistische Anordnung evoziert – als totaler, ungestörter Überblick über bzw. Einblick in die visualisierten Anordnungen und Wege. In kartographischen Artefakten manifestiert sich damit eine zunächst physische Segmentierung, die auch laut Foucault die modernen Disziplinargesellschaften überhaupt charakterisiert. Ein räumliches Kräfteverhältnis einschließlich seiner netzartigen Funktion wird anhand des Kartenmediums in ein Diagramm übertragen:³⁰ in eine abstrakte Maschine,³¹ die „eine Art Stoff der Veränderung“ ausbildet, der aus ‚Möglichkeitskristallen‘ besteht, die sowohl in der Welt des Lebendigen wie der des Unbeseelten Verbindungen,

29 Gilles Deleuze: *Ein neuer Kartograph (Überwachen und Strafen)*. In: Ders.: *Foucault*. Aus dem Französischen von Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 37–68, hier S. 38.

30 Vgl. dazu u.a. auch Susanne Leeb (Hg.): *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*. Berlin: b_books 2012; Matthias Bauer, Christoph Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript 2010. Vgl. ferner Noëlle Batt: *L'expérience diagrammatique: un nouveau régime de pensée*. In: *Théorie, littérature, enseignement* 22/2004, Schwerpunkt: *Penser par le diagramme*. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet, S. 5–28; Kenneth J. Knoespel: *Diagrams as plotting device in the work of Gilles Deleuze*. In: *Théorie, Littérature, Enseignement* 19/2001, Schwerpunkt: *Deleuze – Chantier*, S. 145–165; Petra Gehring: *Paradigma einer Methode. Der Begriff des Diagramms im Strukturdenken M. Foucaults und M. Serres*. In: Dies. u.a. (Hgg.): *Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik, an der FernUniversität/Gesamthochschule Hagen 15./16.12.1988*. Amsterdam: Rodopi 1992, S. 89–105; Ben van Berkel, Caroline Bos: *Diagrams: Interactive Instruments in Operation*. In: *Any* 23/1998, S. 19–23, sowie insbes. auch Félix Guattari: *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Galilée 1989.

31 Vgl. dazu u.a. Henning Schmidgen: *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Fink 1997.

Entstratifikationen und Reterritorialisierungen katalysieren.³² Dieses Verhältnis funktioniert „niemals so“,

daß es eine präexistierende Welt abbildet; es produziert einen neuen Typus von Realität, ein neues Modell von Wahrheit. Weder ist es Subjekt der Geschichte, noch überragt es die Geschichte. Es macht die Geschichte, indem es die vorherigen Realitäten und Bedeutungen auflöst und dabei ebensoviele Punkte der Emergenz oder der Kreativität, der unerwarteten Verbindungen und der unwahrscheinlichen Übergänge bildet. Es fügt der Geschichte ein Werden hinzu.³³

Foucault schreibt: „Das Panopticum ist nicht als Traumgebäude zu verstehen: es ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus [...] eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß.“³⁴ Es handelt sich um einen „bestimmten Typ der Einpflanzung von Körpern im Raum, der Verteilung von Individuen in ihrem Verhältnis zueinander, der hierarchischen Organisation, der Anordnung von Machtzentren und -kanälen, der Definition von Instrumenten und Interventionstaktiken der Macht.“³⁵ Erneut Deleuze: „Die Macht hat kein Wesen, sie ist operativ. Sie ist kein Attribut, sondern ein Verhältnis: das Machtverhältnis ist die Gesamtheit der Kräfteverhältnisse, die ebenso durch die beherrschten wie durch die herrschenden Kräfte hindurchgeht, die alle beide Singularitäten bilden.“³⁶

Die so anvisierte, die Raumzeit überwindende Kraft der (diagrammatischen) Karte wird in digitalen Mediumgebungen nochmals potenziert, indem insbesondere entsprechende Überwachungspraktiken (vor allem mittels Tracking via Mapping) darauf eigens rekurren und jene dadurch regelrecht komplettieren respektive perfektionieren. Denn abgelöst wird dort deren Basis rein materieller Infrastrukturen durch einen ephemeren Raum ohne Peripherie und Zentrum. Binäre Raumordnungen weichen einer fluiden datenbasierten Vermessung beschrittener, angezeigter, gesuchter und mit dem eigenen Körper mithin selbst-verbundener und damit nach wie vor vermessener Räume. Die ‚Selbst-Fern-Steuerung‘, die jene, durch das Smartphone repräsentierten mobilen medialen Artefakte auch hier im eigenen Leben implementieren, ist folglich

32 Vgl. Félix Guattari: *L'inconscient machinique. Essays de schizoanalyse*. Paris: Recherches 1979, S. 13.

33 Deleuze, *Ein neuer Kartograph*, S. 54.

34 Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 264.

35 Ebd.

36 Deleuze, *Ein neuer Kartograph*, S. 43.

in einem praktischen Sinne – im Sinne der Einschreibung – *vereinnahmend* zu nennen, insofern sie von der Bedingung einer Dazugehörigkeit zum jeweiligen Körper ausgeht. Dazu werden die Fragen der eigenen örtlichen Orientierung (,Wie finde ich mich in der Welt örtlich zurecht?‘; ,Wo befinde ich mich?‘; ,Wie komme ich zu einem Ziel?‘; etc.) an die tatsächliche Überwachung der eigenen Position, der man zugestimmt hat, unabdingbar gekoppelt. Ein solcher selbstbezüglicher, selbstorientierter Überwachungstypus wird der Wirklichkeit *unserer* Medienakte insofern gerecht, als dass er einen Modus der Mediennutzung hervorbringt, der einen zumindest medientechnisch-gekoppelten Körper in der Welt unterbringt.

5. Zur Zukunft

Vor dem skizzierten Hintergrund sollen abschließend mit einem fragenden Ausblick zwei Begriffe und ein Begriffspaar schlaglichtartig eingeführt und kommentiert werden: 1. Darstellung, 2. Affizierung sowie 3. Form und Formation.

Ad 1.) Darstellung besteht darin, Sagen und Zeigen zum Thema zu machen;³⁷ Darstellung ist die Kraft des Ausdrucks in unterschiedlichen Medien. Wie sind diese disparaten Modi zu verstehen? Präsent werden sie in Anwendungsfeldern wie denjenigen der Schrift, des Bildes, des Tons oder der Zahl. Eine Medienästhetik der Darstellung zu ergründen, bedeutet, die strukturelle Differenz zwischen Sagen und Zeigen zu begründen. Die Frage, die mit der resümierten Theorie *medialer Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle* gestellt werden kann, richtet sich auch auf die Beschreibung der unterschiedlichen Leistungen von Darstellung auf den Oberflächen der ausführenden Medienobjektivationen, in erster Linie namentlich von Smartphones und Wearables. Deren Design, d.h. ihr Entwurf, ihre Strukturen, Systeme, Nutzungsbestimmungen, Aktualisierungen, Applikationen, Handhabungen, Materialitäten usw., ist auf Überwachung und Selbstkontrolle ausdrücklich hin angelegt und gleichzeitig sind Überwachung und Selbstkontrolle diesem Design *tatsächlich* eingeschrieben (das Beispiel der Karte in Gestalt der Google-Maps-App ist hierfür signifikant). Um die aufgeworfene Frage in Zukunft richtig stellen zu können, bedarf es, und das möchte ich an dieser Stelle lediglich behaupten, zweier vorbereitender Schritte. Der erste Schritt besteht darin, einen konstruktiven

37 Vgl. u.a. Dieter Mersch (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Fink 2003; Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Begriff der Darstellung zu gewinnen, die auf der Tätigkeit des Darstellens als einem anthropologischen Existential beruht.³⁸ Der zweite Schritt führt zu einem destruktiven Begriff, der dessen Fundierung etwa in Prozessen des Darlegens zeigt.

Ad 2.) Seit einigen Jahren – und heute mit neuer Vehemenz – besteht auch mit Blick auf Fragestellungen der medienästhetischen Theorie ein offensichtliches Desiderat, wenn es um die Frage emotionaler und affektiver Komponenten aus nicht-pathologisierender Perspektive geht. In den Mittelpunkt rücken damit Prozesse des wechselseitigen Affizierens und Affiziert-Werdens im Kontext vor allem von Medienrezeptionerscheinungen, etwa der Immersion,³⁹ die wiederum überwachend und (selbst-)kontrollierend wirken. Emotionen und Affekte können hier u.a. als Denk-Bewegungen konzeptualisiert werden, die nicht an Mediengrenzen enden, sondern ‚transmedial‘ wirksam sind – womöglich über das Artefakt in den Körper hinein (man denke an die Herzfrequenzfunktion der Apple Watch).⁴⁰ Affizieren stellt somit einen Gegenentwurf zu linearen Vorstellungen von Assimilation und Integration in der Medienepistemologie dar. Affizierungsprozesse konstituieren einen Raum der Herausforderung, in dem von dieser Diskussion ausgehend zwei Fragen konsequent zu stellen sind: Was sagt die Art und Weise, wie Affizierung in bestimmten Medientheorien verhandelt wird, über die behandelten Medien aus? Und lassen sich medientheoretische Texte und Begriffe für ein affizierendes Denken fruchtbar machen? Diese Fragen führen wiederum zurück zum vorgestellten Dispositiv der Überwachungs- und Kontrolltechniken.

Ad 3.) Das komplexe Verhältnis zwischen Form und Formation⁴¹ lässt sich nicht auf die Frage danach reduzieren, wie sich eine spezifische Gestalt von Struktur (die spezifisch medial ist) zu einer spezifischen Gestalt der Systematisierung (deren Möglichkeit unter medialen Bedingungen fragil ist) verhält.

38 Vgl. Eva Schürmann: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn: Fink 2018.

39 Vgl. Rainer Mühlhoff: *Immersive Macht. Affekttheorie nach Foucault und Spinoza*. Frankfurt a.M.: Campus 2018; Ders., Anja Breljak, Jan Slaby (Hgg.): *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der digitalen Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript 2019.

40 Vgl. Oliver Ruf: *Smarte Gestaltung. Wie neue Kommunikationstechnologien unser Verhältnis zur Technik wandeln*. In: *designreport* 4/2015, S. 63–65.

41 Vgl. Claudia Blümle, Armin Schäfer (Hgg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2007; Hermann Pfütze: *Form, Ursprung und Gegenwart der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Form und Formation stehen vielmehr für zwei spannungsvoll aufeinander bezogene Begriffe, die bestimmen/vorgeben, wie in bestimmten (Medien-)Diskursen überhaupt zu verfahren ist. Die Frage nach Form und Formation zielt mithin auf die Frage nach den Weisen des Verfahrens *der* Medien überhaupt. Den Ausgangspunkt einer entsprechenden Diskussion könnte jene Wende zur Moderne bilden, die das Subjekt und seine Freiheit ebenso neu verhandelt wie sie eigene Abläufe, Schemata und Modelle sowie deren Gestaltungen hervorbringt. Anders gesagt: Die Frage führt zu den Sollbruchstellen *medialer Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle*. Konfrontiert werden können Form und Formation dabei mit der kulturellen Praxis des Entwerfens, die in den Gestaltungsdisziplinen oftmals eine Art Katalysator für ergebnisoffene Produktionen verspricht. Ausgehend vom Komplex jüngerer designtheoretischer Erläuterungen⁴² könnte dann der Status des Entwurfs vor diesem (*unserem*) Hintergrund selbst einen Theoretisierungsschub erfahren, der das Gestalten jenseits des reinen Gebrauchswerts explizit wiederum zwischen Form und Format situiert und dazu überwachende und selbstkontrollierende Verfahren immer wieder kritisch dekonstruiert.

Literatur

- Albrechtslund, Anders: *Online social networking as participatory surveillance*. In: *First Monday* 13/2008, H. 3 o.P. <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2142> (Stand: 30.07.2020).
- Andrejevic, Mark: *The work of watching one another: Lateral surveillance, risk, and governance*. In: *Surveillance & Society* 2/2005, H. 4, S. 479–497.
- Arnold, Florian: *Selbst-Fern-Steuerung*. Oliver Ruf gibt einen Sammelband zum Thema Smartphone-Ästhetik heraus, der das mediale Ökosystem der Gegenwart erkundet. Auf: *Deutschlandfunk* vom 04.09.2018. https://www.deutschlandfunk.de/oliver-ruf-hg-smartphone-aesthetik-selbst-fern-steuerung.700.de.html?dram:article_id=427197 (Stand: 03.12.2020).
- Batt, Noëlle: *L'expérience diagrammatique: un nouveau régime de pensée*. In: *Théorie, littérature, enseignement* 22/2004, Schwerpunkt: *Penser par le diagramme*. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet, S. 5–28.
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer. Berlin: Merve 1978.

42 Vgl. Oliver Ruf: *Designarchäologie. Zur Theorie der Gestaltung*. Bielefeld: Transcript 2022.

- Bauer, Matthias; Ernst, Christoph: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript 2010.
- Bauman, Zygmunt; Lyon, David: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Bentham, Jeremy: *Das Panoptikum*. Hg. von Christian Welzbacher. Berlin: Matthes & Seitz 2013.
- Berkel, Ben van; Bos, Caroline: *Diagrams: Interactive Instruments in Operation*. In: *Any* 23/1998, S. 19–23.
- Blümle, Claudia; Schäfer, Armin (Hgg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2007.
- Breuer, Stefan: *Foucaults Theorie der Disziplinargesellschaft. Eine Zwischenbilanz*. In: *Leviathan* 15/1987, S. 319–337.
- Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hgg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Burchell, Graham; Gordon, Colin; Miller, Peter (Hgg.): *The Foucault Effect: Studies in Governmentality. With Two Lectures by and an Interview with Michel Foucault*. London: University of Chicago Press 1991.
- Burkhardt, Marcus: *Digitale Datenbanken Eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data*. Bielefeld: Transcript 2015.
- Buschauer, Regine; Willis, Katharine S. (Hgg.): *Locating Media. Medialität und Räumlichkeit – Multidisziplinäre Perspektiven zur Verortung der Medien / Multidisciplinary Perspectives on Media and Locality*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Deleuze, Gilles: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.
- Deleuze, Gilles: *Ein neuer Kartograph (Überwachen und Strafen)*. In: Ders.: *Foucault*. Aus dem Französischen von Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 37–68.
- Donzelot, Jacques: *Die Mißgeschicke der Theorie. Über Michel Foucaults Überwachen und Strafen*. In: Wilhelm Schmid (Hg.): *Denken und Existenz bei Michel Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 140–160.
- Dorer, Johanna: *Das Internet und die Genealogie des Kommunikationsdispositivs. Ein medientheoretischer Ansatz nach Foucault*. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hgg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 295–305.

- Fink-Eitel, Hinrich: *Michel Foucaults Analytik der Macht*. In: Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn u.a.: Schöningh 1980, S. 38–78.
- Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Aus dem Französischen von Reiner Ansen u.a. Hg. von Daniel Defert, François Ewald. Auswahl und Nachwort von Thomas Lemke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Fraser, Nancy: *Foucault über die moderne Macht: Empirische Einsichten und normative Unklarheiten*. In: Dies.: *Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 31–55.
- Galič, Maša; Timan, Tjerk; Kooops, Bert-Jaap: *Bentham, Deleuze and Beyond: An Overview of Surveillance Theories from the Panopticon to Participation*. In: *Philosophy & Technology* 30/2017, H. 1, S. 9–37.
- Gehring, Petra: *Paradigma einer Methode. Der Begriff des Diagramms im Strukturdenken M. Foucaults und M. Serres*. In: Dies. u.a. (Hgg.), *Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik, an der FernUniversität/Gesamthochschule Hagen 15./16.12.1988*. Amsterdam: Rodopi 1992, S. 89–105.
- Guattari, Félix: *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Galilée 1989.
- Guattari, Félix: *L'inconscient machinique. Essays de schizoanalyse*. Paris: Recherches 1979.
- Heilmann, Till A.: *Datenarbeit im „Capture“-Kapitalismus. Zur Ausweitung der Verwertungszone im Zeitalter informatischer Überwachung*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2015, H.13, S. 35–47.
- Hickethier, Knut: *Kommunikationsgeschichte. Geschichte der Mediendispositive*. In: *Medien & Zeit* 2/1992, S. 26–28.
- Holzwarth, Michael: *Narrationen des Selbst. Das Smartphone und die neue Ökonomie der Aufmerksamkeit*. In: Oliver Ruf (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 289–302.
- Honneth, Axel; Saar, Martin (Hgg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Honneth, Axel: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Kaerlein, Timo: *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018.

- Knoespel, Kenneth J.: *Diagrams as plotting device in the work of Gilles Deleuze*. In: *Théorie, Littérature, Enseignement* 19/2001, Schwerpunkt: *Deleuze – Chantier*, S. 145–165.
- Leeb, Susanne (Hg.): *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*. Berlin: b_books 2012.
- Link, Jürgen: *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Krise, New Normal, Populismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018.
- Link, Jürgen: *Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart*. Konstanz: Konstanz University Press 2013.
- Link, Jürgen; Parr, Rolf; Thiele, Matthias: *Was ist normal? Eine Bibliographie der Dokumente und Forschungsliteratur seit 1945*. Oberhausen: Athena 1999.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Mämecke, Thorben; Passoth, Jan-Hendrik; Wehner, Josef (Hgg.): *Bedeutende Daten. Modelle, Verfahren und Praxis der Vermessung und Verdatung im Netz*. Wiesbaden: Springer VS 2017.
- Mersch, Dieter (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Fink 2003.
- Mühlhoff, Rainer; Breljak, Anja; Slaby, Jan (Hgg.): *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der digitalen Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript 2019.
- Mühlhoff, Rainer: *Immersive Macht. Affekttheorie nach Foucault und Spinoza*. Frankfurt a.M.: Campus 2018.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Otto, Isabell: *Interfacing als Prozess der Teilhabe. Zur Ästhetik von Smartphone-Gemeinschaften am Beispiel von Snapchat*. In: Oliver Ruf (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 105–122.
- Paris, Rainer: *Stachel und Speer. Machtstudien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Pfütze, Hermann: *Form, Ursprung und Gegenwart der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Picker, Marion; Maleval, Véronique; Gabaude, Florent (Hgg.): *Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so neue epistemologische Krisen*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Pircher, Wolfgang; Reichert, Ramón (Hgg.): *Governmentality Studies. Analysen liberal-demokratischer Gesellschaften im Anschluss an Michel Foucault*. Münster: Lit 2004.

- Reichert, Ramón: *Digitale Selbstvermessung. Verdattung und soziale Kontrolle*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2015, H. 13, S. 66–77.
- Reichert, Ramón (Hg.): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*. Bielefeld: Transcript 2014.
- Reigeluth, Tyler: *Warum ‚Daten‘ nicht genügen. Digitale Spuren als Kontrolle des Selbst und als Selbstkontrolle*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2015, H. 13, S. 21–34.
- Rieger, Stefan: *Anthropophilie. Das neue Gewand der Medien*. In: Oliver Ruf (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 123–141.
- Rieger, Stefan: *Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik*. Wiesbaden: Springer VS 2018.
- Röllli, Marc; Nigro, Roberto (Hgg.): *40 Jahre „Überwachen und Strafen“. Zur Aktualität der Foucault'schen Machtanalyse*. Bielefeld: Transcript 2017.
- Roth, Anne; Leistert, Oliver: „Die Auseinandersetzung verlagert sich deshalb immer wieder auf die Frage: Wer kontrolliert wen?“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2015, H. 13, S. 78–87.
- Ruf, Oliver: *Designarchäologie. Zur Theorie der Gestaltung*. Bielefeld: Transcript 2022.
- Ruf, Oliver: *Smartphone-Theorie. Eine medienästhetische Perspektive*. In: Ders. (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 15–31.
- Ruf, Oliver: *Medientaktilität*. In: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.): *Handbuch Medienphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2018, S. 191–199.
- Ruf, Oliver: *Was waren soziale Medien? Zum Eigensinn des Alltags: Phänomenologien digitaler Mythen*. In: *schliff* 6/2017, S. 185–193.
- Ruf, Oliver: *Smarte Gestaltung. Wie neue Kommunikationstechnologien unser Verhältnis zur Technik wandeln*. In: *designreport* 4/2015, S. 63–65.
- Ruf, Oliver: *Die Hand. Eine Medienästhetik*. Wien: Passagen 2014.
- Ruf, Oliver: *Wischen und Schreiben. Von Mediengesten zum digitalen Text*. Berlin: Kadmos 2014.
- Schäfer, Thomas: *Reflektierte Vernunft. Michel Foucaults philosophisches Projekt einer antitotalitären Macht- und Wahrheitskritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Schmidgen, Henning: *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Fink 1997.

- Schürmann, Eva: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn: Fink 2018.
- Tholen, Georg Christoph: *Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität*. In: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hgg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink 1999, S. 15–34.
- Ziemann, Andreas: *Medien, Kultur, Gesellschaft – ein Problemaufriss*. In: Ders. (Hg.): *Medien der Gesellschaft – Gesellschaft der Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 7–17.

Rolf Parr

Sibylle Bergs Roman *GRM Brainfuck*. Vier Modelle der (Selbst-)Überwachung in informationszivilisatorischen Gesellschaften

Abstract: ‚Überwachen‘, ‚überwachen lassen‘ und ‚sich selbst überwachen‘ sind verschiedene, sich historisch sukzessive entwickelnde Formen der kontrollierenden Beobachtung bzw. Selbstbeobachtung, die jeweils auch an verschiedene mediale Techniken und Apparate gekoppelt sind. – Das *traditionelle Überwachen* (Modell 1) ist von seiner Grundanlage her interaktionistisch und damit auf Face-to-face-Kommunikation hin angelegt. Seine Grenzen zeigten sich daher überall dort, wo diese Form der Überwachung einen immensen Einsatz von technischen wie menschlichen Ressourcen erforderte und trotz medialer Unterstützung auf der jeweiligen Höhe der Zeit letzten Endes kollabieren musste. Bereits im frühen 19. Jahrhundert wurde daher versucht, den beobachtenden Blick aus der Face-to-face-Situation herauszulösen und so zu abstrahieren, dass *ein* Blick eine größere Zahl von Individuen erfassen konnte. Michel Foucault hat dies am Beispiel des architektonischen Dispositivs des Bentham’schen Panopticons gezeigt. Zudem enthielt es schon den psychologischen Faktor, dass die Beobachteten nicht wussten, wann sie Gegenstand der Observation waren und sich daher so verhielten, als sei die Beobachtung permanent. Noch einmal effektiver mussten vor diesem Hintergrund alle Formen der Überwachung erscheinen (*Überwachen lassen*, Modell 2), die in der Lage waren, es massenhaft zu delegieren und damit zu vervielfachen. Dabei produziert die Überwachung zugleich Selbstkontrolle, und zwar sowohl für die Rolle der Beobachter als auch die der Beobachteten. – Ein weiteres Modell stellt die *Selbstüberwachung* ohne ‚Anstifter‘ und ohne ‚Kontrollsystem‘ dar (Modell 3), wie sie flexibel-normalistisch funktionierende moderne Gesellschaften ausgebildet haben. Dies ist die ökonomischste Form der Überwachung, da sie weitestgehend in die Selbstkontrolle der Einzelnen hinein verlegt ist. In der Literatur nun können alle drei Modelle aufgegriffen, affirmiert, unterlaufen und auch miteinander kombiniert werden. Wie dies konkret aussehen kann, wird am Beispiel von Sibylle Bergs Roman *GRM. Brainfuck* (2019) gezeigt.

Keywords: Überwachungsverfahren, Normalfelder/Normalismus, nicht-klassische Dystopie, Informationszivilisation, digitale Alltagskultur, Subversion

Heute fertigen Milliarden ihre Profile freiwillig und sorgfältig selber an. Hobbys, sexuelle und politische Vorlieben, Netzwerke, Freunde, Familienzusammenhänge, Einkaufsgewohnheiten, sie schicken ihre DNA ein, um lustig zu ermitteln, welche Ethnien in ihrer DNA-Kette stattfinden, sie schicken uns ihre Werte 24 Stunden am Tag.¹

1. Drei Modelle der kontrollierenden (Selbst-)Beobachtung

„Direktes Überwachen“, „überwachen lassen“, „indirektes Überwachen“ und „sich selbst überwachen“ sind vier tendenziell verschiedene, sich historisch sukzessive entwickelnde Formen der kontrollierenden Beobachtung bzw. Selbstbeobachtung in modernen Gesellschaften, die jeweils auch an verschiedene mediale Techniken und Apparate gekoppelt sind.²

Das *direkte Überwachen* (Modell 1) qua Observation ist von seiner Grundanlage her interaktionistisch und damit auf Face-to-Face-Kommunikation hin angelegt. Seine Grenzen zeigen sich daher überall dort, wo diese Form der Überwachung einen immensen Einsatz von menschlichen wie technischen Ressourcen erfordert und trotz medialer Unterstützung auf der jeweiligen Höhe der Zeit letzten Endes kollabieren muss. Dies geschieht zum einen, weil nicht genügend Ressourcen zur Verfügung stehen, zum anderen aber auch, weil die Medien der Überwachung weder geeignet sind, die Menge der eingespeisten Informationen zu verwalten, noch sie flächendeckend auszuwerten. Beobachten lässt sich dies bereits im Vormärz für das Metternich'sche Spitzelsystem, das eine solche Flut an Informationen hervorbrachte, dass diese kaum noch zielgerichtet für politisches Handeln genutzt werden konnten, was sich für den Bereich der Literatur an den von Hans Adler herausgegebenen Geheimberichten der Jahre 1840 bis 1848 zeigen lässt,³ im politischen Bereich am Umfang der

-
- 1 Sibylle Berg: *GRM. Brainfuck. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019, S. 453. Zitate aus *GRM. Brainfuck* werden im Folgenden mit der Sigle GRM im Text nachgewiesen.
 - 2 Weitere sowie andere Modelle und Narrative von Überwachen, die mit meiner Typologie Überschneidungen aufweisen, ohne mit ihr identisch zu sein, finden sich bei Kilian Hauptmann, Martin Henning, Hans Krah (Hgg.): *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen*. Berlin: Lang 2020.
 - 3 Siehe Hans Adler (Hg.): *Literarische Geheimberichte. Protokolle der Metternich-Agenten*. Bd. 1: 1840–1843. Köln: Leske 1977. Bd. 2: 1844–1848. Köln: Leske 1981; Ders.: *Staatsschutz im Vormärz*. In: Ders.: *Literarische Geheimberichte*, Bd. 1, S. 1–45.

Überwachungsakten des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR sowie an dem zwischen 2002 und 2003 vom amerikanischen Verteidigungsministerium betriebenen elektronischen Überwachungssystem „TIA“, eine Abkürzung, die für „Total Information Awareness“ steht.⁴

Effektiver als direkte Face-to-Face-Observation sind diejenigen Formen der Überwachung, die in der Lage sind, den beobachtenden Blick zu delegieren und damit zu vervielfachen. Prominentes Beispiel für ein solches *Überwachen Lassen* (Modell 2) ist auch hier wieder das Überwachungsregime der Staatssicherheit der DDR, das letzten Endes darauf angelegt war, die gesamte Bevölkerung zugleich zu Beobachteten und Beobachtern zu machen. In kleinerem Maßstab findet man dies heutzutage in solchen Firmen, in denen die Mitarbeiter angehalten sind, Berichte, Protokolle und Bewertungen ihrer Kolleginnen und Kollegen zu verfassen; ein System, das über die Vervielfältigung des überwachenden Blicks hinaus bereits das Element der Selbstkontrolle und Anpassung an vielleicht gar nicht explizit formulierte Erwartungen enthält, und zwar sowohl für die Rolle der Beobachter als auch die der Beobachteten.

Angesichts der so offensichtlichen Grenzen der Modelle direkter und auch vervielfältigt direkter Überwachung wurde bereits im späten 18. Jahrhundert versucht, den beobachtenden Blick aus der Face-to-Face-Situation herauszulösen und so zu abstrahieren, dass *eine* Person eine größere Zahl von Individuen beobachten konnte. Michel Foucault hat dies am Beispiel des Bentham'schen Panopticons gezeigt,⁵ eines architektonischen Dispositivs, das eine Form der *indirekten Überwachung* (Modell 3) ermöglicht und zudem erlaubt, viele zu Beobachtende durch wenige Beobachter zu überwachen: Der Einzelne „wird gesehen, ohne selber zu sehen; er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt in einer Kommunikation“.⁶ Hinzu kommt, dass die „Wirkung“ dieses Modells „der Überwachung [...] permanent“ ist, und zwar auch dann, „wenn ihre Durchführung“ nur „sporadisch“ erfolgt.⁷ Dieses panoptische Dispositiv ist – wie auch immer es realisiert oder besser: sichergestellt wird – „so bedeutend, weil es die Macht automatisiert und entindividualisiert“⁸: „Derjenige, welcher

4 Vgl. dazu Florian Rötzer: *Totale Überwachung*. In: TELEPOLIS 11.11.2002. <https://www.heise.de/tp/features/Totale-Ueberwachung-3427289.html> (Stand: 28.05.2020).

5 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 [frz. EA 1975], S. 256–269.

6 Ebd., S. 257.

7 Ebd., S. 258.

8 Ebd., S. 259.

der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“⁹

Von daher – so Foucault – ist das Panopticon „ein bevorzugtes“ Instrument „für Experimente“, gerade auch solche an Menschen, „und für die zuverlässige Analyse der Veränderungen, die man an ihnen vornehmen kann“;¹⁰ es ist „ein Verstärker für jeden beliebigen Machtapparat“: „Wann immer man es mit einer Vielfalt von Individuen zu tun hat, denen eine Aufgabe oder ein Verhalten aufzuzwingen ist, kann das panoptische Schema Verwendung finden.“¹¹ Dieses dritte Modell von Überwachung hat in vielfältiger Form Eingang in den Alltag gefunden, so in einer Minimalform beispielsweise dann, wenn mit Zeige- und Mittelfinger auf die eigenen Augen gedeutet wird: ‚Pass auf, ich beobachte Dich auch dann, wenn Du es nicht erwartest.‘

Ein viertes Überwachungsdispositiv stellt die *Selbstüberwachung* ohne ‚Anstifter‘ und ohne ein räumlich-architektonisches ‚Kontrollsystem‘ dar, wie sie flexibel-normalistisch funktionierende moderne Gesellschaften ausgebildet haben (Modell 4). Dies ist die ökonomischste Form der Überwachung (wenn auch anfällig für Ausreißer jeglicher Art), da sie die Beobachtung weitestgehend in die Selbstkontrolle der Einzelnen hinein verlegt, ohne dass es beispielsweise baulicher Anordnungen wie im Falle des Panopticons bedürfte. Die Vergleichsparameter für die sich daraus ergebende Kardinalfrage ‚Bin ich in dieser oder jener Hinsicht normal oder habe ich Anpassungsbedarf‘ gewinnen die Individuen in diesem Modell aus den verschiedensten Normalitätsangeboten, die uns die Medien ständig machen, von Werbung über Zeitung, Rundfunk und Fernsehen bis hin zu den diversen Social-Media-Kanälen. Mit diesem Modell wird der Interaktionismus der direkten Überwachung und auch derjenige des den Blick vervielfältigenden Beobachten-Lassens überwunden, und zwar zugunsten äußerst effektiver Selbstkontrolle, Selbstregulierung und Selbstoptimierung auf Basis der medialen Verdattung der Individuen untereinander. Überwachung wird damit zu einer Art von Selbstbeobachtungs- und Selbstregulierungsprogramm, bei dem sich die Individuen permanent an einem Normalfeld der vielen anderen ‚Einzelfälle‘ abgleichen und in diesem Feld positionieren. Im Alltag kann das etwa die Form von Fragen des Typs ‚Ja glaubst Du denn, dass das normal ist, was Du da machst?‘ geschehen. Voraussetzung

9 Ebd., S. 260.

10 Ebd., S. 262.

11 Ebd., S. 264 f.

für das Funktionieren dieses flexibel-normalistischen Modells der Selbstüberwachung und der immer wieder neuen Selbstadjustierung ist die Verdattung einer Anzahl von Fällen untereinander, das heißt, man muss um die Positionen der anderen Fälle im jeweils zur Debatte stehenden Normalfeld wissen.¹² Das wiederum setzt Medien und deren Techniken voraus, die die dazu nötigen Informationen bereitstellen.

2. Kollidierende Normalfelder und Überwachungsszenarien

In der Literatur nun können alle diese theoretisch unterschiedenen Modelle aufgegriffen und mal affirmiert, mal unterlaufen, mal gegeneinander ausgespielt, vor allem aber miteinander kombiniert werden. Wie es konkret aussehen kann, wenn ein literarischer Text alle dies aufgreift, lässt sich am Beispiel von Sibylle Bergs *GRM. Brainfuck* zeigen, an einem Roman, der von vier Jugendlichen (Don, Hannah, Karen und Peter) aus dem sozial und wirtschaftlich abgehängten, vom Staat aufgegebenen britischen Ort Rochdale handelt. Die einzelnen Figuren dieses Romans bilden für begrenzte Zeit immer wieder neue Gruppenkonstellationen mit minimalen Abstufungen innerhalb eines Feldes von prekären Positionen, das

in seiner sozialen Brutalität und mit der permanenten Ausübung von psychischer und physischer Gewalt auf die Körper von insbesondere Kindern und Jugendlichen gerade nicht als Ausnahmezustand und A-Normalität, sondern vielmehr als ‚neue Normalität‘ gezeigt wird, als Normalität der Verwahrlosung, Kriminalität und Prostitution Jugendlicher.¹³

Alles das ist – auch wenn solche Elemente wie technische Totalüberwachung und Polarisierung zwischen Prekariat und exorbitant reicher, regierender Oberschicht durchaus vorhanden sind – nicht als klassische dystopische Erzählung vom Typ 1984 (Orwell 1984) konzipiert, die in der Regel von der dystopischen A-Normalität gegenüber einer vorgängigen und für normal erachteten Welt handelt. Denn der ‚Diskurs Sibylle Berg‘ hat in *GRM* – darin ganz anders

12 Vgl. Rolf Parr: *Being normal / Not being normal. Two types of the unbearably-attractive in literature, film, and television*. In: *Image & Narrative. Special issue Beyond all Bearing. (Con)Figurations of the Intolerable, part 1*“. Ed. by Arne De Winde, Sientje Maes, Bart Philipsen, 14/2013, H. 1, S. 76–88. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/299> (Stand: 31.10.2020).

13 Vgl. Rolf Parr: *Macht, Körper, Gewalt. Sibylle Bergs Roman-Figuren zwischen Normalität, Hypernormalität und Monstrosität*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 225/Januar 2020. München: edition text+kritik, S. 42–50, hier S. 48 f.

fungierend als Dystopien – gerade die ständige Betonung von Normalitäten (im Sinne von Normalitätsfeldern der Sexualität, des Alkoholkonsums, der Erwartungen an ein gutes Leben und anderer mehr) zur Grundlage; so anormal diese manchen Leserinnen und Lesern auch vorkommen mögen.¹⁴ Auf die von der Erzählinstanz simulierte Frage einer Reporterin, wie es denn so sei, in Rochdale aufzuwachen, antwortet die zu Beginn des Romans knapp siebenjährige Figur Don in einer ebenfalls simulierten Antwort: „Wissen Sie, jeder hält doch das Leben, in dem er sich aufhält, für normal“ (GRM, 20). Normal für Don ist, dass es im heruntergekommenen Wohnblock immer zieht (GRM, 12), für Hannah ist es der „Normalzustand“, dass sie von ihren Eltern geliebt wird (GRM, 19) und für Karen ist das Leiden an einem Gendefekt normal. Die Bemerkung eines Sanitäters, dass sie vermutlich ein Trauma habe, quittiert sie daher mit einem knappen „Normal“ (GRM, 22).

Punktuell wird die Normalität der prekären eigenen Situation mit beobachtenden Blicken der anderen, schöneren Lebenswelten konfrontiert, Rochdale mit London und vornehmen Adels- und Unternehmerfamilien, die eigene Wohnsituation mit der in Kino- und Fernsehfilmen, die von den Jugendlichen auf ihren ständig genutzten Handys rezipiert werden:

Die Angehörigen der Generation Z lebten in ihren Endgeräten, wo immer mehr los war als auf den langweiligen Straßen in ihrem Nest. Sie unterhielten sich in Chatgruppen, starteten Selfie-Accounts an, sie verbrachten acht Stunden am Tag mit dem Glotzen auf Displays und hatten keine Ahnung, was falsch daran sein sollte, weil die Welt im Netz aus Fotos, Filmen und Spielen bestand, die Offline-Welt jedoch aus schlechtem Wetter und Drogenabhängigen, aus renovierungsbedürftigen Häusern und Langeweile. (GRM, 98 f.)

Die Smartphones sind aber nicht nur Instrument für die normalistische Verortung etwa der eigenen Sexualität innerhalb der durch die Gruppe markierten

14 Entsprechend schwer haben sich auch die Feuilletons mit der Genrebezeichnung ‚Dystopie‘ getan. Marlen Hobrack: *Im Sumpf, der Generation Z. Sibylle Bergs GRM*. In: *Die Welt* v. 22.04.2019. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article192240189/Sibylle-Bergs-GRM-Brainfuck-Im-Sumpf-der-Generation-Z.html> (Stand: 29.03.2021) schreibt: „Man verstünde den Text völlig falsch, hielte man ihn für eine Dystopie. Denn was er erzählt, ist wahre Wirklichkeit. Das Reale. Jener Teil des Seins, der sich eigentlich nicht symbolisieren lässt.“ Eva Behrendt: *Buch GRM von Sibylle Berg: Mehr Brainfuck als Roman*. In: *die tagesszeitung* v. 10.05.2019. <https://taz.de/Buch-GRM-von-Sibylle-Berg/!5591210/> (Stand: 29.03.2021), schlägt sogar vor, den Untertitel des Romans als Gattungsbezeichnung zu verstehen: „Brainfuck heißt Sibylle Bergs neues Werk GRM im Untertitel, und womöglich trifft Brainfuck als Genrebezeichnung exakter zu als ‚Roman‘.“

Positionen und damit ein Instrument der Selbstkontrolle (sehe ich so aus, wie es von mir erwartet wird und wie ich es verinnerlicht habe?), sondern sie sind auch das Einfallstor für die Überwachung von außen, was im Roman durch eine Interviewsequenz mit dem Reporter „MI5 Piet“ und einem „Programmierer“ verdeutlicht wird (und inhaltlich durch die jeweils vorangestellten Sozialsteckbriefe von Beginn des Romans an vorbereitet ist):

MI5 Piet

„[...] Also. Wir haben für jeden Bürger, jede Bürgerin, jedes Kind.“

Programmierer

„Also jeden mit einem Endgerät und Internetzugang.“

MI5 Piet

„Ja genau,

Einen Avatar angefertigt. Auf Basis aller von der Person gesammelten Daten.“

Programmierer

„Alter, Geschlecht, sexuelle Orientierung, politische Aktivitäten, Konsumverhalten, Krankheitsprofil, Strafregister, Kredit- und Finanzprofil, politische Einstellung, Verkehrsverhalten, Ressourcenverbrauch, Konsumverhalten, Diätsünden, orthopädische Einlagen, Pornofilmkonsum –“

MI5 Piet

„Ja danke, wir haben verstanden, also wir haben hier für fast jeden Menschen einen elektronischen Avatar gebaut. Die Algorithmen berechnen von diesen Menschen exakt ein Bewegungsprofil, ein Gefährderprofil, sie berechnen das Wahl- und Kaufverhalten, sagen die Wahrscheinlichkeit krimineller Aktivitäten voraus, das –“

Programmierer

„Im Falle dieser Kinder aus einem sozialen Brennpunkt sehr hoch ist.“

MI5 Piet

„Richtig. Eine gesonderte Beobachtung wurde ... [...]“ (GRM, 99 f.)

Bereits diese Sequenz entwickelt eine Kombination der eingangs unterschiedenen Modelle von Überwachung, haben wir es doch mit einem indirekten Überwachen des Typs ‚sich selbst überwachen‘ zu tun, der im Ergebnis für die Jugendlichen aus dem sozialen Brennpunkt Rochdale zu gezielter Direktüberwachung („gesonderte[r] Beobachtung“) führt. Dieses Szenario verknüpft Sibylle Berg eng mit der normalistischen Selbstbeobachtung und Selbstadjustierung der Jugendlichen, also dem vierten Modell von Überwachung. Geschildert wird nämlich zunächst (vgl. GRM, 100), wie sich die jungen Mädchen dem Frauenbild anpassen, das sie aus den Pornofilmen kennen, die ihre „einzige Sexualerziehung“ (vgl. GRM, 369) darstellen und mittels derer sie in der Pubertät Orientierung zu gewinnen suchen, an denen sie sich aber de facto auch normalisierend abgleichen. Denn

sie lernten, dass sie sich kleiden mussten wie Pornodarstellerinnen, um in den Genuss eines Typen zu kommen, der sie wie Scheiße behandelte. Also sahen alle Mädchen in Dons Alter aus wie Nuten. Sie konnten sich im Anschluss an ihre Verkleidung in ihren tollen Nutenkleidern fotografieren und auf Instagram posten, was für unglaubliche Eins-a-Nutenkleider sie trugen. (GRM, 101)

Ist dies das Überwachungsmodell der Selbsteinstellung, so folgt bei Berg ohne Absatz und in direktem Anschluss die indirekte Überwachung von außen (die durch die Handys immer auch zugleich eine von innen und eine der Selbstüberwachung ist):

Wenn sie vergaßen, sich zu fotografieren, erledigten die vorsorglich installierten Kameras das für sie [das ist die „gesonderte Beobachtung“, R.P.]. Es gab vermutlich keinen Winkel im Land, der nicht von Überwachungskameras erfasst wurde. Ende der 1990er Jahre hatte die Regierung zum Schutz ihrer Bürger mit der Installation begonnen. Erst an jeder Kreuzung und Brücke, jedem Tunnel, dann in Laternen in Kellereingängen, und nun war das Werk vollbracht. Da passten einfach nirgends mehr Kameras hin. Kein Blatt Papier zwischen Mensch und Gerät. Keiner regte sich über die Kameras auf, denn es war gut für die Sicherheit. Spätestens ab 2001 war es dann wegen der Muslime. Verstand jeder. (GRM, 101)

Als die vier Jugendlichen etwas später begreifen, dass sie im heruntergekommenen Rochdale niemals eine Chance auf eine auch nur einigermaßen befriedigende Zukunft haben werden, brechen sie auf nach London, wo alle, die sich einen Chip einpflanzen lassen, ein Grundeinkommen bekommen:

In den Ämtern wurde die Bevölkerung an langen, provisorisch aufgestellten Tischen abgefertigt. Der Kunde blickte in eine Kamera. Das Gesicht wurde an die Datenbank übermittelt, in Sekundenbruchteilen ein Chip mit den Daten des Betreffenden geladen. Geräte-IDs, biometrische Passangaben, Konten, Adresse, Krankheitsakte, Strafregister, sexuelle Vorlieben, Freundeskreise, Familie, soziale Auffälligkeiten, Vorstrafen. An Infoständen klärte geschultes Personal über die Einsatzmöglichkeiten der sensationellen neuen Technik auf. Sie sprachen weniger von den persönlichen Informationen, die nun sogar erfassbar waren, wenn eine Zielperson sich außerhalb des Einzugsbereichs einer biometrischen Gesichtserkennung aufhielt und ohne Handy und Personalausweis unterwegs war. Das Personal pries vor allem die Vereinfachung des bargeldlosen Zahlungsverkehrs und die einfache Nutzung des öffentlichen Transportwesens an. (GRM, 233 f.)

Der Preis für das Grundeinkommen ist also die datentechnische Selbstausslieferung an einen längst nicht mehr Sozial- sondern inzwischen Überwachungsstaat mit deutlich totalitär-kapitalistischer Tendenz, die sich als „Überwachungskapitalismus“ der „Informationszivilisation“¹⁵ charakterisieren

15 Shoshana Zuboff: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018, S. 18.

ließe und dem gegenüber die Gruppe Jugendlicher einen Rest an Widerstand aufrechtzuerhalten sucht.¹⁶ Sind die Jugendlichen zunächst einmal die Überwachten, so beobachten und damit überwachen allerdings auch sie, nämlich diejenigen, die ihr Leben auf die eine oder andere Weise negativ beeinflusst haben: „Wir rächen uns an allen, die uns wehgetan haben. Lasst uns eine Todesliste machen. Darauf kommen alle, die uns gequält haben und beleidigt. Wir werden sie aufspüren, ihre Schwachstellen herausfinden und ihnen eine Sekunde schenken, die sie nie mehr vergessen werden“ (GRM, 106). Dazu legt die Gruppe ein „Überwachungskameraverwirrungs-Make-up“ (GRM, 272) auf, begibt sich zu ihrem „Observationspunkt“ (GRM, 273) bzw. „Observationsziel“ (GRM, 274) und beobachtet von dort aus neben anderen Peters Mutter, die jetzt bestens gestylt und schönheitsoperiert mit einem russischen Oligarchen zusammenlebt.

3. Makro- und Mikroebenen der Überwachung

Mit all dem schließt Sibylle Berg „digitale Alltagskultur“ sowie das ihr qua Technik per se inhärente Moment der (Selbst-)Überwachung mit „spätkapitalistische[n] Überwachungsphantasien“ kurz: „Die Ausstellung kultureller, sexueller und politischer Identität verwandelt sich im Handumdrehen in ein veritables Fahndungsraster.“¹⁷ Das Ergebnis ist – wie Ursula März in einer Besprechung formuliert hat – ein „elektronische[r] Überwachungstotalitarismus nach chinesischem Vorbild hinter der Camouflage eines Sozialstaates mit-teuropäischen Zuschnitts“¹⁸.

Was man die ‚große Überwachung durch technisch-digitale Selbstüberwachung‘ nennen könnte, die bei Berg in einer Art Totalüberwachung mit dem „größten Datenspeicher der westlichen Welt“ in der Schweiz gipfelt (GRM, 118 f.), hat in der Lebenswelt der Gruppe verwahrloster Jugendlicher ein

16 Vgl. Parr, *Macht, Körper, Gewalt*, S. 49; zum Verhältnis von Kapitalismus und Überwachung vgl. Werner Jung: *Kapitalismus und Überwachung. Kein Nachwort*. In: Ders., Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 145–252.

17 Philipp Theison: *Ein dickes Buch kokettiert mit dem Zynismus*. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 15.05.2019 <https://www.nzz.ch/feuilleton/sibylle-berg-kultiviert-in-ihrem-roman-grm-den-brainfuck-ld.1480898> (Stand: 8.05.2020)

18 Ursula März: GRM – Brainfuck: *Ein Buch wie ein Sprengsatz*. In: *Die Zeit* v. 17.04.2019. <https://www.zeit.de/2019/17/grm-brainfuck-sibylle-berg-roman-ueberwachungsdiktatur> (Stand: 28.05.2020).

Pendant in Form direkter Face-to-Face-Kontrolle. So überwacht Patuk seine Freundin Karen, die er zur Prostitution zwingt: „Hatte Patuk Karen überwacht, Drogen nachgelegt, wenn sie aus dem Rausch zu erwachen drohte, besänftigt, wenn sie weinte, gedroht, wenn sie weg wollte. Er war eigentlich nur während der wenigen Stunden Nachtruhe und des Unterrichts nicht neben Karen gewesen“ (GRM, 194).

Von daher wird in *GRM. Brainfuck* letzten Endes gezeigt, wie Makro- und Mikroebene der Überwachung zwar parallel zueinander arbeiten, aber höchstens ganz punktuell aufeinander bezogen sind. Vielmehr entspricht der sozialen Hierarchie auch die der zunehmenden Effektivität der Modelle der Überwachung, von der direkten Face-to-Face-Überwachung im Milieu jugendlicher Prostitution über die diversen Prozesse normalisierender Selbstüberwachung, die optische Überwachung mithilfe „staatliche[r] Überwachungsflüge“ (GRM, 248) von Drohnen, die Vervielfältigung des überwachenden Blicks durch möglichst viele Bodycam-Träger (vgl. GRM, 277–280), die auch noch das sichtbar und damit verwertbar machen, was „mit den herkömmlichen Überwachungstools nicht abgedeckt“ (GRM, 279) wird, bis hin zur digitalen Totalüberwachung auf höchster Ebene der staatlichen, mit dem Großkapitel der gesamten Welt verflochtenen Administration.

Dabei kommen allerdings auch die alten Probleme expandierter Überwachung wieder auf die Tagesordnung, diesmal allerdings in Form von Fantasien gigantischer Speicher- und Übertragungskapazitäten:

LED-Birnen können als Kommunikations-Device verwendet werden. Eine LED kann Übertragungsraten von 8 Gbit pro Sekunde erreichen:

Das ist etwa 160-mal mehr als die 50 Mbit pro Sekunde, die eine Privatperson per Wifi für das Fernsehen bekommt. Eine der CERN-Leitungen hat 100 Gbit/s, das ist gigantisch, aber nur zwölfmal so viel.

Dieser LED-Schleiß reicht, ja, das langt für ein Vielfaches der Übertragungskapazität Chinas, und zwar auf der ganzen Welt. Durch Kombination von einigen Tausend LEDs kann man also noch viel größere Übertragungsraten erreichen, ganz ohne Kabel! Stellen Sie sich vor –

Sie ziehen all die Daten von den Chips, aus dem IoT

Mit seinen vernetzten Mini-Sensoren, plus Smartphones, und bedenken wir, die Datenmengen verdoppeln sich alle zwölf Monate, in Zukunft alle 12 Stunden. Diese Datenmengen müssen irgendwie transportiert werden. (GRM, 241 f.)

Die Lösung liegt – wie schon bei Bentham's Panopticon und den anderen von Foucault beschriebenen Dispositiven der Selbstüberwachung – darin, die Fremd- mit der Selbstüberwachung zu verbinden, also die Modelle eins bis drei mit Modell vier. So bekommen die gechipten Einwohner Londons bei

Sibylle Berg für ihr an die Erwartungen angepasstes Verhalten Minus- oder Pluspunkte, beispielsweise „für die Reduktion der Heizleistung“, für „Elektroautobesitz“ oder für den Verzicht [...] auf Fleischkonsum“ (GRM, 427). Dadurch entstehen Normalitätsklassen, etwa solche derjenigen, die noch für den Konsum taugen oder nicht, wie Alte und Kranke. Bei solchen Normalitätsklassen hat man es mit einem Normalfeld von Positionen rund um einen Normalkorridor in der Mitte eines Normal-Range-Szenarios zu tun. Positionieren und abgleichen können sich die Einzelnen in diesem Feld zum einen durch den abstrakten Parameter der erreichten (oder verlorenen) Punktzahl, zum anderen aber auch dadurch, dass ihnen diejenigen Überwachungsvideos vorgespielt werden, auf denen sie zu sehen sind; ein „Service, der vom Volk begeistert angenommen wird. Man liest seinen Chip ein, und sofort werden in geordneter Reihenfolge alle Überwachungsvideos, auf denen man eine Rolle spielt, gezeigt. Daneben ist der aktuelle Punktestand einsichtig“ (GRM, 365).

Der Rahmen des normalistischen Verhaltens und die Strafen bei Abweichung davon sind dabei jedoch durchaus normativ, im Vorhinein festgelegt und daher nicht durch Selbstüberwachung adjustierbar:

Der Alkoholkonsum der Bevölkerung wird zwar durchaus wohlwollend bewertet, aber bei Auffälligkeiten im öffentlichen Raum, also dem Raum, der für die Öffentlichkeit benutzbar ist, aber eigentlich Privaten gehört, [...] drohen Strafen, die vom Abstellen des warmen Wassers bis hin zu einer Reduktion der Lebensmittel reichen können. Dann eben zu Hause saufen. Dann eben Gefahr laufen, dass man im Krankenhaus statt neun Stunden 24 wartet als fucking Alki. (GRM, 345)

Ein weiteres Feld der praktischen Anwendung von Normalitätsklassen ist die Separation der Bevölkerung nach Einkommen in jeweils homogenen Wohngebieten. Denn – so die Einsicht des „Programmierers“:

Am wohlsten fühlt der Mensch sich unter seinesgleichen. Das macht ihn ruhig, den Menschen, wenn er von Leuten umgeben ist, die ihm ähneln. „Stellen Sie sich vor, eine Person mit einem Einkommen von tausend Pfund lebt, wie auch immer es ihr finanziell möglich sein soll, in einem Viertel, in dem das Durchschnittseinkommen bei hunderttausend Pfund im Monat liegt. Das wird doch eine Unzufriedenheit herstellen. Die Berechnung des für jedes Individuum optimalen Wohnbezirks berücksichtigt Faktoren wie: Ethnie, sexuelle Ausrichtung, Hobbys, finanzieller und gesundheitlicher Background und Charaktereigenschaften. Das gleiche System wenden wir im Bereich des Arbeitsmarktes und der partnerschaftlichen Zusammenführung an. Es bewährt sich hervorragend. Es ist ruhig geworden.“ (GRM, 431)

Last, but not least realisieren die Überwachungseliten in Bergs Roman ein technisch perfektioniertes Panopticon namens „Verwehrbox“ (GRM, 492), in die Personen mit hohem „Gefährderpotenzial“ (GRM, 491) verbracht werden, so

etwa der eher harmlose ehemaliger Designer Abdullah B., der in „einer von Tausenden Zellen“ sitzt, die sich in „einem Meisterwerk vollautomatischer Überwachungseinrichtungskunst“ befinden:

Die Insassen bekommen bei Eintritt Kleidung, die einmal in der Woche gewechselt wird und entsorgt, denn sie besteht aus komplett abbaubarem, papierähnlichem Stoff. Die Insassen legen ein Trackingarmband an, das ihre Gesundheitswerte konstant überträgt. Das Essen kommt auf einem Fließband. Die Zelle flutet sich einmal alle zwei Tage zur Reinigung. (GRM, 493)

Wie bei Bentham sind die Überwachenden für die Insassen nicht sichtbar, während diese alle und alles sehen können. Sie sitzen vor Bildschirmen und beobachten das, was drei Kameras in jeder Zelle sichtbar machen. Die Zellen selbst „sind dazu eingerichtet, dass die Insassen ohne jeden menschlichen Kontakt in ihnen verbleiben“ (GRM, 493).

4. Überwachungslücken

Ein wenig Hoffnung bei so viel an Überwachung kommt allenfalls noch bei kleinen Überwachungslücken auf. So kollidiert im Falle der Frauen der neuen Reichen deren normalistische Selbstüberwachung der eigenen Anpassung an vorgegebene Schönheitsideale mit der Überwachung qua Gesichtserkennung. Denn diese Frauen „ähneln sich in einem befremdlichen Ausmaß“: „Alle sind schlank und haben fast identische Gesichtsbestandteile. Gerade Nase, hohe Wangenknochen mit einem natürlichen Glanz und volle, aber nicht unnatürlich wirkende Lippen. Harter Job für die biometrische Fünf-Faktoren-Gesichtserkennung“ (GRM, 283).

Auch bei Farbigen macht die digitale Überwachung Probleme: „Die weißen Programmierer haben noch keine gut funktionierenden biometrischen Marker für schwarze Gesichter entwickelt. Die sind einfach zu – dunkel“ (GRM, 311). Und schließlich ist da noch die Entdeckung, dass Toten ihre Chips, d.h. ihre „Ortungs- und Überwachungsimplantate[]“ (GRM, 323) nicht „entnommen“ werden, auch „nicht entwertet oder gelöscht“. Fazit: „Das Einzige, was man benötigt, um an Chips zu kommen“, das Grundeinkommen mehrmals einzustreichen und die Überwachungsorgane mit wechselnden Identitäten zu irritieren, „sind ein Cutter, Leichen und Geduld“ (GRM, 325).

5. Fazit

Wie der Durchgang einiger Formen der Überwachung in Sibylle Bergs *GRM* gezeigt hat, liegt eine Spezifik des Romans im Vergleich zu klassischen

Dystopien darin, dass nicht nur die (All-)Macht eines ausgeklügelten singulären Überwachungsapparates vorgeführt wird, dem es letzten Endes gelingt, die ihm Unterworfenen zu entindividualisieren, ja sie regelrecht gleichzuschalten. Vielmehr nutzt Berg immer wieder neue Kombinationen der eingangs theoretisch unterschiedenen vier Modelle von Überwachung, lässt sie sich ergänzen, zeigt dann aber auch wieder Lücken für ihre subversive Nutzung auf. Auf diese Weise gibt es nur wenig durchgängig negativ gewertete Überwachungsverfahren, denn nahezu jede dieser Kombinationen und Konstellationen hat Lücken. Ein Effekt davon wiederum ist es, dass zahlreiche, mit je unterschiedlichen sozialen ‚Markern‘ versehene Gruppen nebeneinander anzutreffen sind, die mal eher Nutznießer, mal eher Opfer der wechselnden Kombinationen der Überwachungssysteme sind. Auch die überwachte Gesellschaft bleibt damit ausdifferenziert und sozial stratifiziert bei jeweils ganz verschiedenen Normalfeldern als Bezugsgrößen. Wenn nun gerade dies als befremdlich erfahren wird, ja geradezu Angst macht, dann liegt das nicht zuletzt daran, dass es bei Sibylle Berg nicht mehr die eine, die Fäden ziehende und womöglich sogar unsichtbar bleibende Gestalt des Bösen im Hintergrund gibt, sondern eben eine Vielfalt der Überwachungsmodelle, die zwar subvertiert werden können, aber auch immer wieder neue Konstellationen des Zusammenwirkens bilden und so fort.

Literatur

- Adler, Hans (Hg.): *Literarische Geheimberichte. Protokolle der Metternich-Agenten*. Bd. 1: 1840–1843. Köln: Leske 1977. Bd. 2: 1844–1848. Köln: Leske 1981.
- Adler, Hans: *Staatsschutz im Vormärz*. In: Ders. (Hg.): *Literarische Geheimberichte. Protokolle der Metternich-Agenten*. Bd. 1: 1840–1843. Köln: Leske 1977, S. 1–45.
- Behrendt, Eva: *Buch GRM von Sibylle Berg: Mehr Brainfuck als Roman*. In: *die tagesszeitung* v. 10.05.2019. <https://taz.de/Buch-GRM-von-Sibylle-Berg/!5591210/> (Stand: 29.03.2021).
- Berg, Sibylle: *GRM. Brainfuck. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 [frz. EA 1975].
- Hauptmann, Kilian; Henning, Martin; Krah, Hans (Hgg.): *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen*. Berlin: Lang 2020.
- Hoback, Maren: *Im Sumpf, der Generation Z. Sibylle Bergs GRM*. In: *Die Welt* v. 22.04.2019. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article192240189/Sibylle-Bergs-GRM-Brainfuck-Im-Sumpf-der-Generation-Z.html> (Stand: 29.03.2021).

- Jung, Werner: *Kapitalismus und Überwachung. Kein Nachwort*. In: Ders., Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 145–252.
- März, Ursula: „GRM – Brainfuck“: *Ein Buch wie ein Sprengsatz*. In: *Die Zeit* v. 17.04.2019. <https://www.zeit.de/2019/17/grm-brainfuck-sibylle-berg-roman-ueberwachungs-diktatur> (Stand: 28.05.2020).
- Orwell, George: 1984. Aus dem Englischen von Michael Walter. Frankfurt a.M.: Ullstein 1984.
- Parr, Rolf: *Being normal / Not being normal. Two types of the unbearably-attractive in literature, film, and television*. In: *Image & Narrative. Special issue „Beyond all Bearing. (Con)Figurations of the Intolerable, part 1“*. Ed. by Arne De Winde, Sientje Maes, Bart Philipsen, 14/2013, H. 1, S. 76–88. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/299> (Stand: 31.10.2020).
- Parr, Rolf: *Macht, Körper, Gewalt. Sibylle Bergs Roman-Figuren zwischen Normalität, Hypernormalität und Monstrosität*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* Heft 225/Januar 2020. München: edition text+kritik, S. 42–50.
- Rötzer, Florian: *Totale Überwachung*. In: TELEPOLIS 11.11.2002. <https://www.heise.de/tp/features/Totale-Ueberwachung-3427289.html> (Stand: 28.05.2020).
- Theison, Philipp: *Ein dickes Buch kokettiert mit dem Zynismus*. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 15.05.2019. <https://www.nzz.ch/feuilleton/sibylle-berg-kultiviert-in-ihrem-roman-grm-den-brainfuck-ld.1480898> (Stand: 28.05.2020).
- Zuboff, Shoshana: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.

Joanna Firaza

„Lauter Erwachsene“: Jenseits der (Selbst-)Kontrolle in Theresia Walsers *King Kongs Töchter* und *Morgen in Katar*

Abstract: Im Beitrag wird versucht, im Close Reading die Diagnosen Theresia Walsers zu aktuell relevanten gesellschaftlichen Fragestellungen vor dem Hintergrund der „flüchtigen“ Moderne (Zygmunt Bauman) zu deuten. Die Zwangszusammenhänge, in denen sich die Protagonisten befinden, generieren Überreaktionen, die auf einen Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft mit horizontaler Machtausübung schließen lassen. Beide Dramen zeitigen eine Dialektik von Kontrolle und/oder Selbstkontrolle auf der einen und Entdisziplinierung bzw. Enthemmung auf der anderen Seite. Durch das enge Geflecht von Verhaltensmustern diesseits und jenseits der sozialen Norm, die auch selbst – als quasi flüssig geworden – zur Diskussion steht, scheint die tiefere, ambivalente Natur des (post)modernen Menschen, nicht zuletzt seine im Titel des Beitrags signalisierte Unreife, hindurch. In der postpanoptischen Kultur, in der der Einzelne uneingeschränkte Freiheit für sich einfordert, erzeugen die hinzugewonnenen Freiheitsräume stets neu definierte repressive Strukturen und Denkweisen. Angesichts dieser Ambivalenz scheint die jeweilige private Utopie das einzig Konstante zu sein.

Keywords: Theresia Walser, Zygmunt Bauman, „flüchtige“ Moderne, postpanoptische Kultur

Der inzwischen für ihre Gegenentwürfe zum gängigen Bühnen-Realismus bekannten und anerkannten Dramatikerin Theresia Walser¹ gelingt es immer wieder in ihren Texten Laborsituationen zu schaffen, die es erlauben, relevante

1 Walser operiere mit postmodernen Schreibweisen, allerdings innerhalb einer Narrations- und Typendramatik. Christine Künzel: *Monologmonster, Seniorenkompteusen und Wandernutzen. Die Sprachvirtuosin Theresia Walser*. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 38–46, hier S. 38. So auch Kapusta: Walser bevorzugt es, was eine ausgeprägte Tendenz der neueren Dramatik sei, statt mit Handlung, mit Situationen und Stimmungen, mit Ansätzen, Andeutungen und Episoden zu arbeiten. Vgl. Danijela Kapusta: *Der Sprachzauber Theresia Walsers*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft* 15/2006, S. 181–190, hier S. 183 f. und S. 189, unter Verweis auf Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997.

gesellschaftliche Fragen zu verhandeln. In den zu analysierenden Dramen stellt sie zwar nicht direkt die Medien als solche, aber allgemeiner die Kondition des Menschen in der „flüchtigen“ Moderne zur Diskussion.² Im Folgenden wird auf das viel aufgeführte und preisgekrönte Stück *King Kongs Töchter* (UA 1998) sowie auf *Morgen in Katar* (UA 2008) eingegangen. Beide sind es Gruppenstücke,³ deren Personen sich in Zwangszusammenhängen und also in Grenzsituationen erleben. In *King Kongs Töchter*⁴ ist es ein Altersheim: Mit wenigen Strichen werden hier die typisierten Profile der frustrierten Pflegerinnen Berta, Carla und Meggie sowie die ihrer Anvertrauten skizziert. Während die Letzteren in ihrer oralen Fixierung die Pflegerinnen hauptsächlich als „Kellnerinnen“ wahrnehmen,⁵ sehen diese die Anstalt als eine Art Menagerie, als einen „Safaripark“ (K, 73) und auf jeden Fall kein „Mutterteresatierheim“ (K, 38). Die Frauen werden tagtäglich an das zoologische Nachschlagewerk Alfred Brehms von 1886 – *Brehms Tierleben* – erinnert.⁶ Aber das eigentliche Metier der drei Frauen geht weit über diese Herablassungen hinaus und wird gleich zu Anfang angedeutet: „All die alten John Waynes. Die verwirrten Mickeymäuse. Die dicken und die dünnen Greta Garbos. Und die vielen Heinz Rühmänner.

-
- 2 Vgl. Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne*. Aus dem Englischen von Reinhard Kreissl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, insbes. S. 8 f. Im Konzept der flüchtigen (bzw. flüssigen) Moderne liegt der Fokus auf dem Verflüchtigungsgrad sozialer Ordnung, die unvollständig realisiert wird. Flüchtig sei aber nicht mit diffus oder unklar gleichzusetzen. Vgl. Matthias Junge, Thomas Kron: *Zur Einleitung: Zygmunt Bauman im Kontext soziologischer Diskurse*. In: Dies. (Hgg.): *Zygmunt Bauman. Soziologie zwischen Postmoderne, Ethik und Zeitdiagnose*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 9–23, insbes. S. 10–13.
 - 3 Dies sei typisch für das deutsche Gegenwartstheater, das eher am „Wir“ arbeite und kaum noch einen glaubwürdigen Einzelnen in den Vordergrund stelle. Doch im Gegensatz zum mitbesprochenen Stück Roland Schimmelpfennigs sei Walser *Morgen in Katar* „eine feine Bastelarbeit“, wo „jede Figur ihren eigenen engen Horizont greifbar mit sich [trägt]“. Peter Kümmel: *Macht euch schon mal nackig. Wenn Entblößung zum Prinzip wird: Die neuen Theaterstücke von Roland Schimmelpfennig und Theresia Walser zeigen den Menschen als hemmungsloses Herdenvieh*. In: *Die Zeit* Nr. 11 v. 06.03.2008.
 - 4 Mit dem Stück wurde Walser 1998 zur „Nachwuchsautorin des Jahres“ und 1999 zur „Autorin des Jahres“ gewählt. Theresia Walser: *King Kongs Töchter. Schauspiel in 13 Szenen*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999 [4. Aufl. 2008]. Weiter im Text mit der Sigle K und der Seitenzahl in Klammern zitiert.
 - 5 „Findet auf den Tellern heute auch noch was statt?“ [...] Kommen hier noch Grüße aus der Küche, oder was? [...] kleine Aufmerksamkeiten von Dr. Oetker“ (K, 23).
 - 6 „Hier spricht mal wieder seit ner halben Stunde Brehms Tierleben.“ (Meggie, K, 44).

Kriegen sich selbst nicht unter die Erde, all die schlappen Köpfe zittern vor Wut wie Wespen, die es im Herbst an den Boden drückt.“ (K, 8)

Doch nicht Insekten, sondern sterbende Vögel dienen den Pflegerinnen als Paradebeispiele und beflügeln – *nomen est omen* – ihre Phantasie: Sie trinken darauf, dass ihnen „nie der Kopf ins Wasser hängt“, wie einem Schwan, der zwar fünfzig werden kann, dann aber bei jeder Welle umkippe und irgendwann den Kopf nicht mehr aus dem Wasser ziehe (K, 9). Für eine Möwe werde es mit 60 brenzlich, da sie sich nicht mehr in die Lüfte schwingen könne (K, 32 f.). Während eine Eule mit ihren maximal 120, für einen Menschen kaum erreichbaren Jahren eigentlich nur eine Steigerung darstellt, scheint die Krähe den Maßstab schlechthin zu setzen. Sie könne nämlich 80 werden und sei derart grauenhaft robust und zäh, dass sie sich selbst nicht totkriege (K, 43 f.): „[W]enn ich mal so eine alte Krähe finde, dann schlag ich ihr den Schädel ein, jawohl, ich schlag auf diese alte Krähe ein, wie ich noch nie auf was eingeschlagen habe, feste harte Schläge.“ (Carla, K, 44 f.)

Das ist das zentrale Moment des Stücks: Die harmlos anmutenden ornithologischen Vergleiche werden in herabsetzender Absicht eingesetzt. Sie vermitteln die hierarchische Anordnung der Anstalt und stellen die Frage nach dem Machtmissbrauch. Im Krähen-Zitat manifestiert sich die latente Gewalt der Machtdisponentinnen. In einer Szene tritt sie dann offen zutage, wenn Carla den Herrn Pott dazu auffordert, sein Gebiss herauszunehmen und sie ihm schließlich ins Gesicht greift, sodass er gedemütigt auf den Boden uriniert.

Um die Zeit noch lachen, in Ihrem Alter, los raus [...] die Zähnnchen, die Legosteinehen [...] Na, da haben wir schon den halben Clark Gable, was Herr Pott. Manchmal hat sich einer so fest ins Leben vernagt, das, wenn man es ihm herausreißen will, die Zähne mitgehen. Aber hier Herr Pott, hier stirbt niemand mit hohlem Maul, das verspreche ich Ihnen [...] Sie, mein Clark Gable auf der Badematte. (K, 75)

Diese brutale Geste der Sanktionierung antizipiert die Art, wie die drei Frauen mit ihrem ungeliebten Beruf umgehen. Sie definierten sich nämlich in Opposition zu ihren Anvertrauten und befürchten am meisten einmal „betriebsblind“ zu werden, d.h. den Geruch der Anstalt nicht mehr riechen zu können: „dann bist du praktisch integriert, dann bist du bereits schon Teil der Fauna.“ (K, 11) Die beste Medizin gegen den tristen Alltag und zugleich „die schönste Aussicht in den Pausen“ sei das eigene Dekolleté. Berta bedauert sogar, sich selbst nie erobern zu können. Alle drei Frauen versuchen sich von ihrem Beruf abzugrenzen und würden gegenüber Fremden diesen nie zugeben. Eine Altenpflegerin sei eine „Greisenputze“, „das Opaomatrösterchen“, eine „Knackeramme“, und nicht etwa „Spezialistin“ oder „Stewardess für die letzte Reise“ (K, 36 f.,

80). Zugleich ist den Frauen klar, dass das, was sie tun, „kein Sohn der Welt leisten“ könne, denn dafür „bräuchte [man] ne Art Orchideenabitur“ (K, 45). Um nicht zu „verzweifelden Pflegegespenstern“ zu werden, denen „die Frustlappen aus dem Gesicht hängen“, haben sie ihren Beruf „gehörig erweitert“ (K, 14): „Omi, dich mache ich heut Nacht zur Wunderkerze, dich tisch ich noch mal ganz groß auf. Mal dir ne Unsterbliche ins Gesicht und heb dich auf den Hollywoodaltar, mit Lämpchen blink an, blink aus, blink an, blink aus.“ (K, 14)

Die alten Menschen werden jeweils an ihrem 80. Geburtstag zu Hollywoodstars der 50er-Jahre gestylt⁷ und umgebracht. Frau Tormann, die gerade an der Reihe ist, wird in der 5. Szene als Mae West zurechtgemacht. Mit einer „Extrapolation Lippen“ soll sie hier „die große Vorfahrin all unserer Küsse“ spielen (K, 44). Auf diese Weise – durch ihre „kleinen und großen Werke“ – „schaukeln sich“ die Frauen „in eine Großartigkeit hinein“ (K, 14) und helfen sich so über die hoffnungslose Lage hinweg: „Nicht eine Türe würde ich hier noch öffnen, wenn ich nicht wüsste, irgendwann liegt dahinter eine Ingrid Bergmann, ein Rock Hudson, eine Ginger Rogers oder eine Billie Holiday.“ (Berta, K, 33)

Wie nordische Nornen oder griechische Moiren nehmen sich also die Pflegerinnen das Recht, den Lebensfaden der Betreuten abzuschneiden, Schicksalsgöttinnen zu spielen. Mit der grotesken Inszenierung des Todes destruieren sie den Mythos, oder – mit Zygmunt Bauman gesprochen – sie dekonstruieren die Unsterblichkeit.⁸ Wir haben es hier mit einer institutionalisierten

7 Das Nachmachen der „Unsterblichen“ evoziert den postmodernen bzw. poststrukturalistischen Gedanken an den Mangel des Originals. Vgl. Zygmunt Bauman: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic! 2000, S. 270–74 (aus dem Kap. Medycyna, informatyka i życie wieczne, S. 253–276). Zu jedem Starimage gehört die „strukturierte Polysemie“ dazu, d.h. es ist ein Produkt der Filmindustrie und soll vor allem zeitunabhängig, ikonisch, d.h. dank scharfen Konturen sofort erkennbar sein, wozu sich auch die Hollywoodschauspieler vertraglich verpflichten mussten. Die Images entsprachen dem Wunschbild der konservativen, an einer sauberen Äußerlichkeit orientierten Gesellschaft der 50er-Jahre. Richard Dyer: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: St. Martin's Press 1986 (Anm. 5), S. 72, zit. nach: Stephen Lowry: *Hollywoodstars der 50er Jahre – Moderne und postmoderne Images*. In: Volker Wehdeking (Hg.): *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*. Marburg: Tectum 2008, S. 113–127, hier S. 126.

8 Während die Moderne mit der Entwicklung der Medizin die Sterblichkeit dekonstruierte, dekonstruiert die Postmoderne die Unsterblichkeit – „derart, dass die Unsterblichkeit als eine ununterbrochene Abfolge sterblicher Geschöpfe vorgeführt wird“, die wir uns „nicht unsterblich wünschen“ Zygmunt Bauman: *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*. Aus dem Englischen von Christina Goldmann. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 285 und S. 282. Die Sterblichkeit bzw. der Tod werde „aus

Unterdrückung in Form der Euthanasie zu tun.⁹ Zudem ist das Dreierverhältnis der Pflegerinnen von Sticheleien und falscher Koalition zweier gegen die „dritte“ (Meggie) geprägt, die Frauen reden aneinander vorbei (K, 56) und verteilen sich immer wieder gegenseitig Schläge auf die Stirn (K, 10, 16, 53). Aber Theresia Walser unterläuft einfache Zuschreibungen und Kategorisierungen, denn ihre Heldinnen sind nicht einfach „nur“ Täterinnen und die alten Menschen nicht „nur“ stumme Opfer der Gewalt. Schauen wir uns die Konstellation genauer an. Walser äußert sich über ihre Protagonistinnen folgendermaßen:

Die Pflegerinnen in *King Kongs Töchter* wollen sich der Trostlosigkeit und auch der Ausweglosigkeit ihres Berufes nicht überlassen. Dass sie sich als eine Art Todesengel aufspielen, mag auf den ersten Blick grausam wirken, aber ich denke, sie haben auf jeden Fall ein großes Herz, vielleicht sogar ein zu großes.¹⁰

In der Tat. Zum einen ist der Umgang der Altenpflegerinnen mit ihren Anvertrauten von einer Art Mitgefühl geprägt, das nichts Sentimentales hat. Carla wäre es z.B. nicht recht, wenn Frau Tormann ihre gehässige Auslassung über alte Krähen mitbekommen hätte. Und Meggie schafft es immer wieder neue absurde erotische Geschichten zu erfinden, um diese dem alten Herrn Pott auf seinen Wunsch hin zu erzählen.

Nicht weniger ambivalent ist auch das Bild der Altenheimbewohner. Ihre Schwächen und ihr Umgang damit macht sie liebenswürdig,¹¹ genauso wie ihr

dem Verborgenen hervor[ge]holt und in den Bereich des Vertrauten und Gewöhnlichen hinein[gestoßen]“, sie werde jeden Tag aufs Neue geprobt. Ebd., S. 281. Vgl. Andreas Hetzel: *Zygmunt Bauman: „Moderne und Ambivalenz“ (1991) und „Ansichten der Postmoderne“ (1992)*. In: Gerhard Gamm, Andreas Hetzel, Markus Lilienthal (Hgg.): *Hauptwerke der Sozialphilosophie*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 290–311, hier S. 307.

9 Vgl. Kapusta, *Der Sprachzauber*, S. 185 f.

10 *Die Dramatikerin Theresia Walser spricht mit Maria Aparecida Barbosa über das Theaterstück „King Kongs Töchter“. Mit einer Einführung von Karina Schuller*. In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 2/2012, H. 5. <https://www.textpraxis.net/theresia-walser-barbosa-schuller-king-kongs-toechter> (Stand: 27.04.2021). Vgl. hierzu auch Künzel: „Walsers Frauenfiguren sind (zumeist) Täterinnen, doch morden, sticheln und intrigieren sie derartig beiläufig, dass sie trotz allem liebenswert erscheinen.“ Damit unterlaufe Walser zugleich die gängigen Geschlechterklischees. Künzel, *Monologmonster*, S. 42.

11 Wenn Herr Pott, dem das Gelb der Vorhänge auf die Blase schlägt, sodass er „die ganze Nacht ins Bett“ weinen muss (K, 22, 24), meint: „Nein, niemand, keiner kann von mir verlangen, dass ich neunundsiebzig bin. [...] Ich und meine unsinnige Zahl, [...] wir sind ein peinlicher Zustand“ (K, 70); oder wenn Herr Nübel, „großes N und

fürsorglicher Blick aufeinander, der von einer Fähigkeit zeugt, immer wieder einmal von sich abzusehen: „Zwischen zwei Backen hat sich da eine Tragödie eingeklemmt“, meint Herr Pott über die an den Rollstuhl gefesselte, demente und einsame Frau Tormann (K, 26). Andererseits wissen aber auch die alten Menschen ihre vermeintlichen Stärken gegen die Schwächeren unter ihnen auszuspielen; der Überdruß meldet sich manchmal in Form von Rache- bis hin zu latenten Mordgedanken. Wut und Frustration sind allen Figuren gleichermaßen eigen. Wenn also Berta nach dem neuesten Sperrmüllfund darüber nachdenkt, dass sich in einem Nachttischchen böse Gedanken ansammeln, sodass es nach zehn, zwanzig Jahren „der reinste Waffenschrank“ wird (K, 8), so sind nicht nur die terminalen Bewohner des Altenheims gemeint – der „wahre Sperrmüll“ (K, 8) – sondern alle Beteiligten. In gewisser Weise erscheinen alle Protagonisten als monströs. Denn „Sterben und sich selbst noch ähnlich sein, ist zu viel verlangt.“ (Berta, K, 45) Die Willkür der Altenpflegerinnen – ihr Nornen-Dienst gegenüber den Alten –, diese besondere Art von Karneval und Fest der Außeralltäglichkeit – ist also eine Antwort auf die Situation der Repression: der klaustrophobischen Enge¹² und der Sisyphus-Arbeit sowie einer permanenten Konfrontation mit der Vergänglichkeit. Die Kehrseite der Kontrolle, der autoritären Macht und Repression macht also bei Walser der Bereich der falsch verstandenen „Freiheit“ aus, die zur Deregulierung, bzw. Enthemmung aggressiver Impulse ausartet¹³ und die auch eindeutig als Prinzip des Vergnügens markiert wird: vom oralen Bereich bis hin zu erotischen – ausgelebten und nicht ausgelebten – Phantasien. Dafür steht etwa der bewunderte eigene Ausschnitt der Pflegerinnen, genauso wie die Anspielungen auf die Alterssexualität („Noch keiner, keiner hat die Greti ganz entdeckt.“ Frau Greti, K, 85), oder – nicht zuletzt – der Beischlaf zweier Pflegerinnen mit Rolfi, einem wie Deus ex Machina in der Anstalt aufgetauchten Handwerker und Sexualobjekt aus Not, einer Projektionsfigur für die Sehnsüchte der Insider-Figuren. Makaber genug,

kleines übel“ (K, 22, 42) sagt: „Selbst der Teufel käme nirgends mehr hin mit soviel Medikamenten. Aber keine Angst, ich gebe nicht auf.“ (K, 42) Zu nennen ist in diesem Kontext auch Herr Albert, der andere Männer ständig danach fragt, ob sie mit Ihren Fingern noch überall hinkämen (K, 23, 24, 42).

- 12 „Alle in *King Kongs Töchter* wirken ja, als wären sie wie hermetisch abgeschlossen vom Rest der Welt.“ Walser, *Die Dramatikerin*.
- 13 Dies korrespondiert mit Hobbes' Vorstellung vom „entfesselten Menschen“. Demgegenüber meint Bauman mit E. Durkheim, dass der soziale Zwang eine emanzipierende Kraft und die einzige Hoffnung auf Freiheit sei, auf die der Mensch „vernünftigerweise setzen“ könne. Bauman, *Flüchtige Moderne*, S. 29.

dass er noch in derselben Nacht beim Versuch eine Lampe zu reparieren vom Strom gelähmt stirbt. Die Leiche liegt zuletzt unterm Tisch, während gleich der Kuchen serviert werden soll. Der erotische Bereich ist in seiner Ventil-Funktion auch der eigentliche Träger des Grotesk-Komischen im Stück.¹⁴ In der Schlusszene sprechen die Pflegerinnen abwechselnd, wie im Chor, einen Monolog:

- Berta:** Dass aber auch alles –
Carla: Alles, was wir in die Hände kriegen –
Meggie: Immer gleich so groß werden muss.
Berta: Weiter drängeln die Götter.
Carla: Können gar nicht genug kriegen
Meggie: Vom eigenen Untergang. [...]
Carla: Es sollen doch alle die Welt retten.
Meggie: Aber das, was übrig bleibt –
Carla: Was übrig bleibt –
Berta: Das überlasst mir. (K, 87)

So leistet die Dramatikerin in ihren Figuren eine Essenz dessen, was Sigmund Freud als Kennzeichen der Moderne und 70 Jahre später Zygmunt Bauman zur Charakterisierung der gegenwärtigen Kondition des Menschen mit der Kategorie des „Unbehagens“¹⁵ beschrieben haben. In der Epoche der Deregulierung,¹⁶ in der, so Bauman, die Freiheit des Einzelnen den höchsten Wert darstellt, geht das Unbehagen auf die Verabsolutierung des Lustprinzips zurück. Das Übermaß an Freiheit, wobei vor allem Konsumfreiheit (gegenüber Dingen und Menschen) gemeint ist,¹⁷ geht allerdings nicht nur auf Kosten der Sicherheit,¹⁸

14 Bei der Auszeichnung Walsers zur Autorin des Jahres 1999 für das Stück *King Kongs Töchter* bezeichnete die Zeitschrift *Theater heute* den Text als „Altersheimgroteske“. Es korrespondiert mit der Definition Lee Byron Jennings, nach dem die Groteske grauenhafte und komische Elemente vereint (Tradition von Beckett, Ionesco, Genet, Camus, Dürrenmatt, Frisch), während Wolfgang Kaiser den Verfremdungscharakter der Groteske betont, der vor allem durch das Moment des Grauens erreicht wird (Kubin, Breugel, Bosch, E.T.A. Hofmann). Lee Byron Jennings: *Termin „groteska“*. In: Michał Głowiński (Hg.): *Groteska*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004, S. 31–71. Wolfgang Kaiser: *Próba określenia istoty groteskowości*. In: Ebd., S. 17–30.

15 Zygmunt Bauman: *Unbehagen in der Postmoderne*. Aus dem Englischen von Wiebke Schmaltz. Hamburg: Hamburger Edition 1999, S. 8. [Vgl. Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. Studienausgabe, Bd. IX].

16 Ebd., S. 10.

17 Vgl. etwa Bauman, *Flüchtige Moderne*, S. 193–195.

18 „Das Unbehagen der Postmoderne entsteht aus einer Freiheit, die auf der Suche nach Lustgewinn zu wenig individuelle Sicherheit toleriert.“ Ebd., S. 11. Bis 2000 arbeitete Bauman noch konsequent mit den Begriffen der Post- und Moderne.

sondern auch – paradoxerweise – auf Kosten des Glücks, das nur vorübergehend erlebt werden kann.¹⁹ Nicht anders ergeht es etwa Carla, die nach dem Tod des Betreuten „wieder eine halbe Woche Unsterblichkeit“ empfinde. Da tauche sie „mitten hinein ins Leben wie noch nie etwas Lebendes ins Leben selbst hinein ist. Keinen Ekel vor nichts, weil eine Unsterbliche keinen Ekel hat.“ (K, 56)

Wenn Theresia Walser ihre Protagonistinnen im Titel und zweimal in den Regieanweisungen als „King Kongs Töchter“ bezeichnet, so werden wir an die Tradition des märchenhaft Schauerlichen verwiesen. Die King-Kong-Figur geht auf den Film *King Kong und die weiße Frau* von 1933 zurück, eine für ihre Tricktechnik bekannte Produktion zu Beginn der Tonfilmzeit, die unter dem Verleihtitel *Die Fabel von King Kong* in Deutschland erstaufgeführt wurde. Der Riesenmenschenaffe King Kong bringt die weiße Frau Ann zwei Mal in seine Gewalt – einmal im Dschungel seiner Heimatinsel, und dann noch einmal in New York, wohin er im betäubten Zustand verschleppt wurde und wo er ausgebrochen war. Zum ikonographischen kollektiven Gedächtnis gehört die Szene auf dem Empire State Building, als das Monster von den US-Army Air Corps angegriffen und von den Maschinengewehren tödlich verwundet wird. Doch nicht die Kugeln hätten die Bestie umgebracht, heißt es am Schluss des Films, sondern die Schönheit: „It was beauty killed the beast.“ King Kong ist, nicht weniger als Franksteins Schöpfung, eine ambivalente Figur: furcht- und mit-leiderregend, Täter und Opfer zugleich. Analog zu Frankenstein macht er einen Lernprozess durch, im Laufe dessen sich sein Ich und mit dem Ich das Bewusstsein seiner Selbst herausbildet – die Einsicht in die eigene Einsamkeit, in das Bedürfnis nach Liebe und Zuneigung. Um dieses Defizit auszugleichen, überschreitet er die ethischen Grenzen. Theresia Walser mag auch auf die Fortsetzung des Monsterklassikers angespielt haben – *King Kongs Sohn* – ebenfalls von 1933, der in Deutschland aber erst 1993 uraufgeführt wurde. Auch wenn er in seiner Qualität nicht an den Vorgänger heranreichte, so hatte er parodistische Züge und die Titelfigur war eine viel gemütlichere, menschenfreundliche Variante seines Vaters. Walser verknüpft diese Motive – die Ambivalenz der King-Kong-Figur, ihre groteske Andersartigkeit und das Motiv der Schönheit – zu

19 Der Mensch könne, so Freud, nur den Kontrast und nur wenig den Zustand genießen, z.B. indem das gehemmte Bedürfnis plötzlich befriedigt wird. „Die Umwertung aller Werte ist ein glücklicher, erhebender *Augenblick*, doch die neubemessenen Werte garantieren nicht zwangsläufig einen Zustand der Glückseligkeit.“ Ebd., S. 12; Herv. i. O.

einer Tragi-²⁰ und Sprachkomödie²¹ der Gegenwart über King Kongs Kinder – alt und jung. Mit den Mitteln der Hyperbel übt die Autorin eine Diskurskritik gegen die Verklärung des Alters und entblößt mit einer geradezu gnadenlosen Nüchternheit die menschlichen Grenzen: Die Alternativen lauten hier – entweder „Orchideenabitur“ (K, 45) oder „Lämpchen blink an, blink aus“ (K, 14). Aber im Sinne der Konvention heißt es ja: „Sterben ist klein genug, da darf man ruhig übertreiben.“ (K, 33)

Auch in *Morgen in Katar*²² führt Theresia Walser ein Figurenensemble vor, dessen unerfüllte Lebens- und Liebeserwartungen zwar nicht im Vordergrund stehen, nach und nach aber deutlich werden. Die Autorin analysiert das menschliche Verhalten an einem Nicht-Ort und in einer Ausnahmesituation: Die Fahrt mit einem IC-Zug verzögert sich „auf unbestimmte Zeit“ (M, 133) aufgrund eines „Personenschadens“ (M, 128 f.). Die Fahrgäste werden so gegen ihren Willen festgehalten und auf sich und die Mitreisenden zurückgeworfen, denn „Keiner kommt hier weg“ (M, 189) und „kein Taxi der Welt“ könne einen hier holen (M, 188). Mit dem zwanghaften An- und Innehalten kontrastiert die Verhaltensdynamik der Figuren. Aus der Routine herausgerissen, gehen sie ihrem jeweiligen Naturell nach unterschiedlich mit der Situation

20 „Bei meinen Stücken, so auch bei *King Kongs Töchter* würde ich sagen: Dass die Komödie eine Komödie ist, ist ihr Drama! Meine Figuren verfügen nicht über einen ironischen Ausweg aus ihren Misereen. Das ist eine Tragödie.“ Walser, *Die Dramatikerin*. Bei Walsers Texten handle es sich um „die herbe Mischung aus gehobenem Boulevard und tiefster Tragödie.“, der Regisseure und Schauspieler nur selten gerecht werden. Künzel, *Monologmonster*, hier S. 39 und S. 41. Nach Theresia Walsers Begriffen sollten Regisseure Musikern gleich sich der Struktur des Textes nähern, die sprachlichen Mittel und die kompositorische Struktur erkennen können. Künzel, Christine: „Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben.“ *Ein Gespräch mit Theresia Walser* [Interview v. 2008]. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 47–55, hier S. 49.

21 Walsers Stücke seien „Sprachkomödien“ und zwar „die besten und wirkungsvollsten des zeitgenössischen Theaters“, die Autorin sei eine „Sprachvirtuosin“. Künzel, *Monologmonster*, hier S. 39 und S. 40; Gerhard Jörder: „Musik im Unterholz. Die Sprachvirtuosin Theresia Walser hat zwei neue Theaterstücke geschrieben: Doch was, wenn die Regie taube Ohren hat?“ In: *Die Zeit* v. 14.10.2004. Walser selbst weist auf die Beiläufigkeit und Subtilität, die einen Witz ausmacht. Künzel, *Es gibt immer wieder*, S. 52.

22 Theresia Walser: *Morgen in Katar*. In: *Morgen in Katar. Theaterstücke*. Hamburg: Rowohlt 2019, S. 109–210. Weiter im Text mit der Sigle M und der Seitenzahl in Klammern zitiert.

um. Es zeichnet sich aber eine generelle Unruhe und eine wachsende Affektstauung ab.²³ Die Vorstellung, über eine Leiche gefahren zu sein (M, 157), generiert immer horrende Visionen der „Leichenfetzen“ des Opfers unterm Zug (Arnold, M, 192) und der möglichen weiteren Suizide.²⁴ Zunächst richtet sich die Wut gegen den Toten – „einen Wichtigtuer“, über den der ganze Zug sich jetzt auf einmal Gedanken machen müsse.²⁵ Die Aggressionen werden dann auf erreichbare Objekte verschoben: zunächst auf „diese verdammten Stümper“ draußen, die nicht alles [alle Körperteile] zusammen finden“ und die Reise deshalb nicht vonstattengeht (M, 195), dann aber auch auf alle Mitreisenden: „[...] all die Reisenden, was sind denn das für Menschen, um Gottes willen, die da mit ihren Bierflaschen auf den Gängen herumfläzen, mit denen bin ich doch nicht eingestiegen, das ist ja eine Verwilderung, da traut man sich kaum noch allein auf Toilette.“ (M, 176)

Man merkt: Die Grenze der zivilisierten Umgangsformen ist überschritten, kein Zufall, dass Walser noch einmal das Stammwort „wild“ einsetzt: „Glauben wohl, nur weil wir hier irgendwo in der Pampa rumstehen, verwildern auf einmal sämtliche Hierarchien.“ (M, 189) Den provokanten Satz richtet der Geschäftsmann an den Schaffner – die unter diesen Umständen einzig legitime Kontrollinstanz, welche für die sich im Kampfmodus befindenden Reisenden auf natürliche Weise einen Gegner und ein Objekt bissiger Bemerkungen darstellt: „Hat man so ein Gesicht gekriegt, weil man die da draußen gesehen hat, oder braucht es so ein Gesicht, um die da draußen zu sehen?“ (Architektin M, 190) Die Überreaktionen der Figuren Walsers – ihre latente oder offene Aggressivität – markieren einen anthropologischen und psychologischen Regress. Walser will allerdings nicht behaupten, dass die „Verwilderung“ plötzlich eingetreten ist, sondern dass sich diese schon immer unter der dünnen Schicht der Korrektheit verborgen hat. Denn auch quasi im Normalzustand beschwerte man sich über „schwitzende Pendlerhorden“ (Blonde Frau, M, 111) oder über „die Feministinnen aus Dänemark“, die wieder unterwegs seien (M, 117) und

23 „Ich hab keine Zeit, überhaupt keine Zeit – (seufzt) Die Zeit schreitet voran, und wir stehen hier.“ (Architektin, M, 131)

24 Es müsse „von gewissen Influenztendenzen“ ausgegangen werden, wenn sich täglich bis zu sieben „auf die Schienen legen“ (Herr Bernhard, M, 182).

25 „Wer war dieses Aas, warum hat er das gemacht [...] Ich denk nicht dran, dass ich an so einen denke, hat sich auch keiner Gedanken gemacht, ob ich meine S-Bahn nach Denzlingen krieg oder nicht [...]“ (Christian, M, 136, vgl. 152) „Da hat sich wieder mal so ein Arsch vor den Zug geschmissen, ausgerechnet vor meinen, als hätt man nichts anderes zu tun, Herrgott noch mal...“ (Geschäftsmann, M, 123).

Ärger machten. Die zentrale Figur des eskalierten Konflikts ist allerdings der erwähnte Geschäftsmann und zugleich der am wenigsten seiner selbst bewusste Protagonist. In seiner wachsenden Irritation erlaubt er sich groteske Schimpftiraden,²⁶ direkte Beleidigungen und immer enthemmtere Reaktionen. Als sein Handy klingelt, nötigt er zuletzt Herrn Bernhard gewaltsam, „ranzugehen“, indem er ihm das Handy ins Gesicht drückt und mit der anderen Hand der Blonden Frau beinahe ins Gesicht schlägt. Sein Machtspiel und seine Hybris legitimiert er mit der Außerordentlichkeit der Situation: „Dürfen, können, sollen, müssen – was sind das für Phrasen. Ich dürfte hier auch nicht seit einer Stunde stehen und mit Ihnen meine Zeit verbringen müssen.“ (M, 193) Der provozierte Schaffner überbietet ihn: „Leute wie Sie sollen verrecken! Leute wie Sie, Sie will ich vor dem Zuge sehen! Sie sollen da draußen liegen!“ (M, 206)

Mit dem Rückgriff auf die rassistische Rhetorik demaskiert Walser, in der Tradition Horváths oder Bernhards, das falsche Bewusstsein der Gesellschaft und ihre hierarchische Anordnung. Am niedrigsten in der Hierarchie steht ein mitreisender Araber, aus Dortmund übrigens, der mit Kopfhörer zu laut Musik hört. Diese unscheinbarste aller Figuren im Stück ist zugleich der eigentliche Stein des Anstoßes. Die meiste Zeit schläft er, als aber sein „Araberkopf“ (M, 167) auf Arnolds Schulter sinkt, und er ihn los werden will, meint seine Frau Edith, man sollte ihn besser nicht wecken, denn „wer weiß“ (M, 167). Aufpassen müsse Arnold aber auch bei seiner Begeisterung für einen Kormoran, damit „jemand“ das Wort nicht fälschlicherweise als „Koran“ verstehe (M, 163). Als sich dann die Frage nach dem Eigentümer einer Tasche stellt (M, 199), über die immer wieder gestolpert wird (M, 40, 167), nimmt man an, dass sie gewiss dem Araber, sprich dem potenziellen Terroristen gehört und dass „da auf einmal die arabische Wut losgeht.“ (Christian, M, 200)

Theresia Walsers gesellschaftliche Diagnose ist aber, wie in *King Kongs Töchter*, nicht eindimensional, ihre Figuren nicht flach. Hinter jeder Figur stehen Schmerz, Enttäuschung, Einsamkeit oder gar Resignation.²⁷ Für unerfüllte Träume steht das Motiv der Wüste. Die Reise dorthin hat der Blonden Frau klargemacht, was der Schmerz zu erzählen (M, 116) und dass sie „seit Jahren das Weinen verlernt“ habe (M, 183). Und Herrn Wüntrop, der schon immer

26 Peter Kümmel sieht in *Morgen in Katar* viele Register des Komischen – so viele nämlich, wie viele Protagonisten es gibt, und er weiß den Witz der Autorin zu schätzen, auch wenn die rezensierte Inszenierung ihn verfehlt. Kümmel, *Macht euch*.

27 Der Geschäftsmann habe „jahrelang ins Leere hinein geliebt“ (M, 180): „... wie es mir geht... ach, was soll's... Ich leide auch!“ (Geschäftsmann, M, 159). Arnold erwähnt wie nebenbei, er könnte sich vorstellen, vor einen Zug zu springen (M, 196).

mehr geliebt habe, als er geliebt worden sei, „ob Freunde oder Frauen“ (M, 180), habe man zum Kulturdirektor von Katar berufen, wo er „einen neuen Louvre bauen [werde], einen bedeutenderen, als es der Louvre je gewesen ist: den Louvre von Katar“ (M, 150). Deswegen hat er sich „von Deutschland abgemeldet“ (M, 149). Katar repräsentiert einen alternativen, utopischen Lebensentwurf: „Die Welt von morgen trifft sich in Katar.“ (M, 151) „Katar, das ist wie Renaissance und Paris, Florenz und Venedig, nur dass es noch nicht gebaut ist.“ (M, 162) Während man hier „in lauter tausendjährigen Geschichten gefangen“ sei, die etwas ganz Neues verhindern, könne man in Katar ohne den „Abendlandballast“ leben (M, 185).

Der Orient steht – als Opposition zum Okzident – symbolisch für Alterität und Inspiration.²⁸ Seine räumliche Ferne unterstützt das Imaginäre des in die Zukunft projizierten Neubeginns.²⁹ Damit korrespondiert der symbolische Sinngehalt der Wüste – des Inbegriffs des Naturraumes und der absoluten Freiheit.³⁰ Paradoxerweise wird aber der aus der nächsten Nähe erlebte Andere³¹ – hier der Araber – nicht als Verlängerung des so verstandenen Orients wahrgenommen, sondern eher als Inbegriff der Gegenwelt und Unkultur – gemäß einem auf die biblischen Dichotomien der Welteinteilung und -beherrschung zurückgehenden Verständnis.³²

Die Wüste ist ein Ort der Pilger,³³ der Vorgänger der „Touristen“ bzw. „Vagabunden“: Beides sind soziologische, aber auch sehr literarische Metaphern, mit denen Zygmunt Bauman die gegenwärtige Kondition des Menschen beschreibt³⁴ und die für Theresia Walsers Bühnenfiguren zutreffen:

28 Franz Fromholzer: Art. *Orient*. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 260–263, hier S. 261 f.

29 „Bei Walser ist die Natur stets als Projektionsfläche gekennzeichnet.“, die Menschen dabei wilder als die Natur – „die wahren Bestien“. Künzel, *Monologmonster*, S. 43 f.

30 Barbara Thums: Art. *Wüste*. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 430–432.

31 Zur Figur des Fremden vgl. Bauman, *Unbehagen*, S. 35–65 (Kap. *Wie man sich Fremde schafft*); Hetzel, *Zygmunt Bauman*, S. 298–301.

32 So im Barock, der Aufklärung und Romantik. Fromholzer, Art. *Orient*, S. 261.

33 Bauman, *Unbehagen*, S. 128.

34 In der *Flüchtige Moderne* stellt Bauman die Dialektik nicht so stark in den Vordergrund, er betont das über den Status entscheidende Privileg der freiwilligen Wahl und spricht von der „vagabundierenden Underclass“ und der herrschenden „nomadisierenden exterritorialen Elite“ und rekurriert damit auf Michel Maffesolis *Du*

Wir in unserer postmodernen Gesellschaft sind alle unterwegs – in unterschiedlichem Maße, körperlich oder im Geiste, hier und jetzt oder in der gedachten Zukunft, freiwillig oder unfreiwillig; [...] wo immer wir uns aufhalten, wir sind zumindest teilweise *displaced* – am falschen Ort oder fehl am Platz. [...] Wahlfreiheit ist meines Erachtens der bei weitem folgenreichste strafzierende Faktor in der postmodernen Gesellschaft.³⁵

Die einzig rationale Lebensstrategie in einer Welt des ständigen Wandels, in der die Spielregeln sich dauernd verändern und in der alle mitspielen müssen, besteht darin, sich an nichts zu binden, weder an Ideen, noch Menschen oder Orte. Es gehe darum, die Zeit auf die laufende Episode zu reduzieren.³⁶ Die Gestalt des Nomaden ist der Inbegriff einer solchen Strategie: Er bleibt mobil, begibt sich auf die Reise nicht eines Ziels wegen, gehört nicht an den Ort, wo er gerade ist.³⁷ Seine ewige Aufbruchsbereitschaft hält er für einen Ausdruck der Freiheit und Autonomie, seine über alles geschätzten Werte.³⁸ Das *alter ego* des „Touristen“ macht der „Vagabund“ aus, der im Gegensatz zum ersteren unfreiwillig unterwegs ist: nicht weil die Welt ihm so attraktiv vorkommt, sondern weil sie so ungastlich ist.³⁹ Die Nähe des „Vagabunden“ reizt den „Touristen“, denn als die Schattenseite des freiwilligen Nomaden setzt er ihm einen Zerrspiegel vor und demaskiert ihn. Dies generiert Exklusionsprozesse.⁴⁰

Baumans dialektische Typologie finden wir bei Theresia Walser wieder. Bezeichnenderweise spiegeln ihre Raummetaphern den Weg der

Nomadisme. Vagabondages initiatiques (Paris 1997). Bauman, *Flüchtige Moderne*, S. 20 f.

35 Ebd., S. 166.

36 Ebd., S. 159 (Kap. Touristen und Vagabunden. Die Helden und Opfer der Postmoderne, S. 149–168).

37 Ebd., S. 161.

38 Es handelt sich dabei um „eine ‚situative Kontrolle‘: die Möglichkeit zu wählen“, d.h. etwa eine Verbindung zu kappen, wenn der „Tourist“ es wünscht. Ebd., S. 162.

39 Ebd., S. 165 f.

40 Die Welt ohne ihn scheint besser zu sein. Gleichzeitig aber stabilisiert der „Vagabund“ den „Touristen“ in seinem Gefühl, die bessere Karte gezogen zu haben, was dem „Vagabunden“ nichts Gutes verheißt. Ebd., S. 153. Dies ist der letzte, in der deutschen Fassung nicht enthaltene Satz des Essays „Touristen und Vagabunden“. Der Vagabund repräsentiert das, was Bauman „Abfall“ bzw. „strukturelle Entbehrlichkeit“ (z.B. des Todes, der Alten usw.) nannte. Die Folge (und Strategie) ist einerseits Verdrängen des „Abfalls“ vom Zentrum in die Peripherie und andererseits Trivialisierung (mediale Präsenz). Vgl. Bauman, *Ponowoczesność*, S. 264 f.

gesellschaftlichen Modernisierung wieder: die durchorganisierte Welt des Altenheims⁴¹ und die globalisierte Welt im Mikrokosmos des Zugabteils.⁴² Es scheint, als empfänden die Figuren im doppelten Sinne ein Unbehagen: einmal als Agenten der Epoche der Deregulierung, die eine Steigerung und Überbietung ihrer Freiheiten einfordern,⁴³ und ferner aber als Protagonisten mit ihren durchaus illusorischen und regressiven Sehnsüchten – ihren utopischen Fluchtphantasien und ins Jenseits von Hier und Jetzt projizierten Selbstentwürfen.⁴⁴ Alle Figuren sind zur Autoreflexion unfähig und haben infantile Züge – auch das macht sie im Sinne Baumanns eher zu in der flüchtigen Moderne verirren, unfreien Gestalten,⁴⁵ die deren Voraussetzungen⁴⁶ verkennen, was Theresia Walser dezent ironisch zu signalisieren weiß: „... um mich herum sind immer noch genau so viele Erwachsene wie als Kind um mich herum Erwachsene waren [...] Ich meine, da guckt man doch, ob man will oder nicht, irgendwie immer noch wie ein Kind an den Leuten hinaus ... [...] ... lauter Erwachsene ...“ (Geschäftsmann, M, 185 f.).⁴⁷

41 Im Anschluss an die Kritische Theorie und Foucault befindet Bauman, dass die Moderne den Menschen als Objekt der Beherrschung und Verwaltung durch Experten konstituiere. Vgl. Hetzel, *Zygmunt Bauman*, S. 294.

42 Vgl. Künzel, *Es gibt immer wieder*, S. 54 f.

43 „Wie der Tourist Ungewißeheiten eliminiert, bringt wiederum eigene Ungewißeheiten mit sich.“ Bauman, *Unbehagen*, S. 163. „Touristen“ werden von der Vergangenheit eingeholt, dies sei ein Loch, durch das die Welt da draußen in die abgekapselte, sicher geglaubte Welt des „Touristen“ eindringe. Ebd. Denn die Postmoderne habe die Ängste (etwa vor der Leere) nicht abgeschafft, sondern sie privatisiert und die Anstrengung, die Leere zu füllen aufgegeben. Zygmunt Bauman: *Ansichten der Postmoderne*. Aus dem Englischen von Nora Räthzel. Hamburg/Berlin: Argument 1995, S. 17.

44 „Wenn gar nichts mehr geht,nehm ich mir ein Hotel. Ein Hotel ist immer eine Zuflucht, egal wovor.“ (Geschäftsmann, M, 169). Araber: „Heute Frankfurt?“ / Edith: „Ich fahre nach Italien.“ (M, 209).

45 „Sich frei fühlen heißt, kein Hindernis, kein Widerstand im Weg zu haben, durch die eine mögliche Bewegungsfreiheit beschränkt würde.“ Bauman, *Flüchtige Moderne*, S. 25.

46 Die generelle Kontingenz, Fragilität, Privatisierung („Gesellschaft der Individuen“), sowie Desintegrationsprozesse – Zerfall frühmoderner Illusionen, Unverbindlichkeit, Brüchigkeit. Ebd., S. 23 f. und S. 39–41.

47 Dieses Motiv kehrt auch am Ende des Stücks wieder: „[A]uf den Geleisen spielen Kinder und wollen da nicht mehr runter. / Vergisst man Zeit beim Spielen / Stille / Verlernt man ja, so ein Spielen. Vergisst, wann man's vergessen hat. Kommt nicht wieder. Ist einfach weg. Und nichts anderes da. / Stille“ (Edith, M, 209).

Doch auch der schönste Traum soll nur ein Traum bleiben, so Bauman, denn sobald man die Tür von innen schließt, wird er zu einer Falle, zum Gefängnis. Deshalb ist das Heimweh dem „Touristen“ lieber als die Realität des Zuhauses.⁴⁸

Walsers ambivalentes Menschenbild – die Existenz im Spannungsfeld von Freiheit (Traum/Illusion) und Unfreiheit (Kontrolle) spiegelt die fehlenden Maßstäbe, die Aporien und Ambivalenzen der flüssigen Moderne wider. Am besten bringt das der Unternehmer Herr Bernhard zum Ausdruck, der in Basel eine Rede vor Schweizer Versicherungsexperten zu halten hat,

denen [es] um nichts mehr als darum geht, wie eine automatische Tür vollkommen verschlossen und gleichzeitig mit einem einzigen Handgriff zu öffnen ist. Das heißt bei uns: Höchste Verschlussgarantie bei gleichzeitiger Optimaloffenheit. [...] Jeder Eingang ein Notausgang, jeder Notausgang eine verschlossene Tür. (M, 156)

So werde an Notausgängen, Alarmanlagen und Sicherheitsbeamten gespart. In der postpanoptischen Kultur, lässt sich zusammenfassend sagen, fordert der Einzelne uneingeschränkte (Ausdrucks-)Freiheit und Emanzipation für sich ein,⁴⁹ erschafft aber dabei stets neue (alte) Machtstrukturen mit ihren Ausschlussmechanismen⁵⁰ – er rekapituliert sie quasi im Kleinformat. Sobald er an seine Grenzen stößt, entpuppt sich die nach außen hin gewährte Selbstkontrolle, bei Walser im Sinne der Selbstbeherrschung, als Fassade.

Literatur

- Bauman, Zygmunt: *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*. Aus dem Englischen von Christina Goldmann. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- Bauman, Zygmunt: *Ansichten der Postmoderne*. Aus dem Englischen von Nora Räthzel. Hamburg/Berlin: Argument 1995.
- Bauman, Zygmunt: *Unbehagen in der Postmoderne*. Aus dem Englischen von Wiebke Schmaltz. Hamburg: Hamburger Edition 1999.
- Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*. Aus dem Englischen von Reinhard Kreissl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

48 Bauman, *Unbehagen*, S. 164.

49 Ryszard W. Kluszczyński, Maciej Ożóg: *Współczesny (post)panoptikon. Wprowadzenie*. In: *Współczesny (post)panoptikon. Kultura współczesna*. 2/2009, H. 60. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, S. 11–13, hier S. 12.

50 Zu Baumans Metapher des Postpanoptikums – der aufgebrochenen panoptischen Struktur vgl. Bauman, *Flüchtige Moderne*, S. 18. Vgl. auch Beitrag von Oliver Ruf in diesem Band. Das raffinierte, auf alle Bereiche, „verflüchtigte“ Machtprinzip hat u.a. In- und Exklusionsprozesse zur Folge.

- Bauman, Zygmunt: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic! 2000.
- Die Dramatikerin Theresia Walser spricht mit Maria Aparecida Barbosa über das Theaterstück „King Kongs Töchter“. Mit einer Einführung von Karina Schuller. In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 2/2012, H. 5. <https://www.textpraxis.net/theresia-walser-barbosa-schuller-king-kongs-toechter> (Stand: 07.09.2020).
- Fromholzer, Franz: Art. *Orient*. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 260–263.
- Hetzel, Andreas: *Zygmunt Bauman: „Moderne und Ambivalenz“ (1991) und „Ansichten der Postmoderne“ (1992)*. In: Gerhard Gamm, Andreas Hetzel, Markus Lilienthal (Hgg.): *Hauptwerke der Sozialphilosophie*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 290–311.
- Jennings, Lee Byron: *Termin „groteska“*. In: Michał Głowiński (Hg.): *Groteska*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004, S. 31–71.
- Jörder, Gerhard: „Musik im Unterholz. Die Sprachvirtuosin Theresia Walser hat zwei neue Theaterstücke geschrieben: Doch was, wenn die Regie taube Ohren hat?“ In: *Die Zeit* v. 14.10.2004.
- Kaiser, Wolfgang: *Próba określenia istoty groteskowości*. In: Michał Głowiński (Hg.): *Groteska*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004, S. 17–30.
- Kapusta, Danijela: *Der Sprachzauber Theresia Walsers*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft* 15/2006, S. 181–190.
- Kluszczyński, Ryszard W.; Ożóg, Maciej: *Współczesny (post)panoptikon. Wprowadzenie*. In: *Współczesny (post)panoptikon. Kultura współczesna*. 2/2009, H. 60. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, S. 11–13.
- Kümmel, Peter: *Macht euch schon mal nackig. Wenn Entblößung zum Prinzip wird: Die neuen Theaterstücke von Roland Schimmelpfennig und Theresia Walser zeigen den Menschen als hemmungsloses Herdenvieh*. In: *Die Zeit* Nr. 11 v. 06.03.2008.
- Künzel, Christine: „Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben.“ *Ein Gespräch mit Theresia Walser*. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 47–55.
- Künzel, Christine: *Monologmonster, Seniorendompteusen und Wandernutzen. Die Sprachvirtuosin Theresia Walser*. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 38–46.
- Lowry, Stephen: *Hollywoodstars der 50er Jahre – Moderne und postmoderne Images*. In: Volker Wehdeking (Hg.): *Medienkonstellationen. Literatur und*

- Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*. Marburg: Tectum 2008, S. 113–127.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Thums, Barbara: Art. *Wüste*. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S.430–432.
- Walser, Theresia: *King Kongs Töchter. Schauspiel in 13 Szenen*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2008.
- Walser, Theresia: *Morgen in Katar*. In: Dies.: *Morgen in Katar. Theaterstücke*. Hamburg: Rowohlt 2019, S. 109–210.

Jasmin Kathöfer

„Take back your Data and turn it into Art“ – mediale Kunst zwischen Sur- und Sousveillance

Abstract: „Take back your Data and turn it into Art“. Mit diesem Leitspruch vermarktete die US-amerikanische Künstlerin Laure Frick ihre App „FRICKbits“, die mittels der GPS-Daten ihrer Nutzer abstrakte Muster entwirft. Auch andere Künstler*innen wie Julien Prévieux, Florian Mehnert oder Ryoji Ikeda arbeiten mit Daten, die mittels digitaler sensorbasierter Medien generiert werden. Dabei versuchen die Künstler*innen mit unterschiedlichen Strategien, Datensammlung und -speicherung zu visualisieren und dabei den Status dieser Medien in der Gesellschaft kritisch zu reflektieren. Die verschiedenen Positionen beschäftigen sich dabei auch mit der Frage, wie jede*r einzelne aktiv die Machtverhältnisse umkehren und damit eine Position der „watchful vigilance from underneath“ (Mann 2002) einnehmen kann. Damit befinden sich die Arbeiten in einem Spannungsfeld von Surveillance und Sousveillance. Der Text soll die künstlerischen Positionen in diesem Spannungsfeld verorten.

Keywords: Medienkunst, Überwachung, Sousveillance, Daten, Tracking, Datenkunst

1. Datafizierung des Alltags

In dem Roman *Park* von Marius Goldhorn (erschieden 2020 bei Suhrkamp) geht es um den Protagonisten Arnold. Arnold ist Mitte zwanzig und reist über Paris nach Athen, um dort seine Ex-Freundin Odile zu treffen. Der Klappentext berichtet, *Park* erzähle „von der Oberfläche unserer Gegenwart, in der das Virtuelle genauso nah ist wie die Realität“¹. Die ‚Oberfläche unserer Gegenwart‘ wird beschrieben durch Bildschirme und Interfaces, die wir, genauso wie Arnold, täglich, stündlich, minütlich nutzen: „Arnold klappte das MacBook auf“, „Arnold öffnete den Chat mit Odile“, „Arnold nahm sein iPhone“, „Arnold hatte Schwierigkeiten, seine Hose zu öffnen und gleichzeitig das MacBook in der Hand zu halten.“²

Über die bloße Nutzung, im Sinne einer passiven Aufnahme von Inhalt, hinaus, wird in *Park* aber auch ein aktives Interagieren beschrieben: „Arnold erinnerte sich an seine Entdeckung der Standortverfolgung bei Google Maps,

1 Marius Goldhorn: *Park*. Berlin: Suhrkamp 2020, Klappentext.

2 Ebd., S. 9, S. 11, S. 16, S. 13.

stellte sie an und zeichnete mit seinem Fahrrad gedankenlos zwei Stunden lang in die Karte von Berlin“. Wenige Seiten später berichtet Arnold auf einer Party, er habe dabei versucht einen Brontosaurier zu malen und sei sich dabei sonderbar produktiv vorgekommen.³

Was hier als Partyanekdote erzählt wird, dokumentiert die kreative Auseinandersetzung mit den eigenen GPS-Daten bzw. mit dem Bewegungsmuster, welches Google Maps von seinen Nutzenden erstellt, thematisiert aber nicht die Profilbildung von Nutzenden selbst.

In einem Selbstexperiment, bei dem der Informatiker Jens-Martin Loebel über fünf Jahre lang jeden seiner Schritte aufzeichnen ließ, hebt er das hohe Missbrauchspotential dieser Profilbildung hervor, konnten doch schon nach wenigen Wochen sein kompletter Tagesablauf nachvollzogen und aussagekräftige Angaben über seine Lebensgewohnheiten herausgelesen werden. Er schreibt: „Das Worst-Case-Szenario lag bei einem Datenbestand von drei Monaten. Die Datenmenge reichte aus, um zuverlässige Voraussagen machen zu können.“⁴

Die Diskussion um die sich immer stärker ausweitende Generierung und Speicherung von Daten sowie die damit verbundenen Risiken in Bezug auf die Auswertung und Überwachung personenbezogener Daten aller Art scheint in den letzten Jahren gleichsam mitgewachsen zu sein. Spätestens seitdem mit den Enthüllungen Edward Snowdens 2013 die ‚Post-Snowden-Era‘⁵ ausgerufen wurde, hat die Auseinandersetzung mit Big Data und Datenschutz auch politische Dringlichkeit erfahren.

Gleichzeitig boomte der Markt für Fitness-Tracker und damit ‚echten Wearables‘⁶ in Deutschland. Die Zahl der angebotenen Geräte stieg von vier Geräten im Jahr 2013 auf viermal so viele im Jahr 2016. Ein Jahr zuvor wurde die erste Apple Watch mehr oder weniger erfolgreich verkauft. Der Siegeszug des

3 Ebd., S. 66, vgl. S. 72 f.

4 Jens-Martin Loebel: *Geolokation mittels GPS. Überwachung im Selbstversuch*. In: Regine Buschauer u.a. (Hgg.): *Locative Media. Medialität und Räumlichkeit – Multidisziplinäre Perspektiven zur Verortung der Medien*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 151–166, hier S. 163.

5 Vgl. David E. Sanger; Brian X. Chen: *Signaling Post-Snowden Era, New iPhone Locks Out N.S.A.* In: *NY Times* v. 26.09.2014, <https://www.nytimes.com/2014/09/27/technology/iphone-locks-out-the-nsa-signaling-a-post-snowden-era-.html> (Stand: 15.01.2021).

6 Vgl. Timo Kaerlein: *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 15.

Smartphones begann jedoch schon sehr viel früher, und zwar mit der Einführung des iPhone im Jahr 2007.⁷ Mit den Worten „It is but the ghost of iPhones yet to come“ beschwor Lev Gossman zukünftige Qualitäten des iPhone und daran anschließend folgert Timo Kaerlein, dass zu dem Zeitpunkt niemand zu glauben schien, dass die damaligen Smartphones die Spitze der Entwicklung darstellen würden. Vielmehr, so Kaerlein, nähmen diese einiges der ‚Wearable-Computing-Technologien‘ vorweg, die als Armbänder, Brillen, Kleidung usw. nun erhältlich sind oder in naher Zukunft erhältlich sein können.⁸ Fest steht auf jeden Fall, dass es mehr als eine Tendenz zur Entwicklung tragbarer Computer gibt; man kann stattdessen eher von einer Allgegenwärtigkeit mobiler Nahkörpertechnologien sprechen – angelehnt an Timo Kaerlein – einer „räumlichen Ausweitung kybernetischer Prinzipien von Feedback und Kontrolle.“⁹

Diese Computerisierung, die bereits in den 1970ern begann und sich über die Jahre hinweg von Personal Computers über Notebooks und tragbaren Endgeräten hin zu Wearables und smarten Kleingeräten entwickelte,¹⁰ begünstigt durch ihre Schrumpfung und gleichzeitige Habitualisierung ein Alltäglicherwerden dieser Geräte:

Wenn alltägliche Praktiken und Körpertechniken wie Gehen, Schlafen und Körperpflege zum Bestandteil informationeller Regelkreise, d. h. auf Grundlage von in der Vergangenheit erhobenen Daten verändert werden, bilden sie eine Datenbasis, an der Techniken der Optimierung, des Marketings, der Überwachung etc. angreifen können.¹¹

Stephan Sonnenburg spricht in seinem Text „Mensch-Medien-Hybride. Auf dem Weg zu einem neuen Da-sein“ von einer „weiteren medialen Wende“,

7 Vgl. ebd., S. 41, Kaerlein macht deutlich, dass diese Jahreszahl sich auf das öffentliche Bewusstsein beziehe, die Genealogie des Smartphones aber bis weit in die 1990er-Jahre hineinreiche.

8 Vgl. ebd., S. 42 f. Gossman zitiert nach Kaerlein: *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien*, S. 42.

9 Ebd., S. 15, vgl. auch Simon Schaupp: *Digitale Selbstüberwachung. Self-Tracking im kybernetischen Kapitalismus*. Heidelberg: Graswurzelrevolution 2016 oder Wolfie Christl, Sarah Spiekermann: *Networks of Control. A Report on Corporate Surveillance, Digital Tracking, Big Data & Privacy*. Wien: Facultas 2016.

10 Vgl. Kaerlein, *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien*, S. 15, vgl. auch Michael Andreas, Dawid Kasproicz, Stefan Rieger (Hgg.): *Technik | Intimität. Einleitung in den Schwerpunkt*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 15/2016, H. 2, S. 10–17.

11 Kaerlein, *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien*, S. 15.

welche sich gegenwärtig abzeichne und „das Verhältnis von Mensch und Maschine neu [bestimme].“ Sonnenburg erklärt:

Sie [die Wende] ist durch Innovationen wie Smartphones, Tablets, 3D oder Social Media eingeleitet worden. Die Konsequenzen dieses Medienkulturwandels sind heute noch nicht annähernd abzusehen. Vieles spricht aber dafür, dass nach einer Phase der Hybridisierung von Technologien und Inhalten zu multiplen Medien(produkten) und der zunehmenden Bedeutung des mobilen Medieneinsatzes die Grenze zwischen Mensch und Medien selbst hybride wird. Jedes Smartphone ist heute ein Hochleistungscomputer mit Sensoren, Kameras, Spracherkennung sowie Apps, die den menschlichen Alltag erleichtern sollen. Das Smartphone ist zu einem Teil unseres Da-seins geworden, es erweitert und verändert unser Körper-Geist-Sein. Es entstehen neue Konstellationen und Entitäten innerhalb der Medien und zwischen Menschen und Medien.¹²

Smartphones und andere mit Sensoren ausgestattete Nahkörpertechnologien, auch gern zusammengefasst unter dem Begriff des ‚pervasive computing‘ – also eine „Informatisierung unterschiedlichster Dinge mit mikroskopisch kleinen Computern“¹³ – rücken immer näher an den Körper heran und dringen dabei auch immer weiter in alltägliche Bereiche vor, die vormals nicht computerisiert waren.¹⁴ Das Mensch-Medien-Verhältnis veränderte sich vom ‚Betrachten des Mediums‘ zur Interaktion mit dem Medium, Immersion durch das Medium zu einer ubiquitären Vernetzung mit dem Medium, wie etwa dem Smartphone, das so wenig aus dem Alltag weggedacht werden kann, dass digital Detox betrieben werden muss, um das Gerät auch mal unbeachtet liegen zu lassen. „Das Smartphone etabliert sich als Leitmedium, das jederzeit am Körper mitgeführt und nicht nur zu Informations- und Kommunikationszwecken genutzt wird, sondern auch dazu, um Körperfunktionen und Aktivitäten umfassend zu überwachen (‚self-tracking‘).“¹⁵

Diese Überwachungsmedien sammeln also allerlei Daten über ihre Nutzer. Wie und auf welche Weise dies geschieht, ist den Einzelnen dabei meist

12 Stefan Sonnenburg: *Mensch-Medien-Hybride. Auf dem Weg zu einem neuen Da-sein*. In: Christian Stiegler, Patrick Breitenbach, Thomas Zorbach (Hgg.): *New Media Culture: Mediale Phänomene der Netzkultur*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 281–296, hier S. 282 f.

13 Luca Di Blasi: *Die Räume der Kybernetik*. Vortrag innerhalb der Tagung *Das Verbindende der Kulturen*, Wien 07.–09.11.2003, o. S., online: https://www.inst.at/trans/15Nr/10_4/blasi_luca15.pdf (Stand: 26.01.2021).

14 Vgl. Di Blasi, *Die Räume der Kybernetik*, o. S.

15 Sonnenburg, *Mensch-Medien-Hybride*, S. 285.

nicht genau klar, und zudem wären die ganzen Daten für die Nutzenden völlig unbrauchbar, würden diese nicht von der Software aufbereitet. Die Visualisierung erfolgt auf vielfältige Weise: in Diagrammen oder Kurven, mit kartographischen Daten oder mit Fotografien verbunden, angereichert mit Text und Kommentaren, kleinen Ikons und prägnanter Farbgestaltung.¹⁶

Mittlerweile gibt es eine Reihe künstlerischer Positionen, die sich mit den Visualisierungsstrategien, den Praktiken des digitalen Tracking und der Datensammlung sowie -speicherung auseinandersetzen und diese kritisch reflektieren. Exemplarisch zu nennen sind etwa die Chrome-Erweiterung *Data Selfie* der Programmierer*innen Hang Do Thi Duc und Regina Flores¹⁷ oder die Arbeiten *Memopol I–III* des estnischen Künstlers Timo Toots,¹⁸ deren künstlerisches Bestreben jeweils darin liegt, visuell aufzudecken, wie leicht eine große Datenmenge via Facebook oder durch Auslesen des Personalausweises generiert bzw. erfahrbar gemacht werden kann. Auch der Künstler Florian Mehnert arbeitet aus dem Interesse heraus, den Nutzenden mobiler Endgeräte und Social-Media-Plattformen aufzuzeigen, wie leicht die eigene Privatsphäre zugunsten des „gläsernen Ichs“ aufgegeben wird.¹⁹ In seinem 2018 realisierten Projekt *Freiheit 2.0*, welches der Künstler selbst als ‚offene Diskursplattform‘ bezeichnet, verbinden sich analoge und digitale Welt, Kunst und Wissenschaft sowie Ausstellung und Kolloquium miteinander. Ziel war vor allem die Selbstreflexion in Bezug auf Big Data.²⁰ Vielen dieser künstlerischen Positionen (auch denen, die über die genannten hinausgehen) ist gemein, dass sie sich auf Visualisierungsstrategien stützen, die auch in Self-Tracking-Apps Verwendung finden, teilweise wird aber auch eine eigene Bildsprache entwickelt.

Im Folgenden sollen die Positionen von Julien Prévieux, Laurie Frick und Ryoji Ikeda exemplarisch herangezogen werden, um die künstlerische Auseinandersetzung mit Daten näher zu beleuchten und darzulegen, welcher Darstellung von Daten sich die Künstler*innen bedienen: Die Ausstellung

16 Hier bspw. ‚Animal-Tracking‘, vgl. Donald B. Siniff, John R. Tester: *Computer Analysis of Animal-Movement Data Obtained by Telemetry*. In: *BioScience*, 15/1965, H. 2: *Biotelemetry*, S. 104–108, Chamayou, *Patterns of Life*, FN 38, ‚Mapping‘ vgl. Frederik Ramm, Jochen Topf: *OpenStreetMap. Die freie Weltkarte nutzen und mitgestalten*. Berlin: Lehmanns 2009 oder ‚GeoSetting‘.

17 Vgl. *Data Selfie*, <https://dataselfie.it/#/> (Stand: 25.01.2021).

18 Vgl. Timo Toots, <https://www.timo.ee> (Stand: 25.01.2021).

19 Florian Mehnert: *Publikation FREIHEIT 2.0*, 2019, S. 16, <http://www.florianmehnert.de/freiheit.html#pub> (Stand: 25.01.2021).

20 Vgl. ebd.

Schematic Bodies, die vom 23. September 2015 bis zum 01. Februar 2016 im Centre Pompidou zu sehen war, zeigt Werke Prévieux', die sich ganz konkret auf Chronofotografie, Tracking und Vermessungstechnologien beziehen. Die Video-Installation *Patterns of Life* z.B. gibt die Geschichte der Bewegungsanalyse wieder und zitiert George Demeny, welcher als Filmtechnikpionier und Assistent von Etienne Jules Marey, dem (neben Eadweard Muybridge) Erfinder der Chronophotographie, bekannt ist. Das Projekt *The Elements of Influence* hingegen arbeitet mit Eyetracking Technologie. In seinem Werk geht es um beides: Verfolgung und Vermessung eines Körpers und die Visualisierung der gewonnenen Daten (s. hierzu Kapitel 2). Ebenfalls an der Schnittstelle zwischen Tracking und Daten-Visualisierung steht die Künstlerin Laurie Frick, die unter dem Motto „Take back your data and, turn it into art!“ Kunstwerke erstellt, welche sie selbst als „Data-Selfies“ bezeichnet (s. Kapitel 3). Und auch der japanische Musiker, Sound- und Medienkünstler Ryoji Ikeda arbeitet mit Daten und visueller Datenaufbereitung, wie anhand seiner Arbeit *data-verse* gezeigt werden soll, welche zusätzlich die Ebene des Sounds einbezieht (s. Kapitel 4).

Alle drei Positionen beschäftigen sich also mit (Tracking-)Daten; sie werfen aber auch die Frage auf, wie Nutzende sich die Daten erneut aneignen können, um so aktiv die Machtverhältnisse umkehren und damit eine Position der „watchful vigilance from below“²¹ einzunehmen. Damit befinden sich diese Arbeiten, aber natürlich auch andere Positionen (medien-)künstlerischer Auseinandersetzung mit Medien der (Selbst-)Überwachung, in einem Spannungsfeld von Surveillance und Sousveillance,²² oder anders ausgedrückt: Sie scheinen zwischen Über- und Unterwachung zu vermitteln. In meinem Text möchte ich auf diese Mittlerpositionen eingehen und die künstlerischen Auseinandersetzungen im aktuellen Diskurs um den Medienwandel durch Überwachungsmedien verorten. Hierzu möchte ich zuerst die o.g. Positionen vorstellen

21 Steve Mann, Joseph Ferenbok: *New Media and the Power Politics of Sousveillance in a Surveillance-Dominated World*. In: *Surveillance & Society* 11/2013, H. 1–2, S. 18–34, hier S. 22.

22 „Sousveillance means ‚watching from below‘, and its etymology derives from replacing ‚sur‘ (over) with ‚sous‘, which means ‚under‘ or ‚below‘ or ‚from below‘ (as in words like ‚sous-chef‘). Sousveillance (sometimes called ‚undersight‘) has also been itself a topic of research [...]“ Mann/Ferenbok, *New Media and the Power Politics of Sousveillance*, S. 19; Unterwachung, dient als deutsche Entsprechung des Wortes Sousveillance. Vgl. Michael Andreas, Dawid Kasprowicz, Stefan Rieger (Hgg.): *Unterwachen und Schlafen. Anthropophile Medien nach dem Interface*. Lüneburg: Meson 2018.

und mit Blick auf ihre Herangehensweise/Umgangsweise mit Daten zu kategorisieren, um diese dann im Zusammenhang mit den theoretischen Überlegungen Steve Manns in Bezug auf die Sur- und Sousveillance zu betrachten.

2. Préview

Der französische Künstler Julien Préview arbeitet mit Medien, die (sensorisch) in der Lage sind, die Bewegungen und das Verhalten von Einzelpersonen und Gruppen zu erfassen. Er interessiert sich für den Umgang mit dem digital-medialen Umfeld, das uns täglich umgibt. Dabei stützt er sich auf die lange Technikgeschichte der Körperüberwachungsmedien und derjenigen, die zur Optimierung der menschlichen Bewegung entwickelt wurden (einschließlich der (Chrono-)Fotografie). Mit Werken wie *Patterns of Life* oder *The Elements of Influence* veranschaulicht er, wie bspw. Eyetracking funktioniert, um so ein Verständnis dafür zu schaffen, wie die Nutzenden wieder Kontrolle über die Aufzeichnungsarten der Technik und damit ihre Daten erhalten können.

In seinem Essay *The New Graphic Method* beschreibt er die Alltagswelt als eine Welt, die aus Daten besteht:

This phenomenon has emerged over the past several years alongside the growth of knowledge and power technologies, enabled by the capture and interpretation of movement. The expansion of networks, the large-scale employment of many sorts of sensors, and the explosion of the capacity to analyze and store information – all have been significant instruments in the move towards a world organized by the visualization of data.²³

Der Begriff ‚New Graphic Method‘ entlehnt er dabei der grafischen Methode Etienne Jules Marreys. Neben dessen Experimenten mit dem Chronophotographen – die die Bewegungen von Menschen und Tieren aufzeichnen sollten – bezog Marrey auch solche Apparate in die graphische Methode ein, die z.B. den Puls direkt aufzeichnen konnten. Diese Methode war in dem Sinne ‚direkt‘, dass die Bewegung der Radialis, d.h. der Arterie im Handgelenk, über eine am Handgelenk befestigte Vorrichtung auf ein bewegliches, rauchgeschwärztes Papier übertragen wurde, und zwar mittels eines Hebels, der an einem Ende auf dem Puls ruhte und am anderen Ende einen Stahlstift betätigte.²⁴ Sowohl

23 Julien Préview: *The Elements of Influence (and a Ghost)*. Katalog zur Ausstellung, Blackwood Gallery 2017, S. 4–30, hier S. 10.

24 Joel Snyder: *Sichtbarmachung und Sichtbarkeit*. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 142–167, hier S. 151.

diese Vorform einer ‚Pulsuhr‘ als auch die Chronofotografien ermöglichen die grafische Aufschreibung eines Vorgangs, der nur mit den Augen allein nicht erfassbar ist. Weiter Prévieux:

Marey defined his graphic method as a mode of expression that would allow one to take in a massive amount of information at a glance. Though devised as an efficient research method for Marey's own experiments, his graphic method also had the unintended result of opening up the potential for critical analysis and playful aesthetic possibilities.²⁵

Die neue grafische Methode Prévieux' bezieht sich auf diese Art der Aufzeichnung von Bewegungen. Mit seinen Werken will er einen Impuls geben, wie eine Wiederaneignung der emanzipatorischen Kraft dieser Techniken in einer Zeit stattfinden kann, die durch die Datenerfassung und die Darstellung unseres Lebens bestimmt wird.

Die Video-Arbeit *Patterns of Life*²⁶ beschäftigt sich mit der technologischen Aufzeichnung menschlicher Bewegung und visualisiert diese innerhalb des Genres ‚Tanzfilm‘. Julien Prévieux arbeitet hier mit Daten, die innerhalb verschiedener Experimente und Studien mittels Foto- und Chronofotografie erhoben wurden, respektive einem analogen Medium bzw. einem analogen Messverfahren. Er beauftragte zudem fünf Tänzerinnen und Tänzer der Opéra National de Paris mit der Entwicklung von Tanzchoreographien, die auf diesen Daten basieren sollten. Ziel der Arbeit ist die Darstellung bereits erhobener Daten mittels Bewegung des Körpers – spannend hieran ist, dass die Daten, die ‚getanzt‘ werden, aus Experimenten stammen, die Muster aus in Bewegung befindlichen Körpern zu extrahieren suchten und dass diese Daten verwendet wurden, um die Bewegungen und das Verhalten von Einzelpersonen und Gruppen neu zu organisieren, zu kontrollieren und zu erfassen.

Previeux berichtet im Folgenden über seine Arbeit:

In this choreography written for the camera, we used descriptions of scientific results as choreographic notes or scores. In a dance class environment, we shared this history and put together a communal choreographic vocabulary inspired by the timeline: how does a man limp? What is abnormal behaviour? We translated the experiments of Soret, Marey, and Demenÿ into a series of tasks that could be danced by the performers.²⁷

25 Prévieux: *The Elements of Influence (and a Ghost)*, S. 10.

26 Julien Prévieux: *Patterns of Life* (Werk), HD/2K video, sound, 15:30 minutes, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=c45IfGrkJ_w (Stand: 19.01.2021).

27 Prévieux, *The Elements of Influence (and a Ghost)*, S. 22.

Das Video von *Patterns of Life* wurde u. a. Anfang 2017 während einer Ausstellung in der Blackwood Gallery der University of Toronto Mississauga in Ontario, Kanada gezeigt.

Neben diesem stellte Prévieux auch Werke aus, die auf sensorbasierter Abtastung und algorithmischer Auswertung beruhten, wie die Arbeit *Elements of Influence*²⁸, aber auch auf Wärmebildaufnahmen und Voronoi-Diagrammen²⁹, die in der Verbrechensbekämpfung genutzt werden, um Einsätze zu steuern und die Polizei bei der Organisation und dem Einsatz von Streifenpolizisten unterstützen. Solche Diagramme werden gewöhnlich durch Algorithmen berechnet und stellen Verbrechen in Echtzeit dar. Prévieux ließ die Diagramme hier jedoch in mühevoller Handarbeit von den Polizisten selbst zeichnen. Aus diesem Grund heißt die Arbeit auch *Drawing Workshop*³⁰. Die Polizisten wurden zu Künstlern und konnten gleichzeitig den Algorithmus untersuchen. Auf diese Weise lernten sie zu verstehen, wie der Algorithmus funktioniert, und konnten so die Kontrolle über eine Technologie wiedererlangen, welche ihre Analysearbeit sonst im Hintergrund laufen lässt und die Arbeitsschritte nicht zu erkennen gibt. Der Prozess der geometrischen Konstruktion, der durch die Schnelligkeit der Computerberechnung undurchsichtig wird, wurde durch die manuelle Zeichnung sichtbar. Die handwerkliche Dimension ermöglichte es, ein gewisses Know-how zurückzugewinnen, bei dem die Informationstechnologie das Werkzeug vollständig von der kollektiven Erfahrung entkoppelt hatte.³¹

Zur Vorbereitung der Ausstellung organisierte Prévieux zudem einen Workshop mit einer Gruppe von Studierenden, Lehrenden und Forschenden, der Campus-Polizei sowie Verwaltungsmitarbeitenden. Mit einer Infrarotkamera und einer Software zur Blickregistrierung (Eyetracking) zeichnete er die

28 Julien Prévieux: *The Elements of Influence* (Werk), Infrared camera, yarn, hot glue, dimensions variable, 2017, <https://vimeo.com/205927545> (Stand: 19.01.2021).

29 Mittels Voronoi-Diagramme ist es möglich Abstände bzw. Distanzen zu ermitteln, bspw. die nächstgelegene Sparkasse in Bezug auf den Standort X. Auf die mathematische Herleitung werde ich hier nicht weiter eingehen, s. hierzu Uni Leipzig http://www.informatik.uni-leipzig.de/bsv/homepage/sites/default/files/AG-Vorlesung-4_0.pdf (31.01.2021).

30 Julien Prévieux: *Drawing workshop – B.A.C. of 14th district of Paris* (Werk), 2011–2015, für Installation shot s. <https://www.blackwoodgallery.ca/projects/drawing-workshop-b-a-c-of-14th-district-of-paris> (Stand: 18.01.2021).

31 Prévieux, *The Elements of Influence (and a Ghost)*, S. 6.

Augenbewegungen der Teilnehmenden auf, während sie seine Arbeiten in der Galerie betrachteten.

To do so, the pupil's movements are recorded by an infrared camera, software detects the movement and sketches a diagram which allows us to see the eye's journey and focusing area over time – what they call in eye studies ‚saccade‘ and ‚points of fixation.‘ We transferred these lines to the walls of the gallery with spools of wool and hot glue. The final result was an echo of the Blackwood Gallery that prompted certain questions: what was the economics student thinking while looking at the book collection of the famous crook Bernard Madoff? What, precisely, was the police officer looking at when he was in front of the crime maps drawn by French police officers? What could have been the opinion of the curator while looking at the image of a sculpture we were not able to ship and that is now only present in the show as a ghost? These hypothetical viewers and their gazes, mapped onto the gallery walls, resonate with Duchamp's famous observation that the ‚viewer makes the painting.‘³²

Die Arbeit *Elements of Influence* zeigt also den Nachklang einer Ausstellung. Gezeigt werden die Spuren der Betrachtung – die Daten des Eyetracking – nicht die vormals betrachteten Werke selbst.

3. Frick

Eine andere Herangehensweise in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Daten wählt die US-amerikanische Künstlerin Laurie Frick. Mit diesem Leitspruch „Take back your Data and turn it into Art“ vermarktete Frick ihre App *FRICKbits*³³, die mittels der GPS-Daten ihrer Nutzer Karten entwirft, welche mit abstrakten Mustern gefüllt werden. Diese bestehen aus farbigen Flächen und Flächenansammlungen, die sich je nach Häufigkeit einer verwendeten Strecke – wie auch immer zurückgelegt – bilden.³⁴

Die Visualisierungen der App beziehen sich in ihrer Gestaltung auf die Arbeiten Fricks. Beide stützen sich zudem auf Daten, die durch Tracking erhoben wurden. In Bezug auf *FRICKbits* sind es Bewegungsdaten; in ihren anderen Arbeiten werden neben Bewegung auch Schlaf und weitere Aspekte des

32 Prévieux, *The Elements of Influence (and a Ghost)*, S. 27.

33 Vgl. Thirteen23 (Entwickler der App), <https://www.thirteen23.com/work/frickbits/> (Stand: 10.09.2020).

34 Laurie Frick: *FRICKbits* (Werk), 2014–2017, <https://www.lauriefrick.com/frickbits-the-app> (Stand: 18.01.2021).

menschlichen Lebens³⁵ mittels Daten erfasst und in abstrakte Muster übertragen. Hier greift Frick jedoch auf Papier, Farbe und Holz zurück.³⁶

Frick beschreibt in einem Vortrag vom 28. März 2014,³⁷ wie sie zu dieser Art der Darstellung gelangt ist. Selbst aus dem Technikbereich stammend, wechselte sie erst spät in die Kunst und begann sich damit zu beschäftigen, was Technik und Technikanwendungen für Informationen über ihre Person besitzen. Sie schrieb Listen: Amazon weiß ..., Google weiß ..., der Kreditkartenbetreiber weiß Dann schrieb sie auf, was sie an 24 Stunden des Tages getan hatte. Sie sortierte die Daten, ordnete sie an. Der Schritt zur Selbstvermessung mittels Tracking-Gadget war da klein. Die Arbeit *Walking* stellt, wie auch *FRICKbits*, die Wege dar, die ein Mensch gegangen ist. Das Gehen verläuft dabei nicht zufällig, sondern nach einem Muster. Viele Wege werden im Laufe einer Woche oder eines Jahres mehrfach gegangen. Beide Arbeiten zeigen dies, indem sich Muster vertiefen, sich verbreitern, die Farben dunkler werden – so als würde mit einem Stift eine Linie immer wieder nachgezeichnet. Gregoire Chamayou zitiert hierzu passend eine Anmerkung Guy Debords über einen von einem Stadtsoziologen erstellten Pariser Stadtplan „depicting ‚all the movements made in the space of one year by a student living in the 16th Arrondissement‘. ‚Her itinerary‘, he remarked, ‚forms a small triangle with no significant deviations, the three apexes of which are the School of Political Sciences, her residence and that of her piano teacher.‘“³⁸

Die Daten, auf die die Künstlerin für ihre Arbeiten zurückgreift, sind sowohl ihre eigenen (gesammelt über drei Jahre) als auch die von anonymisierten Proband*innen. Auf ähnliche Weise arbeitet auch der anfangs kurz erwähnte Künstler Florian Mehnert. Für sein Projekt *FREIHEIT 2.0* wurde wie bei Frick

35 Schritte, Kalorien, Gewicht, DNA, Schlaf, GPS-Standort, tägliche Stimmung, verzehrte Nahrung, gesprochene Worte, Schrift und Online-Zeit, vgl. Laurie Frick: *What if you could see exactly where you've been...*, Blogbeitrag vom 28. November 2012, <https://www.lauriefrick.com/blog/what-if-you-could-see-exactly-where-youve-been?rq=walking> (Stand: 11.09.2020).

36 Laurie Frick: *Walking* (Werk), <https://www.lauriefrick.com/walking> (Stand: 11.09.2020).

37 Laurie Frick: *Dont hide... go get more (data about yourself)*, Vortrag 2014, <https://www.lauriefrick.com/blog/dont-hide-go-get-more-data-about-yourself> (Stand: 11.09.2020).

38 Gregoire Chamayou: *Patterns of Life. A very short History of Schematic Bodies*. In: *The Funambulist Papers* 57/2014. <https://thefunambulist.net/history/the-funambulist-papers-57-schematic-bodies-notes-on-a-patterns-genealogy-by-gregoire-chamayou> (Stand: 19.01.21).

eine App programmiert, die mittels GPS die Bewegungsdaten ihrer Nutzenden trackte. Im Unterschied zu *FRICKbits* verblieben die Daten der Proband*innen jedoch nicht auf den eigenen Smartphones, sondern wurden (anonymisiert) in einer Datenbank aufbereitet und via Google Maps visualisiert bzw. in einem weiteren Schritt ästhetisiert in der Arbeit *The Beauty of Privacy*³⁹ verarbeitet.⁴⁰

Frick und Mehnert geht es beiden um das Spuren hinterlassen und Sichtbar-machen. In einem Blogpost schildert Frick ihre Motivation wie folgt:

I've been collecting data to experiment and test ways of converting data into abstract patterns which can communicate encoded meaning about us. I'm especially fascinated with the sense of watching the unnoticed part of ourselves. The subliminal, the unseen, the part others see but we don't see or even remember. The chance to see the OTHER you, the person that operates unconsciously in the world without direct control.⁴¹

Frick macht diese ungesehenen Daten in ihren Arbeiten sichtbar, die App *FRICKbits* ermöglicht es den Nutzenden von Smartphones sogar die eigenen ungesehenen Daten wiederzuerlangen. Mehnert geht dabei noch einen Schritt weiter und greift in den ‚realen Raum‘ ein, indem er bunte Linien auf den Straßen der Stuttgarter Innenstadt aufmalt – ein sogenanntes Leitsystem, welches den „unsichtbaren Datenfluss der digitalen Welt“ widerspiegelt.⁴²

4. Ikeda

Andreas Beitin beschreibt die Arbeiten Ryoji Ikedas in seinem die Ausstellung *data-verse*⁴³ begleitenden Text als Datensymphonien. Die großformatigen Projektionen des Künstlers, die sich in einem sonst gänzlich leeren verdunkelten Raum befinden, vermitteln – so Beitin – „auf künstlerisch faszinierende Weise die unermessliche Menge der durch Technik und Wissenschaft möglich

39 Florian Mehnert: *The Beauty of Privacy* (Werk), <http://www.florianmehnert.de/beauty.html>, s. hierzu auch den Beitrag vom SWR2 vom 29.10.2020. <https://www.swr.de/swr2/kunst-und-ausstellung/performance-des-kuenstlers-florian-mehnert-social-distance-stacks-100.html> (Stand: 26.01.2021).

40 Mehnert: *FREIHEIT 2.0* (Werk), Google Maps Karte, <http://www.freiheit2-0.de/track.html> (Stand: 15.01.2021).

41 Frick, *What if you could see exactly where you've been...*, Blogeintrag o. S.

42 Mehnert, *Publikation FREIHEIT 2.0*, S. 101.

43 Ryoji Ikeda: *data-verse* (Werk), zwei (von drei) rechnergenerierte Werke, großformatige Projektionen eigens eingerichtet für das Kunstmuseum Wolfsburg, 07.12.19–29.03.20, <https://www.youtube.com/watch?v=pkD5gZNuukw> (Stand: 26.01.2021).

gewordenen Datenerfassung von kleinsten Teilchen, über den menschlichen Körper und anthropozentrische Kartografierungen bis hin zum Universum.⁴⁴ Ikeda nutzt in für *data-verse* teils frei zugängliche Daten, teils eigens generierte Daten. Durch seine Künstlerresidenz am CERN konnte er auch mit Daten der Europäischen Organisation für Kernforschung arbeiten, sowie mit Daten der NASA. „Ich arbeite nur auf der Grundlage konkreter Fakten“, stellt Ryoji Ikeda nüchtern fest.⁴⁵ Die Daten werden umgewandelt, visualisiert und mit Minimal-Sound-Kompositionen des Künstlers unterlegt. Die Sounds sind dabei auf die Bilder der Projektionen abgestimmt.

Auch wenn die Projektionen sich im 45-Grad-Winkel gegenüberliegen und es nur eine Sound-Spur gibt, sind die Bilder und Datenströme, die gezeigt werden, unterschiedlich. *data-verse 1* zeigt explosionsartige Vorgänge, Eruptionen, molekulare Zusammenhänge, DNA-Stränge – alles untermalt von einem minimalistischen Sound, der an Sinustöne oder Sonar erinnert und dem Gesehenen dadurch eine Anmut von Labor oder Experiment gibt; eben eine „wissenschaftliche Nüchternheit.“⁴⁶ *data-verse 2* wirkt dagegen auf den ersten Blick abstrakter. Hier scheinen Datenströme analysiert und rechnergestützt ausgewertet zu werden. In beiden Projektionen werden aber auch ganz evident menschliche Körperteile – Gehirne, Nervenbahnen, Knochen, Muskeln – gezeigt sowie vermessen und sortiert. „Der Mensch wird reduziert auf die nüchternen, geradezu inhuman wirkenden Messdaten seiner Bestandteile.“⁴⁷ Diese Entmenschlichung wird noch stärker herausgearbeitet durch die schnellen Schnitte, durch die Wechsel zwischen bekannten Mustern und Daten, deren Informationen undurchsichtig bleiben. Kunst, Technik und Wissenschaft werden – so Beitin – in Ikedas Werk miteinander verwoben. Damit spricht *data-verse* auch die Frage nach einer Datafizierung und Cyborgisierung des Menschen und seiner Umgebung an und zeigt „einen sowohl utopischen als auch zugleich dystopischen Blick in die Zukunft, in der alles nur noch *data* ist.“⁴⁸

44 Andreas Beitin: *Universale Vermessungen/Universal Measurements*. In: Ryoji Ikeda. *data-verse*, Kunstmuseum Wolfsburg 2019, S. 14–35, hier S. 15.

45 Ebd., S. 26.

46 Ebd., S. 30.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 34.

5. Take back your Data

Die hier beschriebenen künstlerischen Positionen arbeiten mit Daten, die mithilfe von Technologien erhoben werden, die zum Zwecke der Überwachung eingesetzt werden können. Als Lehnwort aus dem Französischen hat sich in diesem Kontext das Wort „Surveillance“ (ebenso im Englischen) durchgesetzt, was so viel bedeutet wie „von oben beobachten“. Allgemein bezeichnet der Begriff Situationen, in denen Personen oder Personengruppen mit höherer Autorität (z.B. Sicherheitsbeamte) Personen/Personengruppen mit (in diesem Fall) niederer Autorität überwachen – beispielsweise Kunden in einem Kaufhaus. Steve Mann versteht Überwachung als die Erfassung von Multimediainhalten (Audio, Video oder ähnliches) durch eine höhere Instanz, die weder gleichrangig noch Beteiligter an der aufzuzeichnenden Aktivität ist. Mann, Professor am Department of Electrical and Computer Engineering der Universität Stanford, ist seit frühester Kindheit Erfinder unterschiedlichster Geräte für die Modifikation von Körper und Hirn, die angelegt, aufgesetzt, implantiert oder dermaplantiert (also auf der Haut angebracht) werden können.

Since the 1970s the author [Steve Mann] has been exploring electronically mediated environments using body-borne computers. These explorations in Computer Mediated Reality were an attempt at creating a new way of experiencing the perceptual world, using a variety of different kinds of sensors, transducers, and other body-borne devices controlled by a wearable computer.⁴⁹

Er baute diese Geräte aber nicht nur, sondern nutzte sie selbst über viele Jahre hinweg, vielfach vor allem aus künstlerischem Antrieb. Beispielsweise trug er täglich eine Jacke, in die ein „wearable computer mediated reality system“⁵⁰ eingebaut war. Mit dieser Performance, die im Sommer 1985 (mehr als 20 Jahre vor der Formierung der Quantified-Self-Bewegung) stattfand, erlebte er während der Durchführung vor allem diverse Formen der Diskriminierung seines cyborgisierten Körpers,⁵¹ brachte damit aber auch sein Konzept der „Sousveillance“ nach vorn.

„Sousveillance“ als französisch für „von unten beobachten“ definiert Mann mehr oder weniger als Gegenpart zur Surveillance. Der Begriff bezieht sich sowohl auf hierarchische Sousveillance, z.B. Bürger, die die Polizei

49 Steve Mann: *Sousveillance. Inverse Surveillance in Multimedia Imaging*. In: *MULTIMEDIA '04: Proceedings of the 12th annual ACM international conference on Multimedia 2004*, S. 620–627, hier S. 621.

50 Ebd.

51 Vgl. ebd.

fotografieren; Einkäufer, die Ladenbesitzer fotografieren, sowie Taxifahrgäste, die Taxifahrer fotografieren, als auch auf personale Sousveillance (Kameras von den Laternenpfählen und Decken auf Augenhöhe bringen, um persönliche Erfahrungen ‚menschenzentriert‘ aufzuzeichnen).⁵² In jedem Fall schwingt in der Sousveillance immer ‚reflectionism‘ mit, was soviel meint, wie ein taktisches Spiegeln und Aufgreifen (appropriating) von Überwachungsstrategien und Tools – weniger um das Machtverhältnis nachhaltig auszugleichen (Countersurveillance), sondern vielmehr um ein Bewusstsein zu schaffen.

Wird über Surveillance gesprochen, liegt der Fokus in der Regel auf den negativen Effekten der Überwachung, allen voran Machtmissbrauch und Unterdrückung, Datenklau, Ausbeutung etc. Mann spricht sich dafür aus, dass dieser Fokus als Überschattung gesehen werden kann, da nicht per se jede Form der Überwachung oder deren Technologien ‚schlecht‘ sein müssen. Im Gegenteil sind viele der überwachenden Technologien wertneutral, bis sie für bestimmte Zwecke eingesetzt werden.⁵³ Sousveillance soll daher auch nicht verstanden werden als die ‚bessere Variante der Überwachung‘, sondern eher als eine Strategie sich mit Techniken und Praktiken der Überwachung auseinanderzusetzen.

As a counterpart to surveillance, sousveillance has been explored as a way of better understanding some of the social innovations being catalyzed by networked mobile, portable, and wearable computing (Mann et al. 2003). We now explore sousveillance and its power politics with an emphasis on sousveillance in the wide-sense, that is, not limited to the 20th century ‚us-versus-them‘ ideas of inverse-surveillance, but also including ‚the recording of an activity by a participant in the activity‘ (Mann et al. 2003).⁵⁴

Ein besseres Verständnis von Aufzeichnung, Vermessung und damit der Praktiken und Technologien, auf deren Grundlage sensorbasierte Geräte, wie das Smartphone, arbeiten, streben auch Prévieux, Frick und Mehnert an. Wie anhand der Vorstellung ihrer Werke gezeigt wurde, versuchen die Künstler*innen in ihren Arbeiten den Prozess der Vermessung, Überwachung und

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. Mann/Ferenbok, *New Media and the Power Politics of Sousveillance*, S. 19.

54 Ebd., es soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass sich auch andere (medienkünstlerische) Positionen, ähnlich wie Mann, mit Überwachung und der Verletzung von Privatsphäre auseinandergesetzt haben, bspw. die aktivistische Gruppe *Surveillance Camera Players*, die Mitte der 90er-Jahre Theaterperformances vor Überwachungskameras durchführten, s. <http://www.medienkunstnetz.de/artist/surveillance-camera-players/biography/> (Stand: 31.01.2021).

Abtastung besser zu verstehen (bzw. die Betrachtenden/Nutzenden besser verstehen zu lassen) und sich durch dieses Wissen (Handlungs-)Macht zurückzuholen. Wie schon in der Einleitung erwähnt, veränderte vor allem das Smartphone die Medienlandschaft. Nutzende können nicht nur umfassender überwacht werden, sie haben auch die Möglichkeiten, gezielt selbst aufzuzeichnen.

What life-blogging and wearable computing represent are the tip of a much larger social change that will change the power relationships caught-up in acts of mediated gazing. Within the complex socio-technical milieu of the modern state, ‚veillance‘, or the acts of gazing, can be further unpacked into ‚surveillance‘ and ‚sousveillance‘. Both these forms of ‚veillance‘ involve the relationships of power between the subject and the agent. Following its etymology, surveillance and ‚oversight‘ may be thought of as approximate reciprocals of *souveillance* and ‚undersight‘, in situations where they both represent a power relationship between an observer and the observed. In this sense, *sousveillance* may be described as ‚watchful vigilance from below‘. But surveillance and *sousveillance* go beyond a 20th century ‚us versus them‘ argument and need to be understood in the broader intellectual landscape. The nature of surveillance itself has been irrevocably changed by digitization, networking and ubiquitous computing. Surveillance has pushed well beyond Foucault’s vision of its prison context. Surveillance has both diversified in the kinds of looking and the kinds of power relationships it involves, and it has become abstracted to the level of symbols, or binary codes, aggregated and reconstituted at will, by those who control it.⁵⁵

Sensorbasierte pervasive Nahkörpertechnologien stehen genau in diesem Spannungsverhältnis, sowohl über- als auch unterwachende Seiten aufzuweisen und bereitzustellen. Der Diskurs – gerade im Bereich von Self-Tracking (und Selbsttechnologien) – ist in den vergangenen Jahren sehr breit verhandelt worden. Vernachlässigt wird vielfach die Technik und die Funktionsweise der Geräte. Folgt man Steve Mann, ist es jedoch notwendig genau diese verstehen zu lernen und sich nicht allein auf Praktiken zu beschränken. Die künstlerischen Positionen sind in der Lage, die Funktionsweise sichtbar und zugänglich zu machen. Sowohl Frick/Mehnert als auch Prévieux und zu einem gewissen Grad auch Ikeda arbeiten daran, Daten nicht bloß zu visualisieren (oder anders zu visualisieren), sondern beschäftigen sich auch immer mit dem Verfahren der Messung/der Aufzeichnung selbst. Prévieux geht die Frage danach sehr kritisch an. Er sucht Möglichkeiten Nutzenden das Know-how zurückzugeben, selbst Kontrolle über die Analysevorgänge zu haben. Laurie Frick hingegen stellt die positiven Aspekte des Self-Tracking in den Vordergrund. Ihr Bestreben ist es,

55 Mann/Ferenbok, *New Media and the Power Politics of Sousveillance*, S. 22.

die Technik für die Nutzenden ‚nutzbar‘ zu machen, in dem Sinn, wie auch die Quantified-Self-Bewegung Daten verwendet: Knowledge through numbers. Dabei geht es ihr aber auch immer um eine ästhetische Aufbereitung. Letzteres nutzt Ryoji Ikeda überspitzt, um die ungeheure Menge an Daten und Rechenleistungen in den Blick zu bekommen, die oftmals lediglich versteckt und im Hintergrund agieren und somit für die Augen der Nutzenden unsichtbar bleiben. Die großformatigen Projektionen, schnellen Schnitte und lauten Sounds stellen die Überforderung dar – gleichzeitig könnte dem Künstler hier eine ‚verkitschte‘ Aneignung von Daten vorgeworfen werden.

Anders als Prévieux, Frick und Ikeda geht Florian Mehnert mit seinem Projekt FREIHEIT 2.0 aus dem Ausstellungsraum bzw. dem privaten Raum des eigenen Smartphones heraus in den öffentlichen Raum. Damit bringt er mit Manns Worten die „cameras from the heavens, ‚down to earth.“⁵⁶

6. Fazit

Was kann nun nach der Betrachtung künstlerischer Positionen für ein Fazit gezogen werden? These war, dass diese zwischen Über- und Unterwachung vermitteln. Sie tun dies, indem sie den Medienwandel hin zu einer (umfassenden) Nutzung von Sensormedien und Überwachungsmedien erstens thematisieren und beleuchten. Zweitens suchen die Künstler*innen einen Weg sich kritisch an den überwachenden Eigenschaften der Medien abzuarbeiten. Sie stellen dabei Kanäle her, die für Betrachtenden überwältigend wirken – wie bei Ikeda⁵⁷ – oder aufschlussreich – wie bei Prévieux. Die Werke von Mehnert und Frick schaffen eine Sensibilisierung für den Umgang mit mobilen Karten und die Standortverfolgung, ohne jedoch stärker auf die Profilbildung, die dahinter steht, einzugehen. Trotz des Ansatzes der Sichtbarmachung bleibt es bei einer ästhetischen Aufbereitung von bereits vorhandenen GPS-Daten.

Alle vier Positionen arbeiten mit dem Einverständnis der Proband*innen, deren Daten sie in den Arbeiten verwenden. Damit bewegen sie sich automatisch in einem Rahmen von Akzeptanz. Sousveillance wird hier performativ hergestellt, ohne abschließend die tatsächliche Hierarchie zu untergraben. Das ist jedoch auch nicht zwingend erforderlich, denn Sousveillance „is a conceptual model of reflective awareness that seeks to problematize social interactions and factors of contemporary life. It is a model, with its root in previous

56 Mann, *Sousveillance. Inverse Surveillance in Multimedia Imaging*, S. 620.

57 Vgl. hier auch die Arbeiten von Timo Toots, s.o., wie FN 18.

emancipatory movements, with the goal of social engagement and dialogue.⁵⁸ Ein Dialog, den künstlerische Bestrebungen wie die hier angesprochenen in jedem Fall öffnen. Aus diesem Grund ist die Medienkunst eine wichtige Praxis der kritischen Auseinandersetzung mit den Formen, politischen Implikationen und Ästhetiken von Daten (und den damit verbundenen Medien) in einer hochgradig datafizierten Gesellschaft.

Literatur

- Andreas, Michael; Kasprowicz, Dawid; Rieger, Stefan (Hgg.): *Unterwachen und Schlafen. Anthropophile Medien nach dem Interface*. Lüneburg: Meson 2018.
- Andreas, Michael; Kasprowicz, Dawid; Rieger, Stefan (Hgg.): *Technik | Intimität. Einleitung in den Schwerpunkt*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 15/2016, H.2, S. 10–17.
- Beitin, Andreas: *Universale Vermessungen/Universal Measurements*. In: Ryoji Ikeda. *data-verse*. Kunstmuseum Wolfsburg 2019, S. 14–35.
- Chamayou, Gregoire: *Patterns of Life. A very short History of Schematic Bodies*. In: *The Funambulist Papers* 57/2014. <https://thefunambulist.net/history/the-funambulist-papers-57-schematic-bodies-notes-on-a-patterns-genealogy-by-gregoire-chamayou> (Stand: 19.01.2021).
- Christl, Wolfie; Spiekermann, Sarah: *Networks of Control. A Report on Corporate Surveillance, Digital Tracking, Big Data & Privacy*. Wien: Facultas 2016.
- Di Blasi, Luca: *Die Räume der Kybernetik*. Vortrag innerhalb der Tagung *Das Verbindende der Kulturen*, Wien 07.–09.11.2003. https://www.inst.at/trans/15Nr/10_4/blasi_luca15.pdf, (Stand: 26.01.2021).
- Goldhorn, Marius: *Park*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Kaerlein, Timo: *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018.
- Loebel, Jens-Martin: *Geolokation mittels GPS. Überwachung im Selbstversuch*. In: Regine Buschauer u.a. (Hgg.): *Locative Media. Medialität und Räumlichkeit – Multidisziplinäre Perspektiven zur Verortung der Medien*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 151–166.
- Mann, Steve: *Sousveillance. Inverse Surveillance in Multimedia Imaging*. In: *MULTIMEDIA '04: Proceedings of the 12th annual ACM international conference on Multimedia 2004*, S. 620–627.

58 Steve Mann, Jason Nolan, Barry Wellman: *Sousveillance. Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*. In: *Surveillance & Society* 1/2003, H. 3, S. 331–355, hier S. 347.

- Mann, Steve; Ferenbok, Joseph: *New Media and the Power Politics of Sousveillance in a Surveillance-Dominated World*. In: *Surveillance & Society* 11/2013, H.1–2, S. 18–34.
- Mann Steve; Nolan, Jason; Wellman, Barry: *Sousveillance. Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*. In: *Surveillance & Society* 1/2003, H. 3, S. 331–355.
- Mehnert, Florian: *Publikation FREIHEIT 2.0*, 2019, o.Ort/Verlag. <http://www.florianmehnert.de/freiheit.html#pub> (Stand: 25.01.2021).
- Prévioux, Julien: *The Elements of Influence (and a Ghost)*. In: Katalog zur Ausstellung 2017 Blackwood Gallery, S. 4–30.
- Ramm, Frederik; Topf, Jochen: *OpenStreetMap. Die freie Weltkarte nutzen und mitgestalten*. Berlin: Lehmanns 2009.
- Sanger, David E.; Chen, Brian X.: *Signaling Post-Snowden Era, New iPhone Locks Out N.S.A.* In: *NY Times* v. 26.09.2014.
- Schaupp, Simon: *Digitale Selbstüberwachung. Self-Tracking im kybernetischen Kapitalismus*. Heidelberg: Graswurzelrevolution 2016.
- Siniff, Donald B.; Tester, John R.: *Computer Analysis of Animal-Movement Data Obtained by Telemetry*. In: *BioScience* 15/1965, H. 2: *Biotelemetry*, S.104–108.
- Snyder, Joel: *Sichtbarmachung und Sichtbarkeit*. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 142–167.
- Sonnenburg, Stefan: *Mensch-Medien-Hybride. Auf dem Weg zu einem neuen Da-sein*. In: Christian Stiegler, Patrick Breitenbach, Thomas Zorbach (Hgg.): *New Media Culture. Mediale Phänomene der Netzkultur*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 281–296.

Cornelius Mitterer

Ästhetik der Leere als Kritik der Selbstopтимierung in *How to protect your internal ecosystem* (2019) von Mimu Merz und Miriam Schmidtke

Abstract: Der Beitrag befasst sich mit Selbstopтимierungskritik im Theaterstück *How to protect your internal ecosystem* von Miriam Schmidtke und Mimu Merz. Dabei steht die These im Zentrum, dass diese Kritik dramenästhetisch wie textlich um den Begriff der Leere kreist. Darauf verweist bereits das Bühnenbild, das sich als laborartiger, steriler Cleanroom präsentiert. Zwei namenlose Akteurinnen inszenieren in diesem lebensfeindlichen Raum eine Choreographie zwischen Harmonie und Dissoziation, die im gesprochenen Text Themen wie Körperkult und Fitness, Schlaf und Ernährung, (fehlende) Kommunikation und Selbstdarstellung verhandelt. Ausgehend davon wird Horror Vacui als Denkfigur behandelt und dessen Auftreten gerade im Umgang mit sozialen Netzwerken, in denen Praktiken der Selbstopтимierung augenscheinlich sind, in den Blick genommen.

Keywords: Mimu Merz, Miriam Schmidtke, Selbstopтимierung, Leere, Horror Vacui, Cleanroom

1. Einleitung

Der Beitrag behandelt die ‚Stückentwicklung‘ *How to protect your internal ecosystem* von Miriam Schmidtke und Mimu Merz, die am 23.10.2019 im Wiener WERK-X Theater uraufgeführt und am 12.07.2020 vom Radiosender Österreich 1 unter Regie der beiden Verfasserinnen als Hörspieladaption ausgestrahlt wurde.¹

Vor der Erschließung des Stückes sollen die künstlerischen Schwerpunkte der Autorinnen vorgestellt werden, da diese entscheidend für die ästhetische

1 Mimu Merz, Miriam Schmidtke: *How to protect your internal ecosystem*. Von den Autorinnen für die Verwendung genehmigte, unveröffentlichte Fassung v. 04.11.2019. In weiterer Folge unter der Sigle HTP und Seitenangabe. Für nähere Informationen zur Produktion und Clips: <https://werk-x.at/premieren/how-to-protect-your-internal-ecosystem/> (Stand: 08.02.2021). Das Stück wurde für das ‚Ö1-Hörspiel des Jahres‘ 2020 nominiert: <https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/16030> (Stand: 08.02.2021).

Umsetzung und Analyse von *HTP* sind. Eine der beiden namenlosen Darstellerinnen wird von Mimu Merz verkörpert, die, neben ihrer schriftstellerischen und schauspielerischen Tätigkeit, in den Bereichen bildende und mediale Kunst mit Fokus auf Musik, Klang, visuelle Gestaltung und intermediale wie partizipative Installationen und Inszenierungen tätig ist.² Miriam Schmidtke versteht sich als Medienkünstlerin, Autorin und Regisseurin. Sie verortet ihre Arbeit an der Schnittstelle von „choreography, video, text and sculpture“³.

Entsprechend dieser Ausrichtung wird die postdramatische Inszenierung von zwei in futuristischen Overalls gekleideten Schauspielerinnen unter Einsatz audiovisueller Darstellungsmittel choreographisch dargeboten. Das Stück zeigt ein ebenso bewegungsintensives wie ausdrucksstarkes, beklemmendes Szenario, das sich der Themen Selbstoptimierung, (Selbst-)Überwachung und Entfremdung im Spiegel digitaler Räume aus unterschiedlichen Perspektiven annimmt. Die Leere bzw. Leerstelle bildet das sowohl dramenästhetische wie textliche Zentrum für die kritische Reflexion von Selbstoptimierungszwängen, so die These des Beitrags. Selbstoptimierung ist ein Phänomen, das durchaus positiv konnotiert sein kann, an dieser Stelle aber als neoliberales Instrument verstanden wird, welches einen kontinuierlichen beruflichen wie privaten Wettbewerb erzeugt, der zu Zwängen, Ängsten und gesellschaftlicher Exklusion führen kann.⁴

Zwei für die Inszenierung essentielle Denkfiguren sollen einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Es handelt sich um den mehrdeutigen Cleanroom (1), von dem aus mediale wie gesellschaftliche Phänomene in den Blick genommen werden, die mit dem Begriff des Horror Vacui (2) korrelieren.

2. Cleanroom / Bühne

Cleanroom ist der englische Fachausdruck für sogenannte Reinräume, in denen unter anderem Mikrochips und Displays für die Computertechnologie hergestellt werden. Aufgrund hochspeziesieller Filterverfahren sowie permanent überwachter Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsregulierung wird in diesen

2 Mimu Merz: [Persönliche Homepage]. <http://www.mimumerz.com/> (Stand: 04.02.2021).

3 Miriam Schmidtke: [Persönliche Homepage]. <http://miriamschmidtke.de/> (Stand: 04.02.2021).

4 Heide von Felden: *Selbstoptimierung als gesellschaftlicher Zwang zum Selbstzwang*. In: Dies. (Hg.): *Selbstoptimierung und Ambivalenz. Gesellschaftliche Appelle und ambivalente Rezeption*. Wiesbaden: Springer 2020, S. 3–14, hier S. 3.

genormten Industriekammern der Wert von Partikeln und Keimen in der Umgebungsluft auf ein Minimum reduziert.⁵ In Cleanrooms tätige Menschen tragen spezielle Schutzanzüge, die äußerliche Unterscheidungsmerkmale nivellieren und den Overalls der Protagonistinnen im Stück ähneln.

Die Bühne, ein minimalistisch konzipierter, spärlich beleuchteter Raum ohne nennenswerte Ausstattung und Requisiten, präsentiert sich als ein solcher Cleanroom. Der Boden ist mit weißer Folie ausgelegt, ein im Hintergrund montierter Bildschirm sowie zwei Smartphones ergänzen das asketische Interieur und vermitteln den Eindruck virtueller Tiefe. Zwischen Bühne und Publikum sind auf Deckenschienen durchsichtige Plastikvorhänge angebracht, welche die Durchlässigkeit der vierten Wand verdeutlichen. Das Publikum blickt in einen kahlen, von fadenscheinigen Plastikwänden unterbrochenen Raum.⁶

3. Cleanroom / Sprache

Mit der Bühnensemantik korrespondiert der gesprochene Text. Zu Beginn erklärt eine männliche Stimme aus dem Off Funktion und Wirkung des Reinraums auf Englisch (HTP, 2); das Setting – unkörperliche Präsenz einer Anweisungen gebenden Männerstimme gegenüber körperlich anwesenden, zuhörenden Frauen – übt auf performativer Ebene Kritik an geschlechterspezifischen Rollenbildern wie dem Mansplaining. Die Akteurinnen bewegen sich dementsprechend unfrei und robotergleich in linearen Bahnen durch die sie umgebende Cleanroom-Welt. Selbstkontrolle tritt in Form von kontrollierten, vorgegebenen Bewegungen zutage.

Die erste Akteurin, die im unveröffentlichten Manuskript den Namen der Schauspielerin Naemi Latzer trägt und in weiterer Folge als Akteurin 1 bezeichnet werden soll, definiert sich im Eingangsmonolog ganz affirmativ über ihr in sozialen Medien kursierendes Abbild. Sie wird von dem unbedingten Willen bewegt, zu funktionieren und ein optimales, sich permanent selbstoptimierendes Bild ohne Störgeräusche abzugeben.

Das Infame dieser Autopräsentation birgt der Umstand, dass sich Akteurin 1 nicht nur ihrer „fortgeschrittenen Fähigkeiten in Selbstdarstellung und Selbstüberwachung“ (HTP, 2) bewusst ist, sondern diese Mechanismen derart verinnerlicht hat, dass sie Fotoaufnahmen abgeschiedener Orte in sozialen Netzwerken postet. Imaginierte Zivilisationsflucht kontrastiert mit der

5 *Reinraum*. In: *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Reinraum> (Stand: 10.02.2021).

6 Die vollständige Inszenierung steht online zur Verfügung: <https://vimeo.com/373351937> (Stand: 08.02.2021).

Vermittlung über ein viel benutztes Medium, das von optischer Darstellung lebt und den Aufenthaltsort der ‚postenden‘ Person kenntlich macht:

Ich genieße es, wenn man mich ansieht – an abgelegenen Stränden, unter Sternenhimmel in der Wüste, umgeben von schönen Besitztümern oder anderen fotogenen Menschen. Mich in meiner Freizeit zu präsentieren gehört nun mal zu meiner Arbeit. Ich sehe aus wie auf Instagram. Ich entwickle mich zu einem Ideal. Der Prozess erfordert ein Höchstmaß an Disziplin und im Idealfall auch echte Begeisterung für alles, was der Markt von mir verlangt: gutes Aussehen, jugendliche Neugierde, Authentizität [...]. (HTP, 2)

Akteurin 1 präsentiert einer anonymen, jedenfalls aber diffusen Onlinegemeinschaft fotografische Ausweise vermeintlicher Natürlichkeit und Unberührtheit. An derselben Stelle erwähnt sie auch: „Ich bin politisch gebildet, habe eine Meinung zu allem [...]“ (HTP, 2). In der Vermengung von Selbstveräußerung und politischem Scheinbewusstsein zeigt sich, dass kritisches Potential in virtuelles, später vielleicht sogar ‚clickgeneriertes‘ ökonomisches Kapital umschlägt. Durch die Einspeisung potenziell subversiver Inhalte in kommerzielle Prozesse und deren Instrumente lösen sich diese auf. Haltungen und Ideologien, so schicklich sie sein mögen, dienen dem darstellerischen Selbstzweck und werden den Prinzipien des Marktes unterworfen.

Die andere in Erscheinung tretende Person ist Akteurin 2 (Mimu Merz), die sich als „gezwungenermaßen opportunistische“ Antagonistin vorstellt. Sie „genieße es nicht, Blicke auf [sich] zu spüren“, müsse aber ebenso wie ihr Gegenüber „in Gesprächen und Timelines stattfinden, sonst höre [sie] auf zu existieren.“ Aus diesem Selbstbestätigungsdrang durch nach außen gerichtete, eigentlich aber introspektiv geführte Kommunikation resultiert ihr Gefühl, so „frei wie ein Käfig“ zu sein (HTP, 3).

4. Körper und Kommunikation im leeren Raum

Das die Redewendung ‚frei wie ein Vogel‘ unterlaufende Paradoxon „frei wie ein Käfig“ bündelt mehrere Aussagen; als abgeriegelter, sightdurchlässiger Raum korrespondiert der Käfig mit dem Cleanroom. Beide sind als „Heterotopien“ zu betrachten, in denen je eigene Ordnungssysteme, schematische Abläufe und Rituale vorherrschen.⁷ Hinzu kommt, dass aus der Warte des Käfiginsassen nicht immer klar ist, ob Gitterstäbe einsperren oder schützen. In beiden

7 Michel Foucault: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Räumen ist das Subjekt ontologisch auf sich selbst und seine limitierte Weltwahrnehmung zurückgeworfen. Das Ritual vermittelt in dieser Atmosphäre zwar „Halt und Orientierung“, wie Akteurin 2 betont, doch beschränkt es sich als kommunikative Praxis auf die Einzelperson, die „Sender und Empfänger“ zugleich ist (HTP, 15).

Dem Organismus kommt aufgrund des Kontrastes zum Cleanroom, dessen lebensfeindlicher Zweck im Prinzip darin besteht, die Atmosphäre für technische Fertigungsprozesse möglichst steril zu halten, eine Rolle ex negativo zu.⁸ Einerseits bewegen sich die Akteurinnen rhythmisch und langsam durch den Reinraum, versuchen sich also der Umgebung anzupassen. Die bereits erwähnte, den Cleanroom erklärende Männerstimme aus dem Off weist an: „Practice slow and methodical movements to minimize the amount of particles you release in the air“ (HTP, 3).

Der Raum arbeitet jedoch auf das Verschwinden der Anwesenden hin. Alle Versuche, der Unwirtlichkeit des leeren Ortes durch Überlebensstrategien wie der Anpassung zu begegnen, sind zum Scheitern verurteilt; selbstoptimierendes Körpertraining hält diesem Dissoziationsprozess ebenfalls nicht stand. Akteurin 1 ist von der Sehnsucht nach einer bis zur Unauffälligkeit perfekt modellierten Physis getrieben, um patriarchalen und neoliberalen Vorstellungen bestmöglich zu entsprechen. Ihre Gedanken sind von gesellschaftlich entworfenen Idealbildern kolonialisiert: „Denn ich möchte, dass mein Körper Nebensache ist. Dafür ist er in meinem Kopf nun mal die Hauptsache“ (HTP, 4).

Körper und Gesicht werden zur glatten Benutzeroberfläche geformt, selbstauferlegte Fitnessprogramme sollen das Gesundheitssystem im Pensionsalter nicht weiter belasten, so die Zielvorgabe. In diesem Punkt zeigt sich Akteurin 2 deutlich phlegmatischer, ihr „Vorsorgeplan für's Alter ist der rechtzeitige Abtritt“ (HTP, 5), so die lakonische, das Ende der Inszenierung antizipierende Feststellung.

Um ihren Körper zu optimieren und zu überwachen, greift Akteurin 1 auf technische Hilfsmittel wie Apps zurück, die ihren Schlaf regulieren, um „ausgeruhter und leistungsfähiger“ den Anforderungen einer neoliberalen Welt zu entsprechen (HTP, 6). Auch Ernährung spielt als den Alltag rationalisierendes Regulativ und ablenkende Stimulanz eine Rolle. Ohne Essen hätte sie „nur sich

8 Interviewbeitrag von Miriam Schmidtke im Artikel von Paul Lohberger: *Blankgeputzte Insta-Profile*. In: *Deutschlandfunk* v. 23.10.2019. https://www.deutschlandfunk.de/theaterperformance-blankgeputze-insta-profile.807.de.html?dram:article_id=461710 (Stand: 01.09.2020).

selbst im Mund“, so Akteurin 1, was die Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben aus der Innenwahrnehmung erzwingen würde (HTP, 6). Essen halte davon ab, wach im Bett zu liegen und „ins Leere“ zu blicken, ein Prozess, der „Milliarden Sehnsüchte“ aktiviere, die sich dann wie eine drückende Last auf sie legen könnten, so ihre Befürchtung (HTP, 7). Die Angst vor der Leere – und damit vor der möglichen Konfrontation mit den eigentlichen Wünschen und Sehnsüchten – führt zu Übersprunghandlungen wie der Nahrungsaufnahme.

Ein weiterer fester Bestandteil der Dramaturgie ist die (fehlende) Kommunikation zwischen den Akteurinnen, die sich in ihrem mehr oder weniger sichtbaren ‚Käfig‘ gegenüberstehen, simultan bewegen, über dieselben Themen sprechen, jedoch nicht miteinander reden. Sie repräsentieren als „loser Zusammenschluss, der jederzeit wieder auseinander fallen kann“, eine „virtuelle Gemeinschaft“, die im Gegensatz zu relativ stabilen, unmittelbar miteinander kommunizierenden „realen Gemeinschaften“ steht.⁹

Ihr Austausch erfolgt nonverbal über die gleichgetaktete körperliche Ausdrucksharmonie, allerdings handeln die Protagonistinnen nach Anweisung der männlichen „System Voice“ (HTP, 2). Die Taktung gerät mit fortlaufender Dauer aus dem Rhythmus. Während Akteurin 1 zu Beginn noch mit ruhiger Stimme und sanft wiegenden Bewegungen positiv über ihr Leben und ihre Selbstoptimierungstools sinniert, wird sie im weiteren Verlauf von Selbstzweifeln eingeholt, die sich – entsprechend der choreographischen Ausrichtung – in zunehmend abgehackten Bewegungen ausdrücken. Akteurin 1 gerät aus dem Takt, ihr Gegenüber entwickelt sich hingegen zu einer auch politisch kommentierenden Instanz, bleibt in letzter Konsequenz aber ebenso handlungsunfähig und passiv (HTP, 17).

Kurz vor der Mitte des Stücks überschlagen sich die gesprochenen Textpasagen. Redeteile und Tonspuren werden in Dauerschleife übereinandergelegt oder von der jeweils anderen Akteurin leicht verändert wiederholt. So ist es nun die anfangs nach außen noch heiter wirkende Akteurin 1, die wenig später erkennen muss: „Ich bin so frei wie ein Käfig“ (HTP, 11).

Dann gehen die Lichter aus, der Cleanroom ist für Sekunden ganz in Schwarz getaucht. Diese Zäsur stürzt Akteurin 1 vollends in die Krise. Wie in Platons Höhlengleichnis wird ihr das Vorhandensein des Reinraums als bloß artifizielles Schattenspiel bewusst: „Ich bin ziemlich erschöpft. Also ich meine, ich habe mich ziemlich erschöpft. [...] Ich fühle mich verloren, weil ich in diesen Raum

9 Carina Wegmann: *Facebook: Ein sozialer Paradigmenwechsel?* Hamburg: Diplomica 2015, S. 55.

stecke und versuche herauszufinden, was ich als nächstes tun kann. Aber ich finde nichts zu tun. Ich stecke im Prozess fest. Obwohl hier alles so glatt ist, klebe ich fest“ (HTP, 13).

Passend zu ihrer opportunistischen Veranlagung reagiert Akteurin 2 auf diese Peripetie: „Im *Cleanroom* weiß jeder was zu tun ist“ – nämlich daraus zu verschwinden, so ihre Schlussfolgerung, denn: „In Auflösung begriffen sind wir“ (HTP, 13 f.). Diese finale Dissoziation impliziert eine vollständige Tilgung von Vergangenheit, Zukunft und nicht normativer Individualität, wie es im Text heißt: „Vor dem *Cleanroom* sind wir alle gleich. Gleichgemacht [...]. Damit wir in den Eierkarton des Lebens passen“ (HTP, 15 f.).

Am Schluss- und Höhepunkt tanzt sich Akteurin 1 in eine zuckende Schmerzextase, der Text von Akteurin 2 wiederholt sich parallel dazu „mit zunehmender Defragmentierung der Sprache bis ins Unverständliche“, so die Regieanweisung, und verhält in dem atemlos repetitiv hervorgebrachten Wort „hello“ (HTP, 17).

Schließlich fallen beide Akteurinnen in die anfängliche Maschinenstarre zurück, ziehen letzte lineare Bahnen durch den *Cleanroom* und werden nach dem Abtritt von zwei die Bühne „enternden“ Staubsaugerrobotern ersetzt (HTP, 17). Das an dieser Stelle offengelegte Ineinandergreifen von technischem und organischem Körper rekurriert auf ein zunehmend hybrides Körperbild in der Medienkunst. Dieses geht vermehrt von fluiden Subjekten aus,¹⁰ deren physische Abgrenzung nicht immer klar auszumachen ist. Körper sind in Auflösung begriffen oder konstituieren sich in anderen (virtuellen) Realitäten.

5. Ästhetik der Leere und Horror Vacui

In *HTP* wirkt die Leere nicht aufgeräumt, schlichtelegant oder befreiend, sondern unangenehm kühl und existenzbedrohend funktional. Die Zuschauer*innen muss ein Gefühl der Beklemmung angesichts einer Bühne befallen, die dem Auge kaum Möglichkeit bietet innezuhalten. Worin besteht aber die im Stück zur Geltung gebrachte ‚Ästhetik der Leere‘, welche intermedialen Bezüge werden hergestellt, welche Aussagen dadurch getroffen?

Die spezifische ‚Ästhetik der Leere‘ ergibt sich aus einem Zusammenspiel von dramenästhetischen Mitteln und medientheoretischen sowie philosophischen Reflexionen. Dramenästhetisch steht das Stück in Tradition der ‚leeren

10 Yvonne Volkart: *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 4.

Bühne¹¹, die seit dem 20. Jahrhundert von Autor*innen und Regisseur*innen wie Peter Brook reflektiert und vielseitig erprobt wurde. Bühnenarchitektur, Bühnenbild und der nachgestellte Cleanroom rufen gemeinsam mit den wenigen Requisiten dystopische Imaginationen hervor. Der Blick in den leeren Bühnenraum fordert jenseits assoziativer Anspielungen zur selbstständigen Erschließung von Sinnzusammenhängen heraus. Zudem betont die leere Bühne das, was fehlt, und diesem Zustand liegt ein ästhetischer Reiz zugrunde. Brook hat dies folgendermaßen formuliert: „Die Idee, daß die Bühne ein Ort ist, wo das Unsichtbare erscheinen kann, hält unsere Gedanken gefangen. Wir sind uns alle bewußt, daß der größte Teil des Lebens unseren Sinnen entgeht.“¹¹

Durch die Verbindung von leerer Bühne und gesprochener Gesellschaftskritik entsteht ein Eindruck, der als Horror Vacui bezeichnet werden könnte; dieser ursprünglich naturphilosophische Begriff wurde von der Kunsttheorie aufgegriffen, um das Phänomen der Angst vor leeren Flächen und die daraus resultierende übermäßige Ornamentik zu benennen.¹² Diese grundlegende Bedeutung von Horror Vacui als Furcht vor der Leere bildet den Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen.¹³

„Das Nichts ist ein unvorstellbarer Begriff und kann uns ängstigen“¹⁴, so die Kunsttheoretikerin Ute Vorkoeper in einem Essay über „Leere“. Ihr Befund zur Situation der modernen Gesellschaft lautet aus architektur- und kunstphilosophischer Perspektive: „Es sieht fast so aus, als seien wir momentan am Horror Vacui erkrankt.“¹⁵ Vorkoeper's Auffassung lässt sich aktualisieren und über den anschaulichen Gegenstand der Architektur hinaus auf politische, gesellschaftliche und mediale Entwicklungen der Gegenwart übertragen. Dafür spielt die Etablierung sozialer Netzwerke eine entscheidende Rolle. In *HTP* sind diese gleichermaßen produktiver Impuls *und* Gegenstand kritischer Betrachtung. Das Stück bedient sich der Sprache, Ästhetik und Bilder aktueller Technologien

11 Peter Brook: *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Hamburg: Hoffmann und Campe 1970, S. 77.

12 Gerhard Strauss, Harald Olbrich (Hgg.): *Lexikon der Kunst, Band III: Greg-Konv*. Leipzig: E. A. Seemann 2004, S. 342.

13 Zu den literarischen Texten, die sich mit Horror Vacui auseinandersetzen, zählt Tina Uebels Roman *Horror Vacui*. Dieser thematisiert den letztlich zum Scheitern verurteilten Versuch, durch räumliche Weite der inneren Leere zu entkommen (Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005).

14 Ute Vorkoeper: *Leere*. In: *Die Zeit* v. 09.05.2006. https://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/leere_einfuehrung/komplettansicht (Stand: 01.09.2020).

15 Ebd.

und sozialer Medien, um auf einen gesellschaftlichen Widerspruch zwischen Leere und Fülle hinzuweisen.

Vorkoeper, die bei Erscheinen ihres Essays im Jahr 2006 den „sozialen Paradigmenwechsel“¹⁶ nicht überblicken konnte, den das zwei Jahre zuvor gegründete Unternehmen Facebook mitauslösen sollte, erkennt ein ambivalentes Verhältnis von Leere und Fülle im Alltagsleben:

Die wachsende Angst vor solchen Zuständen der Leere führt zu Betriebsamkeit: Grenzen werden hochgezogen, Speicher verriegelt und Versicherungen gegen Verluste abgeschlossen. Darüber hinaus lässt sich der Zeitgenosse bis zum Abwinken mit Informationen und Wissen anfüllen. Oder er füllt seine leer laufenden Hirnzellen mit Ersatzstoffen wie Extremsport, Drogen, Alkohol, Sex und Pillen nach.¹⁷

Vor allem der im Zitat angesprochene Aspekt dessen, was als Entwicklung hin zur Desinformationsgesellschaft diskutiert wird, steht aus heutiger Sicht in Verbindung mit sozialen Netzwerken. Mithilfe von Texten und Bildern bereichern sie scheinbar das Leben. Informationen zirkulieren weitestgehend frei und Kontakte können über große Distanzen und Grenzen hinweg gepflegt werden.¹⁸ Andererseits – und das ist uns Nutzer*innen mehr oder weniger bewusst – reduzieren soziale Netzwerke Inhalte auf medial vermittelte Abbilder und verkürzte Narrative. Soziale Netzwerke geraten so zu Projektions- und Verhandlungsflächen eines als authentisch inszenierten Lebens. Die vielen darin eingespeisten Inhalte sind weder von Dauer noch überschaubar oder verlässlich und schon gar nicht immer sozial, dafür aber bis zur Selbstaufhebung beliebig. Somit kehren sich die immensen Möglichkeiten des Befüllens in ein Gefühl der unbegrenzten Leere, in dem sich Subjekte ebenso verlieren, wie fundierte Fakten verloren gehen.¹⁹

Bereits 1983 brachte der streitbare Philosoph und Kulturwissenschaftler Peter Sloterdijk in *Kritik der zynischen Vernunft* das Chaos der Informationsflut auf den „Nullpunkt“:

16 Wegmann, *Facebook*, S. 1.

17 Vorkoeper, *Leere*.

18 Tim Schlüter, Michael Münz: *30 Minuten Twitter, Facebook, Xing und Co.* Offenbach: Gabal-Verlag 2010, S. 6–7.

19 Jasmin Fitzpatrick: *Potenziale sozialer Medien zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Welche Chancen bieten soziale Medien für politische Akteure und ihre Erforschung?* In: Jeanette Hofmann u.a. (Hgg.): *Politik in der digitalen Gesellschaft. Zentrale Problemfelder und Forschungsperspektiven*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 171–186.

Nur weil sie sich auf dem Nullpunkt gedanklicher Durchdringung festgesetzt haben, können sie alles geben und alles sagen, und dies wiederum alles auf einmal. Sie haben nur ein einziges intelligibles Element: das ‚Und‘. Mit diesem ‚Und‘ lässt sich buchstäblich alles zum Nachbarn machen. [...] In der Gleichgültigkeit des ‚Und‘ gegenüber den Dingen, die es nebeneinanderstellt, liegt der Sproß zu einer zynischen Entwicklung. Denn es erzeugt durch die bloße Aneinanderreihung und die äußerliche syntagmatische Beziehung zwischen allem eine Einerleiheit, die den aneinandergereihten Dingen Unrecht tut.²⁰

In seinem kulturkritischen Bestseller wendet sich Sloterdijk gegen den Verlust von Bedeutung durch kontingente Aneinanderreihung scheinbar gleichwertiger Inhalte. Ein Trend, der sich durch zunehmende Mediennutzung verstärkt hat.

Keineswegs soll die gemeinschaftsstiftende, kohäsive Funktion sozialer Netzwerke ignoriert werden.²¹ Sie bieten für ein internationales Klientel leicht zugängliche Plattformen sowie demokratische Kommunikationskanäle, die den politischen Austausch erleichtern oder überhaupt erst ermöglichen.²² Bereits 2006 nimmt Marcus S. Kleiner in seiner Studie *Medien-Heterotopien* den „Doppelcharakter der Medien gleichermaßen als Chance und Gefahr für die soziale und individuelle Wirklichkeit in den Blick“²³. Nutzer*innen könnten, so der Verfasser, Medien als utopischen Möglichkeitsraum für subversive Handlungen produktiv machen. Im Fall von *HTP* wird Kritik zwar nicht unmittelbar über die Kanäle sozialer Medien geübt, sondern auf der Bühne gezeigt. Durch den Rückgriff auf die Formen und Sprache der sozialen Medien sind dennoch subversive Elemente integriert.

Medienwissenschaftler*innen wie Bernhard Pörksen verweisen auf zunehmend demokratiefeindliche Folgeerscheinungen eines missbräuchlichen Umgangs mit Informationen in sozialen Netzwerken.²⁴ Die dissoziierte Wahrnehmung von Fakten gepaart mit einer auf Inszenierungsstrategien oder Werbezwecken beruhenden, über soziale Netzwerke laufenden Kommunikation,²⁵

20 Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 571–573.

21 Wegmann, *Facebook*, S. 70.

22 A. Poleshova: *Statistiken zu Facebook*. In: *Statista* v. 04.11.2019. https://de.statista.com/themen/138/facebook/#dossierSummary__chapter4 (Stand 08.02.2021).

23 Marcus S. Kleiner: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 24.

24 Bernhard Pörksen: *Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung*. München: Hanser 2018.

25 Ole Nymoen, Wolfgang M. Schmitt: *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin: Suhrkamp 2021.

die nicht erst seit Donald Trump mit zentralen Machtinstanzen eng verschaltet ist, führt zur Entwertung oder Entleerung von Inhalten. Wissenschaftlich beglaubigte Fakten wandeln sich im Wettstreit der Informationen zu alternativen Wahrheiten. Die Entwicklung zur Desinformationsgesellschaft resultiert aus der kontinuierlichen Befüllung heterogener Kommunikationsblasen mit Inhalten,²⁶ welche die von ausgewiesenen Spezialisten herrührenden – mitunter ebenfalls in sozialen Netzwerken zirkulierenden – wissenschaftlichen Fakten bisweilen übertönen. Daraus resultiert ein Widerspruch aus maximaler Befüllung eines sehr vielen Menschen zugänglichen Mediums bei einem gleichzeitigen Gefühl der Leere, das durch Unübersichtlichkeit entsteht.

HTP verarbeitet Sehnsüchte und Ängste, die mit Blick auf diesen Widerspruch als Horror Vacui zu fassen sind und mit der Verwendung sozialer Netzwerke einhergehen. Sie repräsentieren den Drang, virtuelle Flächen und Oberflächen mit Darstellungen auszufüllen. Das Resultat eines in die sozialen Netzwerkräume verlagerten Lebens, so die ästhetisch verpackte Botschaft des Theaterstücks, kann ein Dasein unter reinraumartigen Bedingungen sein. Darin richten sich die Blicke wie in einem Panoptikum auf die Nutzer*innen, sodass diese die Funktion der ohnehin schon gegebenen Überwachung gleich mitübernehmen. Akteurin 1 rühmt sich, wie erwähnt, ihrer „fortgeschrittene[n] Fähigkeiten in Selbstdarstellung und Selbstüberwachung“ (*HTP*, 2). Für sie bedeutet Horror Vacui konkret Angst vor gesellschaftlicher Ausgrenzung und dem physischen Verschwinden. Dieser Furcht begegnet die Akteurin mittels Selbstkontrolle und Anpassung. Doch sobald sie die Dynamiken des Cleanrooms infrage zu stellen beginnt und sich seiner Präsenz bewusst wird, findet sie nicht die Sprache, sich diesem Prozess zu widersetzen. Die „sonst so öffentlichkeitsgewandten“ Protagonistinnen müssen angesichts einer Realität, die sie nicht kritisch benennen können, verstummen.²⁷ Während dem (virtuellen) Raum ganz freiwillig persönliche Daten überlassen werden, umgibt die Protagonistinnen ein bedrohlich wirkender Cleanroom, der ihre Phrasen, Maskierungen und Selbstoptimierungsbestrebungen transparent macht und ihre Individualität aufhebt.

26 Fitzpatrick, *Potenziale sozialer Medien zwischen Wunsch und Wirklichkeit*, S. 171.

27 Kilian Jörg: *Miriam Schmidtke – How to protect your internal ecosystem?* Ohne Jahreszahl. https://werk-x.at/wp-content/uploads/2019/11/Miriam-Schmidtke-how-to-protect-your-internal-ecosystem_Kommentar_Kilian_J%C3%B6rg.pdf, S. 1–3, hier S. 1 (Stand: 03.09.2020).

Dies schließt an Jacques Rancières Begriff des „Unvernehmens“ an. Die Unvernommenen sind anonyme Akteure, denen im sozialen Ordnungsgefüge keine Stimme zugeordnet ist. Polizeiliche Ordnungsinstanzen legen anhand von Distinktion fest, wessen Stimmen verstanden und wessen Äußerungen als Lärm missachtet werden können.²⁸ Politik entsteht für Rancière dann, wenn sich die aus dem Diskurs ausgeschlossenen Akteure dennoch Gehör verschaffen. Dies gelingt den beiden Akteurinnen von *HTP* offensichtlich nicht. Ganz im Gegenteil verfallen sie zunehmend in Aphasie, die zugleich Ausdruck ihrer politischen Unmündigkeit ist. Leere repräsentiert mit Blick auf Rancière die hier szenisch gestaltete, fehlende politische Teilhabe; der Drang zur konformistischen Selbstoptimierung degradiert die Akteurinnen zu unkritischen, politisch absenten Konsumentinnen.

Dies hat in der Dramaturgie zur Folge, dass sich die in den leeren Bühnenraum projizierten Biographien der Protagonistinnen durch Anpassung entleeren und sie wortwörtlich von der Bildfläche verschwinden. Das Publikum wird mit der ungelösten Frage aus dem Stück entlassen, ob die Akteurinnen dadurch frei sind oder nur so frei wie ein Käfig.

6. Fazit

Leere wurde als ein zentrales ästhetisches Element von *How to protect your internal ecosystem* analysiert. Diese präsentiert sich als asketische Bühne, die der technologischen Produktionsstätte Cleanroom nachempfunden ist und von einer unsichtbaren Macht, der männlichen „System Voice“, reguliert wird. Die darin herrschende Ordnung ist – entsprechend der sterilen Funktion realer Reinräume – lebensfeindlich. Sie wird aber von den beiden Akteurinnen akzeptiert und legitimiert, indem sie sich durch Selbstkontrolle der herrschenden Atmosphäre anpassen. Schließlich nehmen Staubsaugerroboter ihren Platz ein, so die ironische Pointe.

Die thematisierte (physische und politische) Absenz knüpft an Sascha Seilers Befund an, dass das Phänomen des Verschwindens in der Literatur der Postmoderne den Wunsch nach Gegenwärtigkeit und Präsenz verstärkt.²⁹ Die Protagonistinnen von *HTP* unternehmen den Versuch, sich präsent zu zeigen,

28 Jacques Rancière: *Das Unvernehmen*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 40 f.

29 Sascha Seiler: *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 13.

sei es auch nur in virtueller Form; ein Unterfangen, das angesichts der Schnelllebigkeit sozialer Medien scheitern muss.

Als Denkfigur versinnbildlicht der Reinraum gesellschaftliche wie mediale Realitäten der Gegenwart, etwa die Diskrepanz zwischen Isolation und Massenkommunikation. In weiterer Konsequenz spricht das Stück den Wirklichkeitsverlust im postfaktischen Zeitalter an, wodurch – so die aktuell viel diskutierte These – die Verbreitung von Verschwörungserzählungen begünstigt wird.

Ausgehend von der dramenästhetischen Inszenierung des Cleanrooms wurden weitere, im Text verhandelte Themen und Motive analysiert, die mit der Leere in Zusammenhang stehen. Die Selbstoptimierung betrifft körperliche Bereiche wie Ernährung und Schlaf, aber auch ein Aussehen, das den (zumeist) männlichen Erwartungen entsprechen soll. Entlang dieser Diskurslinien offenbart sich die Ambivalenz von Leere und Fülle; die permanente Rezeption, Konsumation, Anreicherung und Darstellung von Inhalten (reale Nahrung ebenso wie virtuelle Daten) sind wie in einem Zirkelschluss Ergebnis und Auslöser eines Horror Vacui.

Nicht zuletzt fördert der Cleanroom ökologische Schattenseiten zutage. Dieser Umstand wird gerade durch seine exponierte Sauberkeit betont. Der Philosoph und Künstler Kilian Jörg stellt im Begleitkommentar zu *HTP* eine Verbindung zwischen dem inszenierten Cleanroom und seiner verborgenen, jedoch tiefgreifenden Relevanz für unser Alltagsleben her: „Unsere hypermoderne Vernetzungskultur benötigt Räume von unnatürlicher Sauberkeit, damit sich die glatten Oberflächen unserer Instagram-Stories, Facebook-Feeds und News-Ticker in Lichtgeschwindigkeit um den Globus spannen können.“³⁰

Cleanrooms bilden das saubere Ambiente für die Anfertigung von Produkten, die andernorts ein ökologisches wie soziales „Wasteland“ hinterlassen, wie Jörg in Anlehnung an den französischen Philosophen und ökologischen Vordenker Michel Serres (1930–2019) festhält.³¹

Der extensive Abbau bzw. die Gewinnung von kritischen Rohstoffen, Metallen und seltenen Erden, etwa für die Anfertigung kurzlebiger Smartphones, hat bekanntermaßen verheerende Auswirkungen auf Mensch und Natur. *HTP* zeigt diesen Kontrast von sauberen Produktionsräumen und den sozialen wie anthropogenen Effekten auf, welche die im Cleanroom erzeugten technischen Produkte verursachen. Die andere, nicht sichtbare Seite des Reinraums besteht aus Verschmutzung, Raubbau, sozialer Ungerechtigkeit und Abhängigkeiten.

30 Jörg, *Miriam Schmidtke – How to protect your internal ecosystem?*, S. 1.

31 Ebd.

Diese unsauberen Auswirkungen werden durch eine Leerstelleninszenierung verdeutlicht.

Ich habe *HTP* Ende Oktober 2019 mit Studierenden meines Proseminars über gesellschaftskritische Texte nach 2000 besucht und eine kontroverse Diskussion geführt. Vonseiten der Studierenden wurde moniert, dass die behandelte Thematik aufgrund der unübersehbaren Botschaft ihr subversives, störendes Potential einbüße; die Technologie- und Gesellschaftskritik stelle einen bereits überholten Kulturpessimismus dar. Dies ist ein berechtigter Einwand. Meiner Ansicht nach besteht der Reiz des Stückes aber in der ästhetisch ansprechenden, intermedialen und kritischen Ausgestaltung von Themen wie Kontrolle, Überwachung und Selbstoptimierung. Diese Aspekte mögen nicht neu sein, aber ihre kritische Verhandlung auf dramenästhetischer wie textlicher Ebene ist innovativ und macht die Stückentwicklung politisch. Zudem haben die Themen nichts an Aktualität eingebüßt, wie die wenige Monate nach dem Theaterbesuch ausgebrochene Pandemie und ihre Auswirkung auf unsere Mediennutzung gezeigt haben.

Literatur

- [Anonym:] *Reinraum*. In: *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Reinraum> (Stand: 10.02.2021).
- Brook, Peter: *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Hamburg: Hoffmann und Campe 1970.
- Fitzpatrick, Jasmin: *Potenziale sozialer Medien zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Welche Chancen bieten soziale Medien für politische Akteure und ihre Erforschung?* In: Jeanette Hofmann u.a. (Hgg.): *Politik in der digitalen Gesellschaft. Zentrale Problemfelder und Forschungsperspektiven*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 171–186.
- Felden, Heide von: *Selbstoptimierung als gesellschaftlicher Zwang zum Selbstzwang*. In: dies. (Hg.): *Selbstoptimierung und Ambivalenz. Gesellschaftliche Appelle und ambivalente Rezeption*. Wiesbaden: Springer 2020, S. 3–14.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Jörg, Kilian: *Miriam Schmidtke – How to protect your internal ecosystem?* Ohne Jahreszahl. https://werk-x.at/wp-content/uploads/2019/11/Miriam-Schmidtke-how-to-protect-your-internal-ecosystem_Kommentar_Kilian_J%C3%B6rg.pdf, S. 1–3 (Stand: 03.09.2020).

- Kleiner, Marcus S.: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Lohberger, Paul: *Blankgeputzte Insta-Profile*. In: *Deutschlandfunk* v. 23.10.2019. https://www.deutschlandfunk.de/theaterperformance-blankgeputzte-insta-profile.807.de.html?dram:article_id=461710 (Stand: 01.09.2020).
- Merz, Mimu: [*Persönliche Homepage*]. <http://www.mimumerz.com/> (Stand: 04.02.2021).
- Merz, Mimu; Schmidtke, Miriam: *How to protect your internal ecosystem*. Von den Autorinnen für die Verwendung genehmigte, unveröffentlichte Fassung vom 4.11.2019.
- Nymoen, Ole; Schmitt; Wolfgang M.: *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin: Suhrkamp 2021.
- Poleshova, A.: *Statistiken zu Facebook*. In: *Statista* v. 04.11.2019. <https://de.statista.com/themen/138/facebook/> (Stand: 14.02.2021).
- Pörksen, Bernhard: *Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung*. München: Hanser 2018.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Schlüter, Tim; Münz, Michael: *30 Minuten Twitter, Facebook, Xing und Co*. Offenbach: Gabal-Verlag 2010.
- Schmidtke, Miriam. [*Persönliche Homepage*]. <http://miriamschmidtke.de/> (Stand: 04.02.2021).
- Seiler, Sascha: *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne*. Stuttgart: Metzler 2016.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- Strauss, Gerhard; Olbrich, Harald (Hgg.): *Lexikon der Kunst, Band III: Greg-Konv*. Leipzig: E. A. Seemann 2004.
- Uebel, Tina: *Horror Vacui*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005.
- Volkart, Yvonne: *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*. Bielefeld: Transcript 2006.

Karl Wolfgang Flender

Enable Dictation. Kenneth Goldsmiths *Soliloquy* zwischen Selbstaufzeichnung und Selbstüberwachung

Abstract: Kenneths Goldsmiths *Soliloquy* ist ein Transkript aller Worte, die der Autor in einer Aprilwoche 1996 gesprochen hat. Dafür trug Goldsmith ein verborgenes, Stimm-aktiviertes Diktaphon und transkribierte über 40 Stunden Tonmaterial in minutiöser Form: Er reproduzierte alle Versprecher, Wiederholungen und abgebrochenen Sätze exakt, wie sie auf dem Band zu hören waren – das Resultat ist ein knapp 500 Seiten langes Dokument gesprochener Sprache in all ihrer Redundanz. In meinem Aufsatz untersuche ich, wie Überwachung und Kontrolle nach Michel Foucault und Gilles Deleuze auf verschiedenen Ebenen in *Soliloquy* verhandelt werden: zunächst in der experimentellen Versuchsanordnung, dann auf der Ebene der Erzählung und schließlich auf konzeptuell-medialer Ebene. Dabei zeige ich, wie sich Goldsmith als prototypischer „Mann der Kontrolle“ durch Verwendung der Tonaufzeichnung selbst optimiert, wie die Transkription der analogen Tonbänder in digitalen Text die maschinelle Überwachung erst ermöglicht, – und wie sich Goldsmiths Versuchsanordnung als „imaginäres Medium“ in *Soliloquy* zu als smarte Assistent*innen getarnten Überwachungstechnologien wie Siri und Alexa verhält. Letztlich geht es darum, zu zeigen, wie im Zeitalter der digitalen Vernetzung das „Schreiben über sich“, die „écriture de soi“, zum immer schon voreingestellten, verwertbaren, fremdbestimmten Akt wird, und was die Literatur des Protokolls und Selbstaufzeichnung zum kritischen Wissen über Überwachung beitragen kann.

Keywords: Kenneth Goldsmith, Digitale Literatur, Conceptual Writing, Selbstaufzeichnung, Selbstüberwachung, Datenbank, Sprachtechnologie

1. Einleitung

Good morning, how ya doin'? Yep. Wait a second, I have my ticket. OK. There you go. Thanks. See you soon. Oh oh oh, I thought you said have a good weekend. Oh, OK. Have a good week. See you later. How you doin'? Alright, alright. Two, please. You don't want to save that for four or is it OK? Do you have any newspapers lying around? I'll just have a coffee to start. Thanks. OK, babe. OK. ¹

1 Kenneth Goldsmith: *Soliloquy*. New York: Granary Books 2001, S. 9. http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/soliloquy_book.pdf (Stand: 30.01.2021); im Folgenden mit der Sigle S und Seitenzahl im Text nachgewiesen.

So lauten die ersten Worte von Kenneth Goldsmiths Buch *Soliloquy*, einem Transkript aller Worte, die der Autor in einer Aprilwoche 1996 gesprochen hat. Dafür trug Goldsmith ein verborgenes, Stimm-aktiviertes Diktaphon und transkribierte über 40 Stunden Tonmaterial in minutiöser Form: Er reproduzierte alle Versprecher, Wiederholungen und abgebrochenen Sätze exakt, wie sie auf dem Band zu hören waren – das Resultat ist ein knapp 500 Seiten langes Dokument gesprochener Sprache in all ihrer Redundanz.

Mit der Aufzeichnung und wortwörtlichen Transkription alltäglichen Sprachmaterials als primärem auktorialen Akt ist *Soliloquy* emblematisch für die um das Jahr 2000 formierte Neo-Avantgarde des Conceptual Writing, die Verfahren wie Appropriation, Remediation und Rekontextualisierung zur experimentellen Textproduktion nutzt. Unter dem Motto „the computer encourages us to mimic its workings“² generieren und bearbeiten die Konzeptualist*innen in Analogie zu Computer-Algorithmen Texte nach selbstauferlegten Regeln (Constraints) – und zwar ohne Anspruch auf Originalität oder Inspiration; am Prägnantesten versinnbildlicht vielleicht im Titel der Anthologie *Against Expression* und dem von Goldsmith geprägten Begriff des *Unkreativen Schreibens*.³ Sprache wird dabei von den Konzeptualist*innen als Information begriffen, als quantifizierbare Masse, die es zu manipulieren gilt: Sprache als Substrat der Datenverarbeitung. Konzeptualistische Texte sind zwar nicht per se ‚digitaler‘ als etwa ein konventioneller Roman (auch *Soliloquy* wurde in Microsoft Word geschrieben und ist lesbar als statischer Text im gedruckten Buch) – vielmehr sind sie „composed as if by digital automation“⁴, wie Craig Dworkin schreibt: Es sind mit großem Aufwand händisch umgesetzte Projekte, die *Ausdruck* der algorithmischen Logik sind, welcher der Ausführung eines Konzepts und dem Arbeiten des Computers gemeinsam ist. Wenn Goldsmith in *Soliloquy* alle Worte einer Woche transkribiert, schlägt sich die Geste der Computer-Imitation darüber hinaus in einer manischen Selbstaufzeichnung nieder, welche die ubiquitäre digitale Aufzeichnung und Auswertung von Daten antizipiert – und *Soliloquy* zum literarischen Symptom

-
- 2 Kenneth Goldsmith: *Why Conceptual Writing? Why Now?* In: Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith (Hgg.): *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston: Northwestern University Press 2011, S. xvii–xxii, hier S. xviii.
 - 3 Dworkin/Goldsmith (Hgg.), *Against Expression*; Kenneth Goldsmith: *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press 2011.
 - 4 Craig Dworkin: *The Imaginary Solution*. In: *Contemporary Literature* 48/2007, H. 1, S. 29–60, hier S. 52, Fußnote 9; Herv. i. O.

des „Überwachungsmedienwandels“ macht. Im Folgenden soll untersucht werden, wie Überwachung und Kontrolle nach Michel Foucault und Gilles Deleuze auf verschiedenen Ebenen in *Soliloquy* verhandelt werden: Zunächst in der experimentellen Versuchsanordnung, dann auf der Ebene der Erzählung und schließlich auf konzeptuell-medialer Ebene.

2. Die Versuchsanordnung

Michel Foucault hat analysiert, wie „Technologien des Selbst“ seit der Antike es

dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.⁵

In *Soliloquy* erleben wir dieses „Schreiben über sich selbst“⁶ in einer besonders radikalen Form: als ein Projekt der Selbstüberwachung und Selbstkontrolle.

Während antike Tagebücher und Briefe oder das christliche Geständnis einen Blick ins Innere als „ein Feld der subjektiven Daten“ gewähren,⁷ geht es bei Goldsmith um die totale ungefilterte Aufzeichnung der eigenen Worte – gleichsam äußerlich vermittelt durch technische Geräte, welche die Konstruktion eines Feldes von „objektiven Daten“ erlauben. Damit handelt es sich bei *Soliloquy* auch nicht um einen ‚echten‘ Soliloquy, sondern um Goldsmiths Hälfte von Dialogen, bei denen die Einlassungen der Gesprächspartner entfernt wurden: Das Ergebnis ist ein zu Teilen unlesbares Geplapper, Geläster und Gestammel, alltägliche Sprache in all ihrer Redundanz, die alle herkömmlichen Maßstäbe von Literatur zu unterlaufen scheint.

Soliloquy ist damit allerdings nicht nur die Parodie des Konzeptes roman-tischer Poet*innen, die ihre Ergüsse spontan-genialisch zu Papier bringen,⁸

5 Michel Foucault: *Technologien des Selbst*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. In: Ders.: *Dits et Écrits. Schriften*, Bd. IV, 1980–1988. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 966–999, hier S. 968.

6 Michel Foucault: *Schreiben über sich selbst*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. In: Ders., *Dits et Écrits*, S. 503–521.

7 „[T]his knowledge of the self takes shape in the constitution of thought as a field of subjective data which are to be interpreted.“ Michel Foucault: *About the Beginning of the Hermeneutics of the Self. Two Lectures at Dartmouth*. In: *Political Theory* 21/ 1993, H. 2, S. 198–227, hier S. 221 f., meine Übersetzung.

8 Vgl. Christian Bök: *A Silly Key: Some Notes on Soliloquy by Kenneth Goldsmith*. In: *Open Letter* 12/2005, H. 7, S. 65–76, hier S. 65.

vielmehr gibt es seit der Erfindung des Phonographs durch Edison reichlich literarische Vorläufer, die Sprachaufzeichnungen als integralen Teil ihrer Poetologien begreifen: Die Modernist*innen reagieren auf das neue Medium, in dem sie das „Signal-zu-Rauschen-Verhältnis“⁹ der Literatur ändern und alltägliche Sprache, Störung, Lärm und Redundanz in ihre Texte integrieren.¹⁰ Autoren wie Allen Ginsberg, William Burroughs und David Antin nutzen später die Ton-Aufnahmen als direkte Vorstufen ihrer Texte, als Sprachmaterial, das bearbeitet, zerschnitten und rekombiniert wird – das Wort fließt aber noch ein zweites Mal durch den „Flaschenhals des literarischen Formbewusstseins“¹¹. Goldsmith radikalisiert in *Soliloquy* diese Tradition: Statt Selektion, Bearbeitung und Rekombination ist seine Methode die linguistische Informations-erfassung ohne spätere Intervention – und hat damit sein paradigmatisches Vorbild in Andy Warhols, *a, A Novel* von 1968, einem amphetamingeschwängerten Tonband-Transkript, das vorgibt, ein Tag im Leben des Schauspielers Ondine zu sein.¹²

Goldsmith nutzte für sein Projekt ein analoges Tonbandgerät, das er als Walkman getarnt hat, sodass er aufnehmen kann, ohne dass seine Gegenüber dies bemerken, wie er seiner Ehefrau Cheryl vom ersten Aufnahmetag berichtet – sie weiß als Einzige Bescheid über Projekt und Gerät:

I was a little bit nervous about keeping this in my pocket was gonna work. So what I did was I put this thing out on the table but I plugged my Walkman earphones into this but I left the whole thing out on the table running. Yeah of course everybody's carrying their their little piece of technology with them and I looked at everybody, you know, on Broadway has their little Walkman or piece and I'm like great! This is a great guise like when I working with somebody and I'm not like wearing all this coverage. (SOL, 62)

Goldsmiths Camouflage reflektiert damit im Kleinen eine Binsenweisheit der Mediengeschichte: Indem die Unterhaltungselektronik mobil wird, wird es auch die Überwachungstechnologie. An anderer Stelle erfahren wir, dass Goldsmith diese Camouflage wählt und damit ohne das Wissen seiner Gesprächspartner mitschneidet, um das Ergebnis seines Experiments nicht zu verfälschen – auch

9 Scott Pound: *Kenneth Goldsmith and the Poetics of Information*. In: *PMLA* 130/2015, H. 2, S. 315–330, hier S. 322, meine Übersetzung.

10 Vgl. auch Lisa Gitelman: *Scripts, Grooves and Writing Machines. Representing Technologies in the Edison Era*. Stanford: Stanford University Press 1999; Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

11 Pound, *Poetics of Information*, S. 322, meine Übersetzung.

12 Andy Warhol: *a, A Novel*. New York: Grove Press 1968.

er selbst testete die Apparatur mehrere Wochen vor der tatsächlichen Aufnahme, um sich daran zu gewöhnen und möglichst ‚authentisch‘ sein zu können. So heißt es:

Well, I I did a lot of tests and I tried to get off of, uh, being self-conscious about it. I mean at first it was a little awkward and I did it like several days of tests and yeah, you know, I was like watching what I was saying and at this point it's like I'm just letting it yeah. I just started Monday I'll just do it for a full week, um, but I did lots lots of test for a while just so I could get used to it. [...] So, no this is me normally, this is really this is me. (SOL, 209)

Es soll also um eine möglichst ungefilterte und natürliche Selbstaufzeichnung gehen, um das alltägliche Gerede und Leben: „It's a real slice of what goes on“ (SOL, 298).¹³ So begleitet man Goldsmith in *Soliloquy* eine Woche lang bei alltäglichen Tätigkeiten wie dem Essen im Restaurant oder dem Ausführen des Hundes Betsy, im Beruf beim Designen von Websites oder der Fehlerbehebung an Technik-Hotlines, als „buffoonish self-promoter“¹⁴, der sich im MOMA mit der einflussreichen Literaturwissenschaftlerin Marjorie Perloff trifft, die er für seine Arbeit zu begeistern versucht und die seine Arbeit später in ihrem Buch *Unoriginal Genius* kanonisieren wird,¹⁵ oder beim zwanghaften Networking auf Ausstellungseröffnungen – und natürlich ganz privat, auf Familiengeburtstagen und beim Sex mit seiner Ehefrau, der Künstlerin Cheryl Donegan.

Tatsächlich dürfte es aber schwierig gewesen sein, wirklich ‚authentisch‘ zu sein und das Gerät dauerhaft aus dem Kopf zu bekommen, ist es doch für Goldsmith mit allerlei Aufwand verbunden, die Aufnahme dauerhaft am Laufen zu halten.¹⁶ So muss er ständig die Kassette wechseln oder entwirren, „Test“

13 Am Ende von Akt 6 resümiert er allerdings: „[T]his week has been particularly insane. I know. I mean we've just been non stop parties and events, I mean, it's really been a weird a strange strange week“ (SOL, 418).

14 Daniel Morris: *Not Born Digital. Poetics, Print Literacy, New Media*. New York: Bloomsbury 2016, S. 52.

15 Marjorie Perloff: *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press 2011.

16 Im Laufe der Woche scheint es ihm trotzdem zeitweise zu gelingen. Bei einem Inline-Skater-Ausflug in Act 7 versichert sich Ehefrau Cheryl noch einmal, ob ihre Stimme auch wirklich nicht aufgenommen werde, was Goldsmith wörtlich paraphrasiert, da er zunächst nicht versteht, worauf sie sich bezieht: „My voice is taken out? What's that mean? Oh oh. I forgot. I forgot. Hey were winding down the last hours here on our taping marathon week. What's gonna be the last words said? And we're running down on a week's worth of tape“ (SOL, 472).

sagen, um an der roten Signalleuchte zu erkennen, ob das Gerät auch wirklich aufnimmt, dann wieder sind die Batterien leer, wie er wütend an mehreren Stellen bemerkt:

Testing. Testing. Testing. Testing. Again. One two. One two. One two. What's more... please, please. Once more hello. Fresh batteries... batteries. Boar is off please come in... fuck fuck fuck fuck fuck fuck. This is awful I guess I'm going to have to talk like this. Well, it seems like the mic is dead... diddle... yeah this is a test. I don't know if this can hear me or not. This is another test and I'm not sure whether this can hear me or not... (SOL, 385)

Das analoge Überwachungsmedium kommt Goldsmith in seiner Widerständigkeit in die Quere, es ist nicht ‚seamless‘ oder unsichtbar – und eine Spur der technischen Aufzeichnung als Schreib-Szene bleibt als offensichtlicher Marker der Überwachung im Text zurück.¹⁷

3. Selbstoptimierung durch Selbstüberwachung

Der Unterschied zwischen Foucaults Disziplinargesellschaft und der Kontrollgesellschaft nach Deleuze ist bekanntlich jener zwischen Einschließung und Modulation: „Familie, Schule, Armee, Fabrik sind keine unterschiedlichen analogen Milieus mehr, die auf einen Eigentümer konvergieren, Staat oder private Macht, sondern sind chiffrierte, deformierbare und transformierbare Figuren ein und desselben Unternehmens, das nur noch Geschäftsführer kennt.“¹⁸

In dieser Perspektive erscheint Kenneth „I do Internet for a living“ (SOL, 30) Goldsmith als prototypischer „Mann der Kontrolle“, welcher, wie Deleuze schreibt „nie mit irgendetwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben

17 Diese Hinweise kommen alle im Text vor, d.h. Goldsmith hat sie ausgesprochen: Hier wird die Schreib-Szene als Recording-Szene im Text thematisch. Dabei sind die ein- oder mehrfach ins Mikrofon gesprochenen „Tests“ die besten Indikatoren für Zeitsprünge, Orts- oder Personalwechsel im Text, die sonst (außer an Grußformeln) wegen des Blocksatzes schwierig zu bemerken sind. Diese Äußerungen stellen außerdem den einzigen ‚wirklichen‘ „Soliloquy“ des Buches dar, da Goldsmith in diesen Momenten stets allein ist und anstatt eines Publikums seinen technischen Apparat adressiert. Die technischen Dispositive des Aufnehmens, die Unsicherheit über die Funktionalität des Geräts und das sprachliche Anspielen der Leuchte, machen also die Struktur des Textes lesbar – die Schreib-Szene hat eine Spur im Text hinterlassen.

18 Gilles Deleuze: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262, hier S. 260.

Modulation“.¹⁹ Programmatisch illustriert dies schon die Formatierung von *Soliloquy*: Abgesehen von seiner Aufteilung in sieben Akte für jeden der sieben Tage bietet das eng bedruckte, im Blocksatz gesetzte Buch keine Orientierung über Tageszeit, Szenenwechsel oder Gesprächspartner – die Sätze schließen unvermittelt aneinander an, nur Begrüßungs- und Abschiedsformeln können als Indikator dienen, ob der nächste Satz vielleicht eine Stunde später, am anderen Ende der Stadt, mit einer anderen Gesprächspartner*in gesprochen wird. Im Blocktext fließt alles in eins, man springt von Arbeit zu Freunden zu Familie zu Sex. So scheint Ich-AG-Geschäftsführer Goldsmith auch selbst nicht mehr zwischen Brotjob Webdesign und der Kunst trennen zu können: Obwohl er der Literaturwissenschaftlerin Perloff im MOMA eigentlich seine Literatur schmackhaft machen will, dreht er ihr im Endeffekt bloß eine Website an – die von Deleuze beschworene Fabriksirene jedenfalls, welche analoge Einschließungsmilieus markiert, fällt in *Soliloquy* programmatisch weg. Der einzige Einschnitt, den es noch gibt, ist der Schlaf.²⁰

Als Unternehmer seiner Selbst durchläuft Goldsmith dabei eine ständige Schleife der Selbstbeobachtung, Selbstevaluation und Selbstoptimierung: Nicht nur kaut er im Gespräch mit Ehefrau Cheryl z.B. das Treffen mit Marjorie Perloff mehrfach wieder, schon am nächsten Tag will Goldsmith aus Unsicherheit über den Eindruck, den er auf Perloff gemacht hat, das Band zurückspulen: „I hope I didn't act too much like an asshole around Marjorie yesterday. I'm going to have to play it back, I mean, this is the most embarrassing thing“ (SOL, 126). Die Aufzeichnung und Transkription als „Technologie des Selbst“ ermöglicht den unmittelbaren Abgleich der Erinnerung mit der Aufnahme zur Selbstevaluation: Nach dem Anhören entscheidet Goldsmith sich, am nächsten Tag einen Vortrag von Perloff zu besuchen, um einen besseren Eindruck zu machen. Doch nicht nur seine soziale Performance optimiert Goldsmith mittels der Aufnahmen, er versucht auch, das vermeintlich so authentische literarische Werk durch Inszenierung aufzuhübschen. So versucht Goldsmith etwa eine Sexszene mit Ehefrau Cheryl Donegan durch „dirty talk“ aufzupeppen:

19 Deleuze, *Kontrollgesellschaften*, S. 257.

20 Goldsmith macht in dieser Woche allerdings durchaus eine Entwicklung durch, wie Daniel Morris meint. So wird das „self-exploitative recording of an egomaniacal careerist with an inferiority complex who crassly disregards family obligations“ in Akt Eins zu einem „surprisingly heartfelt, psychologically revealing, and elegiac self-portrait of the artist as not so young man“ in Akt Sieben. Morris, *Not Born Digital*, S. 51 und 61.

How about I join you in bed? What do ya how about a little activity? Can I? Why? I thought it was O.K. to kill myself un unless I fucked you first. Can I put my finger in your ass? All the way up? Why? That's on tape. Just to spice the tape a little bit, right? I said that just to spice up the tape. (SOL, 328)

Dieses Verhalten führt zu einer heftigen Diskussion mit Cheryl – eine der wenigen Stellen, in denen die Implikationen seiner Überwachung in *Soliloquy* explizit thematisiert werden. Cheryl wirft Goldsmith vor, unauthentisch zu agieren, außerdem will sie nicht auf dem Tape auftauchen und derart private Momente teilen – zudem wusste sie nicht, dass das Gerät beim Oralverkehr in Act 2 angeschaltet war. Goldsmith antwortet rein technisch und behauptet, das Mikrofon würde nur ihn aufnehmen, es sei nämlich auf die Frequenz seiner Stimme programmiert und Donegans hohe Stimme würde die Aufnahme nicht auslösen – außerdem würde ja niemand je diese Tapes zu hören bekommen:

I'll tell you another thing, there's no part of you that's on this tape. Your voice or your actions or nothing will appear. It's all me. [...] These tapes, nobody will ever hear these tapes, Cheryl. [...] I want to give you a demonstration. Watch this red light. See I'm talking now? Now I'm talking? See? It's like magic. And you have the highest voice of anyone. I don't. Speak. Do you have the highest voice ever? (SOL, 328 f.)

Die ethischen Implikationen seiner heimlichen Überwachung sind Goldsmith also während der Aufzeichnung durchaus bewusst: Mehrfach spricht er davon, alle genannten Namen für die Publikation ändern zu wollen: „You know, this this this collection is just gonna be the most horribly incriminating, embarrassing thing. There will I'll have an unedited version with the real names in it but like to be revealed 50 years after I die“ (SOL, 126, vgl. 62). Beim anschließenden Transkribieren entschied er sich aber dagegen. Im Gegenteil: Nicht nur wurden die Namen in der Publikation nicht verändert, es wurde sogar ein Index veröffentlicht, in welchem alle vorkommenden Gesprächspartner*innen samt Seitenzahlen verzeichnet sind, sodass die Leser*in schnell nachschauen kann, über wen Goldsmith wo lästert, intrigiert oder persönliche Geheimnisse ausplaudert. Ein kalkulierter, aufmerksamkeitsfördernder PR-Gag samt Mini-Skandal, der Goldsmith wohl einige langjährige Freundschaften kostete, wie er in einem Interview mit der ebenfalls betroffenen Perloff, die seine Einschätzungen anderer Menschen für „nasty, cruel or just plain embarrassing“²¹ hält, zugibt:

In terms of the social aspects of the piece, it's very complicated. I have lost many friends over this work. I do feel bad that their feelings have been hurt but I still cannot

21 Marjorie Perloff: *A Conversation with Kenneth Goldsmith*. In: *Jacket* 21/2003. <http://jacketmagazine.com/21/perl-gold-iv.html> (Stand: 04.05.2020).

apologize for having done the piece. [...] It was to be an examination of language as it was spoken, plain and simple. [...] So exactly what was said and how it was said was left untouched. And that included a lot of gossip and slander. The entire activity was humiliating and humbling, seeing how little of ‚value‘ I actually speak over the course of a typical week. How unprofound my life and my mind is; how petty, greedy and nasty I am in my normal speech. It's absolutely horrifying.²²

Liest man *Soliloquy* so auf der Inhaltsebene, hat Goldsmiths „Technologie des Selbst“ vielleicht tatsächlich zu Einsichten geführt und ist der erste Schritt zur Selbst-Verbesserung im Sinne Foucaults. Doch wenn dieser weiter ausführt, man müsse „die Punkte analysieren, an denen die Herrschaftstechniken über Individuen sich der Prozesse bedienen, in denen das Individuum auf sich selbst einwirkt. Und umgekehrt muß man jene Punkte betrachten, in denen die Selbsttechnologien in Zwangs- oder Herrschaftsstrukturen integriert werden“²³, dann muss man *Soliloquy* noch einmal anders in den Blick nehmen – nämlich auf konzeptuell-medialer Ebene des Schreibprozesses, welcher symptomatisch für den Überwachungsmedienwandel ist.

4. Digitale Selbstaufzeichnung

Wenn Deleuze feststellt, dass die Kontrollgesellschaft Individuen zu „Dividuen“ mache „und die Massen aufgehen in „Stichproben, Daten, Märkte oder ‚Banken‘“²⁴, dann geschieht das in Goldsmiths Fall eben nicht nur durch Selbst-Überwachung auf dem Tonband, sondern v.a. durch den anschließenden Prozess der digitalen Textverarbeitung: Durch Goldsmiths Transkription der analogen, kontinuierlichen Tonaufnahmen in einen digitalen, linguistischen Datensatz auf dem Computer wird die Sprache maschinenlesbar und neuen Kontrollfunktionen unterworfen: Während die knapp vierzig Stunden Audiomaterial, aufgezeichnet auf ebenso vielen Tonbändern, der Informationsverarbeitung kaum zugänglich sind, kann der digitale Volltext nun maschinell ausgewertet, nach Namen durchsucht oder nach Schlagworten indiziert werden.²⁵ Insofern

22 Ebd.

23 Foucault, *Hermeneutics of the Self*, S. 203. Aus dem Französischen von Thomas Lemke in Thomas Lemke: *Gouvernementalität*. In: Marcus Kleiner (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2001, S. 108–122, hier S. 119.

24 Deleuze, *Kontrollgesellschaften*, S. 258; Herv. i. O.

25 Auch das gedruckte Buch *Soliloquy* erlaubt es bereits, wie oben bemerkt, durch die Technologie der Schrift und des Indexes die persönlichen Informationen der Gesprächspartner*innen schnell auffindbar zu machen.

präfiguriert Goldsmith mit seiner Remediation des flüchtigen gesprochenen Worts in einen permanent verfügbaren Datensatz die Spracherkennung und subsequente Auswertung smarter Überwachungstechnologien: Es ist nicht die Tonaufzeichnung, welche die tatsächliche Überwachung ausmacht, sondern erst ihre Überführung in digitalen Text.

Am deutlichsten wird der Shift zur Kontrolle in der Online-Version von *Soliloquy*, die 2002 erschien:²⁶ Auf der Website ist der Text in sieben Tage aufgeteilt, jeder Tag zudem in zehn Unterkapitel – also siebzig einzelne Webseiten – durch die man navigieren kann. Bis auf den ersten Satz erscheint die jeweilige Seite aber zunächst gänzlich leer. Fährt man mit der Maus langsam über den Bildschirm, erscheinen je nach Position des Mauszeigers einzelne Sätze aus *Soliloquy* und verschwinden wieder, was die Flüchtigkeit des gesprochenen Worts imitieren soll – und das Motto des Buchs illustriert: „If every word spoken in New York City daily were somehow to materialize as a snowflake, each day there would be a blizzard“ (SOL, 489). Tatsächlich aber ist hier überhaupt nichts flüchtig, dies ist nur ein Effekt des Interfaces – der Text ist selbstverständlich im Quelltext vollständig einsehbar, jeder Satz einzeln ansteuerbar und durch HTML-Tags markiert: Der Text ist transformiert in eine Datenbank.

Auch verfügt die Webversion über einen Index und eine Volltext-Suchfunktion, über welche man auf die entsprechenden Unterseiten gelangt, auf denen das gesuchte Wort zu finden ist. Allerdings ist das gesuchte Wort dort nicht markiert – um es zu finden, muss man wiederum mit der Maus auf der ganzen Seite herumsuchen. Die Volltextsuche ist also nur bedingt nützlich. Wenn diese Konstruktion auf den ersten Blick wie ein kleiner Widerstand Goldsmiths gegen die maschinelle Auswertung erscheint, da er den gesuchten Text ja nicht unmittelbar zugänglich macht, ist in Wirklichkeit das Gegenteil der Fall, denn die Suchmaschine hat den Satz ja bereits gefunden, lediglich die menschliche Leser*in tappt im Dunkeln. Damit illustriert die Webversion von *Soliloquy* nicht nur die Differenz zwischen menschlicher und maschineller Lesbarkeit, sondern reflektiert auch die häufig in digitale Aufzeichnungstechnologien eingeschriebenen Machtverhältnisse: Während im Backend unbeobachtet maschinelle Aufzeichnungs- und Leseprozesse ablaufen, Inhalte auswerten und diese zu Indices und Datenbanken verbinden, erschweren die den User*innen zugewandten Interfaces ihnen die Erkenntnis über die gesammelten und verarbeiteten Daten: Im Falle der Webversion von *Soliloquy* wird dies durch

26 Kenneth Goldsmith: *Soliloquy*, 2002. https://collection.eliterature.org/1/works/goldsmith__soliloquy.html (Stand: 05.05.2020).

das mühsame On-Mouse-over-Aufscheinen der Sätze auf der gänzlich weißen Seite illustriert.

5. Imaginäre Medien, Überwachungsmedien

„The act of listening has now become the act of archiving“²⁷, schreibt Goldsmith, und imaginiert in seinem Vortrag *I LOVE SPEECH* eine Technologie, welche die instantane Archivierung, die er in *Soliloquy* vorgeführt hat, für alle Menschen möglich macht:

I wish that they would graft an additional device onto the radio – one that would make it possible to record and archive for all time, everything that can be communicated by radio. Later generations would then have the chance of seeing with amazement how an entire population – by making it possible to say what they had to say to the whole world – simultaneously made it possible for the whole world to see that they had absolutely nothing to say.²⁸

Dieses von Goldsmith imaginierte Gerät ist nur ein paar Jahre später mit dem Smartphone Realität geworden, und mit ihm die ubiquitäre Aufzeichnung und Auswertung gesprochener Sprache durch als smarte Assistenten getarnte Überwachungstechnologien wie Siri oder Alexa – die „ultra-schnellen Kontrollformen mit freiheitlichem Aussehen“²⁹, wie es bei Deleuze heißt.

Goldsmiths Experimentaldesign in *Soliloquy* kann demnach gelesen werden als literarischer Prototyp solch einer Technologie, als „imaginäres Medium“³⁰, das in vielen Aspekten antizipiert, was 25 Jahre später längst Realität geworden ist: Die Konstruktion des auf seine Stimmhöhe programmierten Aufnahmegepärs nimmt die personalisierte Spracherkennung vorweg, mit der heute smarte Assistent*innen auf die eigene Stimme trainiert werden, in der Online-Version wird ihre maschinelle Verarbeitung sowie das Verhältnis der User*innen zu den Blackboxes der avancierten Sprachtechnologien vorgeführt, und schließlich rekapituliert Goldsmith in der bereits zitierten Diskussion mit Ehefrau

27 Kenneth Goldsmith: *I LOVE SPEECH*. In: *Poetryfoundation.org Blog*, 2006, http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/Goldsmith_I-LOVE-SPEECH.pdf (Stand: 10.05.2020).

28 Ebd.

29 Deleuze, *Kontrollgesellschaften*, S. 255.

30 Siegfried Zielinski: *Modelling Media for Ignatius Loyola. A Case Study on Athanasius Kircher's World of Apparatus between the Imaginary and the Real*. In: Eric Kluitenberg (Hg): *Book of Imaginary Media. Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*. Rotterdam: NAI Publishers 2006, S. 28–55, hier S. 30.

Cheryl Donegan bis heute wiedergekäute Argumente der Überwachungsapologeten: Nein, es werde selbstverständlich nicht permanent aufgenommen, nur die eintrainierte Stimme werde aufgezeichnet, alles werde anonymisiert, niemand werde die Aufnahmen je hören ... nur um beim nächsten Datenleak Lügen gestraft zu werden.

Wenn Goldsmith im obigen Zitat deshalb schreibt, dank einer solchen Technologie würde schließlich die ganze Welt einsehen, dass sie nichts zu sagen habe, muss man ihm nach der zugegeben quälenden Lektüre von *Soliloquy* zwar zustimmen, wenn er dies aber im nächsten Satz mit seiner Poetologie engführt und schreibt, „I’m interested in a valueless practice, in quantifying and concretizing the vast amount of ‚nutritionless‘ language; I’m also interested in the process itself being equally nutritionless“³¹, so führen seine Begriffe von „nutritionless language“ und „valueless practice“ in diesem Kontext gründlich in die Irre. Denn auch wenn das Gesprochene für Menschen ohne Wert erscheint, generieren Tech-Unternehmen bekanntlich praktische Gegenwerte aus diesen Daten. Dies wird unmittelbar einsichtig, wenn man selbst ein kleines Experiment durchführt, und *Soliloquy* Satz für Satz in eine Sprachtechnologie wie Apples Siri einspricht und die Antworten transkribiert.³² So lösen die eingangs zitierten Sätze Goldsmiths folgende Siri-Repliken aus:

Happy as a clamshell Mac. I figured as much. I’m sorry. Ok. I didn’t catch that. You’re welcome. Take care. I don’t know what that means. If you like, I can search the web for „Lol, I thought you said ‚Have a good weekend‘“. I’m ok if you’re ok. Thank you. Bye for now. I’m as happy as Finder. Actually, no one’s as happy as Finder. I’m not sure I understand. Sorry, I’m still not sure about that. Indeed. I’m sorry. I’m afraid I don’t have an answer to that. I don’t understand „I’ll just have a coffee to start“, but I could search the web for it. You’re welcome. I didn’t catch that. Ok.³³

So sinnfrei dieses Experiment zunächst scheinen mag, werden schnell die Siri einprogrammierten Dispositive sichtbar: So führen bestimmte Keywords direkt in Apples proprietäres Content-Ökosystem, mit dem Ziel Einkäufe zu tätigen: Ein Goldsmith-Satz über Schauspielerin Drew Barrymore löst zugleich die Replik und Aktion „Starting the iTunes Store...“³⁴ aus, an anderer Stelle initiiert

31 Goldsmith, *SPEECH*.

32 Ein solches Experiment habe ich 2019 durchgeführt und in der Lyrikzeitschrift *Transistor* veröffentlicht. Vgl. Karl Wolfgang Flender: *Siris Soliloquy*. In: *Transistor. Zeitschrift für zeitgenössische Lyrik* 2/2019, S. 51–56.

33 Ebd., S. 51.

34 Ebd., S. 53.

Siri „Searching iBooks for the Danny Partridge story.“³⁵ Wenig später triggert Goldsmiths Satz „At a coffee shop“ (SOL, 9). Siris Wunsch, mehr Zugriff auf sensible Daten zu bekommen: „I can help you find a place when I know your location, in Security and Privacy Settings choose the Privacy tab under Location Services, check Enable Location Services and Siri and Dictation.“³⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint *Soliloquy* als symptomatisch für das Zeitalter der digitalen Vernetzung und des Überwachungsmedienwandels, in dem das „Schreiben über sich selbst“ über smarte Technologien mit allen Bereichen des Lebens vernetzt ist und umschlägt in Selbstüberwachung und Kontrolle: Die „écriture de soi“ wird zum immer schon voreingestellten, verwertbaren, fremdbestimmten Akt. *Soliloquy* konfrontiert Leser*innen mit den rohen Input-Daten einer Woche, die als gesprochenes Wort vermeintlich flüchtig sind, aber in Tracking-Devices permanent gespeichert auf Servern lagern und als Datensets zur Auswertung und behavioralen Analyse bereitstehen. Als Buchobjekt, das den Input solcher Technologien materialisiert, erlaubt es *Soliloquy* den Leser*innen, sich eine Vorstellung von der Datenmenge zu machen, die wöchentlich über sie angehäuft wird – und zeigt damit, was die Literatur der Selbstaufzeichnung zum kritischen Wissen über Überwachung beitragen kann.

Literatur

- Bök, Christian: *A Silly Key: Some Notes on Soliloquy by Kenneth Goldsmith*. In: *Open Letter* 12/2005, H. 7, S. 65–76.
- Deleuze, Gilles: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.
- Dworkin, Craig; Goldsmith, Kenneth (Hgg.): *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press 2011.
- Dworkin, Craig: *The Imaginary Solution*. In: *Contemporary Literature* 48/2007, H. 1, S. 29–60.
- Flender, Karl Wolfgang: *Siris Soliloquy*. In: *Transistor. Zeitschrift für zeitgenössische Lyrik* 2/2019, S. 51–56.
- Foucault, Michel: *About the Beginning of the Hermeneutics of the Self. Two Lectures at Dartmouth*. In: *Political Theory* 21/1993, H. 2, S. 198–227.

35 Ebd., S. 52.

36 Ebd., S. 51.

- Foucault, Michel: *Dits et Écrits. Schriften*. Bd. IV, 1980–1988. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Gitelman, Lisa: *Scripts, Grooves and Writing Machines. Representing Technologies in the Edison Era*. Stanford: Stanford University Press 1999.
- Goldsmith, Kenneth: *I LOVE SPEECH*. In: *Poetryfoundation.org Blog*, 2006. http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/Goldsmith_I-LOVE-SPEECH.pdf (Stand: 10.05.2020).
- Goldsmith, Kenneth: *Soliloquy*. New York: Granary Books 2001. http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/soliloquy_book.pdf (Stand: 30.01.2021).
- Goldsmith, Kenneth: *Soliloquy*. 2002. https://collection.eliterature.org/1/works/goldsmith__soliloquy.html (Stand: 05.05.2020).
- Goldsmith, Kenneth: *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press 2011.
- Goldsmith, Kenneth: *Why Conceptual Writing? Why Now?* In: Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith (Hgg.): *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press 2011, S. xvii–xxii.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- Lemke, Thomas: *Gouvernementalität*. In: Marcus Kleiner (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2001, S. 108–122.
- Morris, Daniel: *Not Born Digital. Poetics, Print Literacy, New Media*. New York: Bloomsbury 2016.
- Perloff, Marjorie: *A Conversation with Kenneth Goldsmith*. In: *Jacket* 21/2003. <http://jacketmagazine.com/21/perl-gold-iv.html> (Stand: 04.05.2020).
- Perloff, Marjorie: *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press 2011.
- Pound, Scott: *Kenneth Goldsmith and the Poetics of Information*. In: *PMLA* 130/2015, H. 2, S. 315–330.
- Warhol, Andy: *a, A Novel*. New York: Grove Press 1968.
- Zielinski, Siegfried: *Modelling Media for Ignatius Loyola. A Case Study on Athanasius Kircher's World of Apparatus between the Imaginary and the Real*. In: Eric Kluitenberg (Hg.): *Book of Imaginary Media. Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*. Rotterdam: NAI Publishers 2006, S. 28–55.

Monika Wolting

Literarische Konstruktionen von Überwachungsmechanismen im gegenwärtigen dystopischen Roman am Beispiel des Textes von Markus Stromiedel *Zone 5*

Abstract: Im vorliegenden Beitrag werden die literarischen Bilder für Überwachungsmechanismen, die in gegenwärtigen dystopischen Romanen Niederschlag finden, analysiert. Den Untersuchungsgegenstand bilden Texte des Science-Fiction-Autors Markus Stromiedel: *Zone 5* (2015), *Feuertaupe* (2010) wie *Nachtfrost* (2018). In diesen Romanen steht das Dystopische im Vordergrund und die sich daran anschließende Frage, wohin die Entwicklung des Menschen verlaufen wird, sollte er heute nichts an seiner Welt verändern. Das ist der aufklärerische Impetus von Stromiedels Schreibens, der auch den Ansatz des Autors begründet, laut dessen anhand einer Dystopie die Konsequenzen menschlichen Handelns viel radikaler aufgezeigt werden können als in jedem anderen Kunstformat. Es wird hier von der These ausgegangen, dass Literatur als Aufstörungsfaktor fungieren kann; sie wirft Fragen auf und zwingt den Leser zu Reflexionen über seine eigene Position zu den verhandelten Themen. In Stromiedels Texten treten Grenzen zutage, an die Individualitäten stoßen und an denen sie sich reiben. Erst durch die Erfahrung der Grenze, auch grade jener Grenze, wo die Freiheit des Menschen durch die Beobachtung durch Staatsapparate oder ähnliche Institutionen verletzt wird, kommt es zu einer klärenden Fragestellung, wie sich die Identitäten der Figuren ausrichten.

Keywords: Überwachungsstaat, Stadtroman, Zukunftsroman, Markus Stromiedel, literarische Dystopien, Panopticon, engagierte Literatur

Literatur nimmt das globale Geschehen zum Schauplatz, zur Medieninszenierung oder auch als Hintergrund erzählter Geschichten und stellt Globalisierung, Glokalisierung und Regionalisierung im Wechselverhältnis von politischem und ästhetischem Interesse dar. Das „realistische Schreiben“ der Gegenwartsliteratur äußert sich im Text in einer möglichst großen Annäherung an die soziale und kulturelle Wirklichkeit der Figuren und im versuchten Einfangen ihrer Lebenslage und Konflikte. Wird Literatur als ein Modell von Wirklichkeit aufgefasst, das gesellschaftliche Zustände und Prozesse in literarische Formen verwandelt und sie auf diese Weise der Leserin oder dem Leser erfahrbar macht, so lassen sich literarische Texte als Ausdruck der Notwendigkeit einer ästhetischen wie ethischen Auseinandersetzung mit dem

Weltgeschehen betrachten. In einem Gespräch von 2016 äußert sich Markus Stromiedel zur Literatur als Störfaktor in der Gesellschaft, wie folgt:

Wenn es mir gelingt, aufzustören, bin ich sehr froh darüber. Ich habe die Vision, dass Texte etwas verändern können. Als Autor stelle ich mir immer wieder die Frage: Hat mein Schreiben einen Sinn? Es gibt Tage, an denen ich über meine Arbeit verzweifle. Doch dann glaube ich wieder ganz fest daran, dass es da draußen vielleicht den einen Menschen gibt, der sich jetzt genau die Fragen stellt, die aus der Lektüre meiner Texte resultieren.¹

Markus Stromiedel ist Krimiautor, Journalist, Dramaturg und Drehbuchautor. Er schreibt für *Die Zeit* und die *Frankfurter Rundschau*, verfasste Texte für den *Tatort* und kreierte die Figur des Kieler Tatort-Kommissars Klaus Borowski. Als Prosa-Autor schuf er seine Politthriller-Trilogie um die Figur des Berliner Hauptkommissars Paul Selig (*Zwillingsspiel* 2008, Verlag Droemer-Knaur) und zwei Sci-Fi-Thriller *Die Kuppel* (nominiert für den Kurd-Laßwitz-Preis als bester Science-Fiction-Roman des Jahres) und *Zone 5*. 2018 erschien Stromiedels Politthriller *Nachtfrost*.

Eine der Hauptfragen im Schaffen Markus Stromiedels betrifft den Umstand, ob seine literarische Arbeit Irritationsmomente schafft, ob die Figuren und der Erzähler Themen ansprechen, die in der Öffentlichkeit tabuisiert werden, politisch unkorrekt sind, für „Aufstörungen“ sorgen können. Denn Literatur soll den Anspruch erheben, auch über unbequeme, unpopuläre oder irritierende Sachverhalte zu sprechen, um so der Gesellschaft weitere Deutungs- und Interpretationsmöglichkeiten zu liefern.

Es ist bekannt, dass Aufstörungen im System Kunst bzw. Literatur schwieriger zu erzeugen sind als im Mediensystem oder den Systemen Politik und Wirtschaft. Gattungsspezifisch gehört das Erproben von Störungen zu den Regeln des ‚Systems Kunst (Literatur)‘. Eine wichtige Funktion, die der Gesetzmäßigkeit zukommt, ist das Ausloten gesellschaftlicher Toleranzgrenzen. Den literarischen Figuren wird das Recht auf Enthüllungen, Verletzungen von Tabuthemen, das Aussprechen von unangenehmen Tatsachen zugestanden, denn sie sprechen als (Ich-)Erzähler oder Figuren in ihrem eigenen, privaten Namen. Es ist das Vorrecht der Literatur, auch unbequeme Wahrheiten preiszugeben, und in demokratischen politischen Systemen sind die Grenzen der

1 Markus Stromiedel, Monika Wolting: *Markus Stromiedel im Gespräch. Identitäten in dystopischen Welten*. In: Monika Wolting (Hg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 345–354, hier S. 346 f.

Toleranz weit gespannt. Literarische Texte verfügen über ein Maß an Aufstöpfungspotenzial. Das würde heißen, dass ein literarischer Text vieles ausdrückt, nur weil er irritierende Sachverhalte fiktiv schildert.

Um Machtstrukturen zu erforschen, bieten sich die theoretischen Überlegungen zum ‚Panoptismus‘ von Michel Foucault als Analyseinstrument an, die auf der Philosophie des Utilitarismus von Jeremy Bentham (1748–1832) aufbauen.² Foucault beschreibt in seiner Schrift *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*³ die zunehmenden Überwachungs- und Kontrollmechanismen und die daraus resultierende soziale Konformität des Individuums, einer also eingübten Übereinstimmung einer Person mit den Normen eines gesellschaftlichen Kontextes. Diese Konformität ist insofern von dem Begriff des ‚Gehorsams‘ zu unterscheiden, als dass das Individuum bewusst Gebote und Verbote verfolgt.

Des Weiteren interessiert Foucault, welche Instrumente, technische Entwicklungen und deren praktische Anwendung disziplinierende Zwänge ausüben können. Kontrolle und Disziplinierung der Gesellschaft werden gezielt durch Videoüberwachung, Telefonüberwachung, Rasterfahndung, Drohnen oder Internetüberwachung erreicht. Foucault entwickelt die Idee einer „Mikrophysik der Macht“, die von einer Zwangsform getragen wird, die die Bevölkerung zunehmend durch ein sich über alle Sphären der Gesellschaft spannendes Netz von Disziplinierungsmaßnahmen kontrolliert und die auf diese Weise die Gesellschaft reguliert. Im Foucaultschen ‚Panoptismus‘ sind sich die Überwachten immer darüber im Klaren, dass sie jederzeit überwacht werden können, diese Maßnahme gilt der Entwicklung einer gesellschaftlichen Selbstdisziplinierung: „Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“⁴

Das bedeutet, dass, unabhängig von einer tatsächlich stattfindenden Überwachung, sich das unter potenzieller Beobachtung stehende Individuum selbst diszipliniert, indem es sein Verhalten den ihm gestellten normativen Erwartungen anpasst. Über einen längeren Zeitraum führt dieser Mechanismus zu

2 Vgl. Jeremy Bentham: *Das Panoptikum. Oder: Das Kontrollhaus*. Hg. von Christian Welzbacher. Aus dem Englischen von Andreas L. Hofbauer. Berlin: Matthes & Seitz 2013.

3 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

4 Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 260.

einer Verinnerlichung der erwarteten Normen, und somit von einem aus Sicht der Normgebenden kostenintensiven Fremdzwang zu einem kostengünstigen Selbstzwang, der Selbstdisziplinierung der Gesellschaft.

Die Literatur reagiert engagiert auf die Herausforderungen der Zeit und bindet Ereignisse der realen Welt in ihre fiktionalen Welten ein. Dabei handelt es sich um ein globales Phänomen, es entstehen Texte in verschiedenen Sprachen und in verschiedenen Kulturen, die den Totalitarismus der Digitalisierung und ihrer Protagonisten literarisch zur Schau und zur gesellschaftlichen Diskussion stellen. Zu erwähnen wären hier einige Paradebeispiele dieser Texte: von Dave Eggers *Der Circle* (2013), von Juli Zeh *Corpus Delicti* (2014), von Michal Hvorecký *Escorta* (2009) oder auch neuere Buchveröffentlichungen von Tom Hillenbrand *Drohnenland* (2014), *Hologrammatica* (2019), von Sybille Berg *GRM* (2019), Robert M. Sonntag *Die Gescannten* (2019) oder auch der Jugendroman von Cory Doctorow *Little Brother. Homeland* (2013). Das Gemeinsame dieser Texte ist die Abrechnung mit der Hoffnung auf Fortschritt und Modernisierung durch Digitalisierung. Die „Hoffnung auf universelle Befreiung“, wie es Jacob Augstein nennt, wick der „Furcht vor Überwachung“ und der humanistischen Frage „Was wird aus dem Menschen, wenn die Maschinen das Denken übernehmen?“⁵ Anschließend lässt sich festhalten, dass in den letzten Jahrzehnten, insbesondere seit den weitreichenden politischen Veränderungen in Europa in der Zeit von 1989/90, reflektieren Geschichten über die globalen Veränderungen immer mehr die modifizierten sozialen und politischen Bedingungen, unter denen Staaten funktionieren und Bürger leben. In den Erzählungen wird offensichtlich, in welchem Maße die jeweiligen gesellschaftlichen Systeme Menschenleben beeinflussen. Die Überschreitung von nationalen, ideologischen und kulturellen Grenzen beeinflusst in der Gegenwart zunehmend die tradierten Vorstellungen von Sicherheit, Rechtsstaat und Bürgerdasein und führt zur Entwicklung neuer narrativer Formen, die die Herausforderungen, Restriktionen und Möglichkeiten eines veränderten globalen kommunikativen Raumes offenkundig machen. Die Forschung steht vor der Aufgabe, diese Veränderungen und die dahinterstehenden kulturellen Konzepte, die für die Konstruktion von kulturellen Identitäten wie auch für die literarischen Szenarien grundlegend sind, zu erfassen.

5 Jakob Augstein: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Reclaim Autonomy. Selbstermächtigung in der digitalen Weltordnung*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 8.

In dem Trailer zum Band *Feuertaufe* (2010) meldet sich der Autor von der Willy-Brandt-Straße 1 in Berlin selbst zu Wort und führt in den Text seines Romans ein:

Wir befinden uns hier, in Berlin, im Regierungsviertel. Das Kanzleramt, das Abgeordnetenhaus, das Reichstagsgebäude. Fällt Ihnen etwas auf? Sehen sie die Überwachungskameras? Das hier ist einer der bestbewachten Orte in Deutschland. Doch etwas verändert sich in den deutschen Städten. Überall tauchen diese Kameras auf. Es ist zu unserer Sicherheit, sagen sie.⁶

Im Roman *Feuertaufe* führt er diesen Diskurs fort, entwickelt darin einen Überwachungsstaat und geht stark auf Themen wie Innere Sicherheit, Internet oder die Verletzung der Privatsphäre durch Staatsorgane ein. In einer Passage wird folgendes Bild entwickelt:

Jeder Mensch in der Stadt war im Visier dieser Kameras, die unbestechlich und ohne Gefühl jede Bewegung beobachteten und aufzeichneten. Straßen und Plätze, Bahnsteige und Einkaufspassagen, Parkhäuser und Veranstaltungsreihen, überall hingen offen oder versteckt angebrachte Kameras, die das Geschehen beobachteten. Hinzu kamen die Bilder privater Kameras in Banken, Geschäften und Privathäusern.⁷

In dem Roman baut Stromiedel eine eigene Wirklichkeit Deutschlands auf, in der infolge der Verabschiedung neuer Sicherheitsgesetze und der Etablierung einer verstärkten Antiterrorbehörde neben Gesetzgebung, Verwaltung und Gerichtsbarkeit eine vierte Staatsgewalt installiert wurde. Zu deren Aufgabe gehört die Überwachung der Bevölkerung auf dem gesamten Gebiet Deutschlands, die unmittelbar dazu führt, dass weitgehend problemlos Aufenthaltsorte gesuchter Personen bestimmt werden können. In Stromiedels Roman bleibt die Bevölkerung jedoch nicht passiv, nahezu täglich erschüttern gewalttätige Demonstrationen Berlin und erzwingen Veränderungen in diesem neu etablierten System.

In dem Thriller-Roman *Zone 5* wird das Bild eines fortgeschrittenen Überwachungsstaats von Stromiedel entworfen.⁸ Um 2060 ist jede Stadt in Europa in Zonen aufgeteilt. Auch Köln ist eine dieser geteilten Städte, abhängig von einem indischen Pharmamulti und geschieden in streng voneinander abgeschottete Bezirke. Die Reichen leben in luxuriösen Bereichen im Stadtzentrum (Zone 1

6 Markus Stromiedel: *Feuertaufe*. Trailer zum Buch. https://www.youtube.com/watch?v=fqp_sprVP6c (Stand: 05.11.2020).

7 Markus Stromiedel: *Feuertaufe*. München: Droemer-Knaur 2010, S. 58.

8 Markus Stromiedel: *Zone 5*. München: Droemer-Knaur 2015. [Im Folgenden unter der Sigle „Z“ mit Seitenzahl im Text].

und Zone 2), während die Armen, Klima-, Kriegs- und Armutsflüchtlinge jenseits der Grenzmauern in den Slums um ihr Überleben kämpfen. Die Zone 5 wird im Roman als rechtsfreie Wildnis um die Stadt herum charakterisiert. Allerdings bietet sie die einzige Zufluchtsmöglichkeit für alle Menschen, die mit der Zonen-Regelung nicht einverstanden sind, gegen das vorherrschende Recht verstoßen und ihre Individualität leben wollen. Alex, eine junge, selbstbewusste Frau aus der Zone 4, begehrt gegen das System auf. Ihre an Krebs erkrankte Zwillingsschwester braucht ein Medikament, das es nur in der ersten Zone gibt. Der Versuch, dieses Medikament dort zu beschaffen, wird Alex zum Verhängnis. Sie wird gefasst – auf unerlaubten Grenzübertritt steht die Todesstrafe. David, ein junger privilegierter Anwalt der Zone 1, übernimmt ihre Verteidigung, verklagt letztendlich den Präsidenten der Europäischen Union, Henry Laftmann, und erzielt damit einen Erfolg. Andere Figuren, wie Rosner, Ferris kämpfen ebenfalls auf ihre Art und Weise gegen das System.

In Zone 5 wird ein staatliches System aufgebaut, das mit dem Begriff ‚Überwachungsstaat‘ in Verbindung gebracht werden kann. Der Präsident der Europäischen Union, Henry Laftmann, hat ein Staatsgebilde aufgebaut, das ähnlich einem ‚Panoptikum‘ eine lückenlose Überwachung und Selbstdisziplinierung der Bürger ermöglicht. 2014 veröffentlichte Heiko Maas, der damalige Justizminister in *Die Zeit*, die Präambel der Charta digitaler Grundrechte; darin spricht er von der Digitalisierung als Totalphänomen, in dem es zu einer Verschmelzung von militärischen und ökonomischen Sphären kommt. Ähnlich auch bei Stromiedel produzieren private Wirtschaftsunternehmen unter Schutz einer stillen Genehmigung der Politik Daten, die unter privatwirtschaftlichen Effizienz- und Risikokriterien verwertet werden. Die allumfassende Digitalisierung der Lebensbereiche bedeutet ihre Ökonomisierung.

Die Handlung ist so angelegt, dass die Romanfiguren, die in unterschiedlichen Situationen agieren, verschiedene Formen des Widerstands und Aufbegehrens gegen die Ökonomisierung ihres Lebens entwickeln. Auf den letzten Seiten des Romans werden allerdings einige utopische Bilder beschworen: Recht und Gerechtigkeit erringen einen Sieg, der humane Gedanke der Menschenachtung erhält eine Chance, selbst wenn der Kölner Dom dabei in die Brüche gehen muss.

Markus Stromiedel entwirft die Figur Ferris, der zwar als enger Mitarbeiter des Multikonzernchefs Chandran auf der Seite des radikal und skrupellos vorgehenden Präsidenten agiert, aber mit den ihm zugänglichen Mitteln den schwächeren Part der Gesellschaft erfolgreich unterstützt. Ferris kann sich gegen das vorherrschende System verteidigen und darüber hinwegsetzen. Er

nutzt oder setzt auch zum Teil die geltenden Überwachungssysteme außer Kraft, die zur Destruktion des Staats führen.

In dem Modell eines zukünftigen Überwachungsstaats wird in erster Linie auf Überwachungs- und Kontrollmechanismen verwiesen, die zur Unterordnung des Individuums führen. Foucault benutzt für die Beschreibung eines solchen Zustands den Begriff der sozialen Konformität des Individuums, was bedeutet, sich dem Staat anzupassen und sich dem Druck des Staats unterzuordnen. Eine Verhaltensänderung erfolgt, um eine größere Übereinstimmung mit den Vorgaben des Staates zu finden, und sie orientiert sich an den Normen, die von einem Europäischen Präsidenten festgelegt werden. Dabei entwickelt Stromiedel ein ganzes Netz von digitalen Instrumenten, die disziplinierende Zwänge garantieren. Kontrolle und Disziplinierung der Gesellschaft werden gezielt durch flächendeckende digitale Überwachung erreicht. Dadurch entsteht ein Netz von Disziplinierungsmaßnahmen, die die ganze Gesellschaft reguliert. Denn ein durch Künstliche Intelligenz als abnormal eingestuftes Verhalten wird sofort durch polizeiliche Maßnahmen verfolgt, wie z. B.: „Sie (Alex) hat sich verdächtig verhalten. Die Sensoren haben ein abnormales Bewegungsprofil registriert. Das berechnete Gefährdungspotenzial liegt bei 80 %.“ „Das System irrt sich nicht“ (Z, 102).

Die künstliche Intelligenz bestimmt die Aufmerksamkeit, übernimmt die Kontrolle über Entscheidungen, die Menschen treffen. Das Vertrauen der Machthaber und der Gesellschaft in die Zuverlässigkeit der KI scheint im Roman gesichert zu sein. Stromiedel entwirft eine Welt, in der der KI die Verantwortung für alle kritischen Systeme in der Gesellschaft übertragen wird. Von der Energieversorgung über das Kommunikationswesen bis hin zur Verteidigungsinfrastruktur obliegt alles der Kontrolle der Maschinen. Überall werden Kontrollmechanismen eingesetzt, z.B.:

Der Zug verlangsamte das Tempo und glitt in die Grenzanlage. Lautlos schlossen sich die Tore der Sicherheitsschleuse, während Scanner die Daten der Fahrgäste lasen und nach blinden Passagieren suchten. Nach einiger Zeit öffneten sich die Tore wieder, der Zug setzte sich in Bewegung. (Z, 14)

Hunderte Scanner lasen seine Daten aus. (Z, 17)

Die Scanner hatten seine Daten, die der in seinen Arm implantierte Chip aussandte, mit den Daten im Zentralcomputer abgeglichen und ihn als zugangsberechtigt erkannt. (Z, 33)

Da sich die Bevölkerung der durchgeführten Kontrolle und der Speicherung aller Daten im Überwachungssystem bewusst ist, führt dieser Zustand zu einer Selbstdisziplinierung des Individuums. Dieser Vorgang verändert nicht nur das

Verhalten des Individuums, sondern auch dessen psychische Disposition. Einer der Protagonisten, David, fühlt sich stets beobachtet: „Das Gefühl, er werde im Bett beobachtet, machte ihn unruhig, auch wenn er wusste, dass der Hotelcomputer das System steuerte und kein Operator“ (Z, 70).

Eine weitere Figur, die durch ihre berufliche Stellung zu der privilegierten Schicht gehört, kann den Gedanken von einer steten Überwachung ebenfalls nicht von sich wegschieben: „Kurz war Rosner misstrauisch, doch dann tadelte er sich selbst. Dachte er wirklich, er würde überwacht? Er musste lachen“ (Z, 114). An einer anderen Stelle heißt es: „Verena war nervös: Jeden Moment rechnete sie damit, dass die Netzwächter des Präsidenten den Datenzugang der Kanzlei sperrten und ihre getaggten Tracks und Backfeeds automatisch löschen“ (Z, 289).

Der Staat richtet ein Netz von Disziplinierungsmaßnahmen ein, die Kontrolle, nahezu lückenlose Überwachung: „Vorsichtig sah sich der junge Mann um, bevor er sich etwas drehte und einen Schritt zur Seite trat – er schien genau zu wissen, wo die Überwachungskameras versteckt waren“ (Z, 38) und Regulierung ermöglichen. Die Protagonisten wissen von diesen Maßnahmen:

„Nicht anfassen!“ Ben hob warnend die Hand. „Sie wissen, wer du bist, sobald dein Finger das Ding berührt.“ (Z, 437)

Hatte er eine Alternative? Wo war er sicher vor ihren Kameras, vor ihren Scannern, ihren Droiden? Wo war der Ausstieg aus ihrem alles überwachenden System? (Z, 216)

Der heterodiegetische Erzähler, der nicht viel mehr weiß als die Romanfiguren, berichtet ebenfalls mit vielen technischen Details von dem Kontrollsystem: „Jeder war jederzeit zu orten, die implantierten ID-Chips, die eine individuelle Kennung aussenden, waren das perfekte Überwachungsinstrument, besser noch als die Tagger oder vor Jahrzehnten die Smartphones, mit denen alles begonnen hatte.“ (Z, 211)

Der Autor des Textes schlägt an dieser Stelle eine Brücke zum Vorwissen seiner Leser und führt den Begriff des *Smartphones* ein. Auf diese Weise weist er seine Leser auf mögliche zukünftige Entwicklungen hin, denn mit den ersten Smartphones, die eine Überwachung möglich machten, sind die Benutzer dieser Geräte zu Anfang des 21. Jahrhunderts vertraut. In solchen Handgriffen äußert sich der engagierte Charakter des Textes, denn er deckt Vorgänge auf, die möglicherweise eintreten könnten, wenn dagegen nicht vorgegangen wird. Denn der Roman ist die aufnahmefähigste Gattung, er entsteht in der Mitte der Gesellschaft und aus ihr heraus „vollzieht er seine größten Entwicklungen“⁹.

9 Martin R. Dean, Thomas Hettche, Matthias Politycki, Michael Schindhelm: *Was soll der Roman?* In: *Zeit Online*, 23.06.2005, https://www.zeit.de/2005/26/Debatte_1

Juli Zeh formuliert wie folgt die Aufgabe eines Autors: „Er [der Schriftsteller] müsste einfach zu bestimmten politischen Themen eine Meinung entwickeln und diese von Zeit zu Zeit öffentlich kundtun. Mehr als jeder andere hat er die Chance, politisch zu agieren.“¹⁰

Die Autorin ist davon überzeugt, dass

der Literatur *per se* eine soziale und im weitesten Sinne politische Rolle zukommt, weil es ein natürliches Bedürfnis der Menschen ist, zu erfahren, was andere Menschen – repräsentiert durch den Schriftsteller und seine Figuren – denken und fühlen. Allein deshalb darf die Literatur auf dem Gebiet der Politik nicht durch den Journalismus ersetzt oder verdrängt werden, und sie soll sich nicht hinter ihrem fehlenden Experten und Spezialistentum verstecken. Sie steht vielmehr in der Verantwortung, die Lücken zu schließen, die der Journalismus aufreißt, während er bemüht ist, ein Bild von der Welt zu zeichnen.¹¹

Was Juli Zeh von den Autoren und den Autorinnen fordert, ist nicht in erster Linie die öffentliche Äußerung politischer Meinungen, sondern das Entwickeln möglicher Ideen des Zugangs zu politischen Themen, die den Blick auf die Weltkonflikte schärfen würden. Die Funktion der Literatur bestünde demnach in dem Erklären und Veranschaulichen der Weltzusammenhänge, im Aufwerfen von Fragen, die eine breite Öffentlichkeit angehen, in dem gemeinsamen, im Schreib- und Leseprozess entstehenden Ringen um Antworten und Positionen.

Markus Stromiedel schafft durch sein Werk eine Möglichkeit, die Entwicklungen, die sich gegenwärtig in der Welt vollziehen, besser zu verstehen und regt dazu an, über die Folgen der Veränderungen nachzudenken. Der Staat übernimmt im Roman die Schutzaufgabe für seine Bürger. Die individuelle Freiheit der Bürger wird durch die staatlich verordnete Sicherheit Aller verletzt. Der starke Andrang der Klima-, Kriegs- oder Armutsflüchtlinge, der laut Medienberichten die Innere Sicherheit des Landes bedrohte, wurde von der Regierung als Vorwand genommen, Freiheitseinschränkungen anzuordnen. Der Präsident der Europäischen Union entwarf das Projekt der fünf Zonen, in denen die Menschen, je nach Geburt, einen sicheren Platz fanden, denn auch die 4. Zone sollte einer bestimmten Gruppe von Menschen Sicherheit bieten.

Dieser Gedanke findet sich bereits bei Bentham, der ganz anders als Foucault, die Sicherheit der Bürger mit ihrer Freiheit gleichsetzte.¹² Der Mensch ist für

(Stand: 05.11.2020).

10 Juli Zeh: *Wir trauen uns nicht*. In: *Zeit Online*, 04.03.2004, <https://www.zeit.de/2004/11/L-Preisverleihung> (Stand: 05.11.2020).

11 Ebd.

12 „That which under the name of Liberty is so much magnified, as the invaluable, the unrivalled work of Law, is not liberty, but security“; zitiert nach Gertrude

Bentham frei, wenn er vor den Übergriffen seiner Mitbürger geschützt ist und sich der Unverletzlichkeit seines Lebens, seiner Gesundheit, seiner Ehre, seiner Verträge und seines Eigentums sicher sein kann. Ilija Trojanow und Juli Zeh verfassten 2009 eine radikale Schrift zu bürgerlichen Rechten, *Angriff auf die Freiheit*, in der sie auf die langsam verschwindende Privatsphäre des Individuums hinweisen und für den Wert der Freiheit sensibilisieren.¹³ Beide Autoren betonten ihre Beunruhigung im Hinblick auf die unbekümmerte Reaktion der Öffentlichkeit auf die anhaltende Durchleuchtung des Individuellen durch Staat und Kommerz, auf die freiwillige Entblößung des Einzelnen im Internet. In der Streitschrift wird die zunehmende Macht des Staates immer wieder beleuchtet: „Der Staat passt auf Sie auf. [...] Er ist Ihr Vater und Ihr Beschützer. Er muß wissen, was seine Kinder treiben. Wenn Sie nichts Schlimmes verbergen, haben Sie auch nichts zu befürchten. Die Entscheidung aber, was schlimm ist, überlassen Sie bitte den Spezialisten. Bedenken Sie, daß Sie sich verdächtig machen, wenn Sie nicht alles offenlegen.“¹⁴

Dieser Zustand der Öffentlichkeit wird im literarisch aufgebauten 5-Zonen-System gespiegelt. In dem fiktiven Staat leben unterschiedliche soziale Schichten abgeschildert voneinander, geschützt durch strenge Überwachungsmaßnahmen des Staates und eingeprägte Selbstdisziplinierung. Der Staat hat die Schutzfunktion über seine Bürger übernommen und sich zur Aufgabe gestellt, die unterschiedlichen Schichten in den entsprechenden Zonen festzuhalten. Denn nur diese Ordnung garantiert keine Unruhen, das Bewahren von Gütern und die Sicherheit der Bevölkerung. Der Erzähler berichtet über das Zonensystem in der folgenden Passage:

Gerade erklärte die Stadtführerin den Besuchern das europäische Zonensystem: Hier am Bahnhofplatz befand sich hinter der Grenzmauer die erste Zone der Stadt, der Rückzugsort jener Menschen, die genug Geld und Einfluss hatten, um dem Gewöhnlichen zu entfliehen. In der zweiten Zone, in der auch der Dom stand, lebte die Mittelschicht, in der dritten Zone wurden industrielle Waren und landwirtschaftliche Produkte hergestellt. Die vierte Zone nahm das Prekariat der Gesellschaft auf. (Z, 32)

Himmelfarb, Douglas G. Long: *Bentham on Liberty. Jeremy Bentham's idea of liberty in relation to his utilitarianism*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press 1977, S. 74.

13 Ilija Trojanow, Juli Zeh: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Hanser 2009.

14 Ebd., S. 10.

An einer anderen Stelle wird explizit der Vorwand der staatlichen Obhut gegenüber den geflüchteten Menschen eingeführt: „Die Zonen wurden eingeführt, um Klimaflüchtlinge aufzunehmen“ (Z, 282). Dabei ging es offiziell darum, den Geflüchteten einen sicheren Ort zu geben, an dem sie leben und arbeiten konnten. Die Realität des Lebens in der vierten Zone wird im Roman in düsteren Bildern skizziert. Die Bevölkerung wird als äußerst arm dargestellt, ohne Zugang zu Produktionsmitteln, zum Gesundheitswesen und ohne Bildungs- und Entfaltungsmöglichkeiten. Die Sicherheit in der 4. Zone bleibt die politische Fiktion eines nie erreichbaren Zustandes und wird zum Wortsymbol einer gesellschaftlichen Wertidee im Wahlkampf von Lafftmann. Das Ziel von Lafftmanns Regierung ist es, die Sicherheit über Freiheit, Ordnung, Gerechtigkeit und Gesundheit zu stellen und zum bedeutendsten Wert zu machen. Die Sicherheit in der 4. Zone wird wie folgt dargestellt:

Die meisten Bewohner blieben in ihren Wohnungen und Verschlägen, nicht nur, um sich auszuruhen, sondern auch, um ihre Familien und ihr Hab und Gut zu schützen. Zwar war die Südstadt eines der besser organisierten Viertel, in dem die Bewohner selbst für ihre Sicherheit sorgten, mit einer Schutztruppe, die unter dem Kommando des Veedelchefs stand. Doch auch die nächtlichen Patrouillen boten keine absolute Sicherheit vor den Überfällen umherziehender Banden. (Z, 60)

Die Menschen in der 4. Zone werden sich selbst überlassen, der Staat kommt seinen Pflichten nicht nach. David schaut von der Höhe des Turms des Kölner Doms auf die Stadt und berichtet:

Das farbenfrohe Durcheinander rund um den Dom, das er bei seiner Ankunft durchquert hatte, war nicht mehr als eine bunte Insel in einem schmutzigen grauen Meer aus Zelten, Baracken und heruntergekommenen Häusern. Eine Stahlwand schützte das Stadtzentrum von Slums der vierten Zone. (Z, 19)

Auf unterschiedlichen Ebenen wird stets der vermeintliche Schutzcharakter des Systems betont:

Der Zug aus Paris hatte Verspätung: Terroristen hatten in der baumlosen Einöde der Champagne die Gleise blockiert und den Interzonen-Express zu einem stundenlangen Umweg über Brüssel gezwungen. Keiner der Passagiere hat sich beschwert, jeder war froh gewesen, dass die Streckendrohnen die Gefahr rechtzeitig erkannt und den Zug umgeleitet hatten. Zwar waren die Wagen des IZE dafür gebaut, Angriffen standzuhalten, bis die Eingreiftruppe der EuroBahn zur Stelle war. (Z, 108)

Die weitgehenden Rechte, die die Bürger der 1. und 2. Zone genießen, werden aber, ähnlich wie in Bentham's Staatslehre, erst durch einen mächtigen staatlichen Überwachungs- und Kontrollapparat ermöglicht, der die Menschen von frühester Jugend an erzieht, schult und sie konditioniert, ihr Verhalten

permanent überwacht und jedes Fehlverhalten durch Sanktionen bestraft und korrigiert. Das Konzept der Sicherheit steht über jenem der individuellen Freiheit und gerechtfertigt auch die gravierendsten Eingriffe des Staats in die persönliche Freiheit der Bürger aller Zonen.

Es gab nicht viele Menschen, die die Grenzen der Zonen passieren durften, und der Kreis derer, denen es erlaubt war, die Zone 1 zu betreten, war noch kleiner. Der freie Zugang zu jenen Inseln der Ruhe und des Komforts, die sich die wirtschaftliche Elite der Gesellschaft überall in Europa eingerichtet hatte, war einer der angenehmen Folgen seines bestandenen Examens. (Z, 33)

Die liberale Haltung des Staats, und auch hier lässt sich mit der Staatslehre Benthams und ebenfalls mit der Streitschrift von Trojanow und Zeh argumentieren, gilt uneingeschränkt der Wirtschaft. Die Wirtschaft zieht den beträchtlichsten Nutzen aus der Zonenordnung und der Herrschaft über die Datenströme, die gewonnen und gespeichert werden. Die Menschen werden entindividualisiert und lediglich als Zielobjekte der Ökonomie, die sich der künstlichen Intelligenz bedient, missbraucht. Der Mensch wird zum Objekt technischer Vorgänge.

David versuchte, das grelle Durcheinander nicht zu beachten. Es gelang ihm nur leidlich, da ihn jede zweite Werbung mit seinem Namen ansprach und Produkte anbot, die zu seinem gespeicherten oder errechneten Käuferprofil passten. (Z, 17)

Das Tonsignal ertönte, David betätigte die Spülung, das Becken klappte zurück in die Wand. Sekunden später gab das Display neben dem Spiegel die Werte der Urinanalyse aus und empfahl ihm ein Schmerzpräparat. Ein leises Summen informierte David, als es im Ausgabefach des Appartements für ihn bereit lag. (Z, 71)

Der Autor warnt ausdrücklich mit solchen Bildern vor den Gefahren, die von der Künstlichen Intelligenz in der Hand der Großkonzerne ausgehen. In hohem Maße wird die Privatsphäre des Individuums verletzt. Nicht die Wirtschaft, sondern die Gesellschaft sollte ein wirkungsvolles Steuerungselement für die Entwicklung in Sachen KI in der Hand behalten. Die Freiheit des einzelnen Menschen zu wahren und diese nicht den Entscheidungen einer Künstlichen Intelligenz zu opfern, wird hier als Hauptgedanke formuliert. Stromiedel warnt vor der Missachtung ethischer Prinzipien, denn die Freiheit der Forschung, im Falle des Romans der Medizin, der Wirtschaft und der Pharmaunternehmen, darf nicht grenzenlos werden. Ein Rückbezug auf ethische Prinzipien in der KI-Forschung müsste grundlegend sein. Der Autor arbeitet sich an den gegenwärtig ausgeführten Praktiken des digitalen Überwachungskapitalismus des Silicon Valley und der Überwachungsgesellschaft, wie sie zurzeit in China eingeführt wird, ab. In beiden Fällen wird der Einzelne seiner Daten enteignet und

Entscheidungen unterworfen, die auf der Grundlage dieser enteigneten Daten von KI-Systemen getroffen werden. Im Text heißt es:

Ihm gefiel es, eine Stadt zu besitzen und mit ihr machen zu können, was er wollte. Zudem waren die Daten, die Tag für Tag aus der zweiten Zone der Stadt in ihren Firmenrechner flossen, wertvoll und nutzten vor allem den kooperierenden Konzernen immens. Nirgendwo sonst konnten sie das Verhalten der Konsumenten so genau und so umfassend analysieren wie in der Domstadt. (Z, 384)

Die Politik ist von uns abhängig. Allein die Größe unseres Imperiums macht es den sogenannten Machthabern unmöglich, gegen uns zu agieren. Unser Geld und unsere Produkte geben uns die Möglichkeit, die Menschen zu steuern, und damit auch die Politik. Ein Fingerschnippen von uns, und nichts läuft mehr. Denken Sie nach! Was können die Politiker schon tun? Der kurze Erfolg einer Gesetzesinitiative, eines bilateralen Vertrages, eines Krieges. Nichts als der hilflose Versuch, Einfluss zu nehmen. Lassen wir ihnen die Illusion. (Z, 53)

Foucault beschreibt die Gesellschaft als ein Gebilde, das von kleinsten Machtlinien durchsetzt ist und in der alle Individuen ständig von Machtmechanismen besetzt werden. Auch bei Stromiedel wird Macht als etwas Vielgestaltiges, Vielschichtiges und Ungreifbares dargestellt, das Menschen nicht besitzen, sondern höchstens in begrenztem Maße von strategischen Positionen der Politik, der Wirtschaft und der Forschung aus steuern können. Mitnichten scheint die Politik nur ein Machtinstrument der Großkonzerne zu sein. Sichtbar wird hier eine Anlehnung an eine systemdarwinistische Position, das heißt: Systeme, hier Großkonzerne und Staaten, deren Überwachung zudem die Produktivität effektiv steigert. Die Menschen aus der 4. Zone arbeiten in einem Sklavenverhältnis für die Bewohner der 1. und der 2. Zone, was auch die Kosten der Herrschaft reduziert: Die meisten Lebenssektoren, von der KI gesteuert, setzen sich zwangsläufig gegenüber anderen Systemen durch.¹⁵

In *Zone 5* wird eine Geschichte entwickelt, in der die Protagonisten versuchen, aus dem Kontrollsystem auszubrechen. Die einzige Möglichkeit, die sich ihnen bietet, ist diese vermeintlich unter dem Schutz des Präsidenten der Europäischen Union stehende Welt zu verlassen, indem sie ihre Identität aufgeben. Die Identität eines Menschen wird in einem Chip festgehalten. Das Entfernen des Chips macht den Menschen für die Scanner, also auch für das ganze Überwachungssystem, unsichtbar. In der technischen Welt hört der Mensch nach dem Entfernen des Erkennungschips auf zu existieren:

15 Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 355 ff.

Nachdenklich sah Haskin dabei zu, wie Rosner weiterging und in der Menge verschwand. Sie hatten keine Chance, seinen Weg zu verfolgen: Der Chip in seinem Oberarm war gelöscht worden, er war unsichtbar für die Scanner und dadurch unauffindbar für die Spürhunde wie ihn, trotz der gigantischen Rechenleistung der Quantencomputer, die ihnen zur Verfügung standen und mit denen sie Tag für Tag die Datenströme der gesamten Welt scannten und analysierten. (Z, 211 f.)

Auch der Staat und die Sicherheit der Bevölkerung basieren ausschließlich auf Erzeugnissen der künstlichen Intelligenz: „Wieso, fragte er sich, hatte der Staatschutz nicht von der Bedrohung erfahren? Chandran wusste, dass der Zentralcomputer nicht nur die Tracks und Calls, sondern auch alle abgehörten Gespräche automatisch analysierte und nach Schlüsselwörtern absuchte.“ (Z, 299)

Der Roman weist auf Lücken und Instabilitäten technischer Systeme hin und entwirft eine Geschichte, worin sich der Mensch erfolgreich dagegen setzen kann. In der Geschichte treten mehrere Figuren auf, die jede auf ihre Weise gegen das System aufbegehrt und ihre individuelle Freiheit erlangt.

Literatur

- Augstein, Jakob: *Vorwort*. In: Ders. (Hg.): *Reclaim Autonomy. Selbstermächtigung in der digitalen Weltordnung*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Bentham, Jeremy: *Das Panoptikum. Oder: Das Kontrollhaus*. Hrsg. von Christian Welzbacher. Aus dem Englischen von Andreas L. Hofbauer. Berlin: Matthes & Seitz 2013.
- Dean, Martin R., Thomas Hettche, Matthias Politycki, Michael Schindhelm: *Was soll der Roman?* In: *Zeit Online* v. 23.06.2005. https://www.zeit.de/2005/26/Debatte_1 (Stand: 05.11.2020).
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Himmelfarb, Gertrude; Long, Douglas G.: *Bentham on Liberty. Jeremy Bentham's idea of liberty in relation to his utilitarianism*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press 1977.
- Stromiedel, Markus; Wolting, Monika: *Markus Stromiedel im Gespräch. Identitäten in dystopischen Welten*. In: Monika Wolting (Hg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 345–354.
- Stromiedel, Markus: *Feuertaufe*. München: Droemer-Knaur 2010.
- Stromiedel, Markus: *Feuertaufe*. Trailer zum Buch. https://www.youtube.com/watch?v=fqp_sprVP6c (Stand: 05.11.2020).

Stromiedel, Markus: *Zone 5*. München: Droemer-Knaur 2015.

Trojanow, Ilija; Zeh, Juli: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Hanser 2009.

Zeh, Juli: *Wir trauen uns nicht*. In: *Zeit Online* v. 04.03.2004. <https://www.zeit.de/2004/11/L-Preisverleihung> (Stand: 05.11.2020).

Lorenzo Licciardi

Ein überwachender Leviathan: Die kapitalistische Kontrollmaschine in Sibylle Bergs Roman *GRM*

Abstract: Diese Fallstudie über Sibylle Bergs Roman *GRM. Brainfuck* (2019) geht von der These aus, dass im Zeitalter der Digitalisierung Überwachung nicht als selbstständiges Kontrolldispositiv, sondern als Komplementärfaktor eines techno-totalitären und kapitalistischen Systems zu untersuchen ist. Interdisziplinär gelesen beleuchtet *GRM* nicht nur die Bedrohung der Überwachungstechnologien, die unser Alltagsleben durchdringen, sondern auch indirekte, opake Normen und Praktiken für die Disziplinierung und Regulierung der Gesellschaft, die wiederum den Kriterien des Produktionsnutzens entsprechen und mittels Ein- und Ausschlussstrategien in die Tat umgesetzt werden. Schließlich wird die ästhetische Frage aufgeworfen, aus welchem Denkhorizont und mit welchen poetischen Mitteln ein Überwachungsnarrativ einen ‚Gegendiskurs‘ formuliert.

Keywords: Berg, Post-Panoptismus, Überwachungskapitalismus, Leistungsgesellschaft, Technokratie, Big Data.

1. Einleitung

Die digitale Revolution hat die Weltgesellschaft „so tiefgreifend“ verändert „wie vermutlich keine andere Entwicklung seit der industriellen Revolution“.¹ Ohne Zweifel sind die technologische Fortentwicklung und die tentakelartige Ausbreitung der Überwachungspraktiken und Kontrollapparate ebenso auf die Digitaltechnik zurückzuführen; dennoch wäre eine Erwägung über ihre technische Matrizierung an sich ungenügend. Eine Studie über Sibylle Bergs Roman *GRM. Brainfuck* (2019)², dessen enzyklopädische Neigung interdisziplinäre Lektüren fördert, ermöglicht eine ‚prismatische‘ Annäherung an den Fragenkomplex der Überwachung.

Innerhalb von 630 Seiten präsentiert sich *GRM* als eine Art Atlas der Gegenwart, und schon in den ersten Zeilen wird ein Katalog unterschiedlicher

-
- 1 Martin Schulz: *Vorwort*. In: Frank Schirrmacher (Hg.): *Technologischer Totalitarismus. Eine Debatte*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 9–13, hier S. 9.
 - 2 Sibylle Berg: *GRM. Brainfuck*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019. Zitate aus diesem Buch werden im Folgenden mit der Sigle GRM im Text nachgewiesen.

Phänomene, Umwandlungen und Krisen des dritten Jahrtausends von heute und von morgen umrissen, die weiter im Roman thematisiert werden: Digitalisierung der Gesellschaft, Virtualisierung der Erfahrung, Psychosen, Börsenkräche, Desinformation und Massenmanipulation, soziale Diskriminierung, Rechtsextremismus, Klonierung, sogar Marskolonisation. Offensichtlich entdramatisiert wird hingegen die Tragweite des 11. September, der beiläufig und vage erwähnt wird als „ein kollektives Ereignis, das die Menschen in einer Erregung vereinte“ (GRM, 6).³ Jegliche Endzeitrhetorik ablehnend, revidiert eine nüchterne, zynische Erzählstimme im Auftakt des Romans die Jahrtausendwende: „Das Jahrtausend begann lausig. Es gab keinen Computerbug. Es gab keine verdamnte Katastrophe. Dabei hatten sich die Bewohner der westlichen Welt darauf gefreut, dass [...] etwas endlich passieren würde“ (GRM, 5). Mittels einer polyzentrischen Technik folgt die Erzählinstanz des Romans der Geschichte mehrerer Figuren durch eine fragmentierte Reihenfolge von knappen, individuell fokussierten Szenen. Die Handlung entwickelt sich prinzipiell um die Wechselfälle von vier elternlosen Kindern, die ihren öden, kümmerlichen Alltag in der britischen Kleinstadt Rochdale verlassen und allein an die Stadtränder Londons ziehen, wo sie absichtlich als Außenseiter einer durchkontrollierten und überdisziplinierten Gesellschaft mühsam überleben.

Wenn Bergs allumfassender Blick auf die Gegenwart zumindest einen Teilverzicht auf eine kritische Perspektivierung impliziert, wird dabei gleichfalls eine wesentliche Voraussetzung markiert: Die vielfältigen, komplexen Deklinationen des „digitalen Kapitalismus“ (Staab) sind nicht voneinander zu trennen und wirken zur Strukturierung der Großstadtesellschaft und zur Bestimmung der individuellen Existenzen mit.⁴ Überwachungsdispositive funktionieren und verwandeln ihre Form parallel mit dem „flexible[n] Lurch Kapitalismus“

-
- 3 Der Eindruck ist, dass 9/11 nicht mehr ein kultureller Brennpunkt und ein Diskussionsthema in diesem fiktionalen Szenarium darstellt. Nach allgemeiner Auffassung hat das kollektive Trauma um die Jahrtausendwende die Überwachungspolitik als notwendige Schutzmaßnahme konfiguriert. Vgl. dazu David Lyon: *The Culture of Surveillance. Watching as a Way of Life*. Cambridge: Polity 2018, S. 22. Auch in der Literatur wird das 9/11-Ereignis als Anfangspunkt der ideologischen und ambivalenten Legitimierung des Staatsschutzes betrachtet: Sicherheitspolitik ist für Ilija Trojanow und Juli Zeh ein *Angriff auf die Freiheit* (München: Hanser 2009); analog schreibt Kathrin Röggla von einer „militärischen Logik“ und einem „Sicherheitsregime“ (*disaster awareness fair*. Graz: Droschl 2006, S. 28).
 - 4 Phillip Staab: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp 2019.

(GRM, 585), dessen Organismus in der heutigen digitalisierten Umwelt überlebt, soweit er sich an den technischen Fortschritt anpasst und dessen Instrumente einverleibt.

„Wer von Überwachung spricht, muss über den Kapitalismus reden“, bemerkt Werner Jung. „Denn der Kapitalismus ist ebenso allgegenwärtig und ubiquitär wie die Überwachung; seine Gesetze und Gesetzmäßigkeiten regieren und diktieren die Weltgemeinschaft“.⁵

2. Digitaler Panoptismus

2.1 Theoretische Prämisse: die Überwachungskultur

Im dritten Jahrtausend sind die Überwachungsverfahren selbstverständlich weit über die von Jeremy Benthams entworfene Gefängnisarchitektur hinaus, die Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* (1975) als repräsentativen Ort der Disziplinierung und der Machtübung interpretiert hat. Heute klingt jedoch, im rein etymologischen Sinne genommen, das Attribut ‚panoptisch‘ adäquater als zuvor, um die digital durchkontrollierende Beobachtung der Gesellschaft zu definieren.⁶ Übrigens haben die raschen Transformationen der letzten Jahre selbst die Metapher des allgegenwärtigen Kameraauges als unzureichend zur engmaschigen Präsenz von Kontrolleinrichtungen erwiesen. David Lyon hat den theoretischen Fachwortschatz mit dem Begriff der „surveillance culture“ erweitert: Gemeint ist nicht nur die Feststellung, dass Überwachung jegliche Dimension des menschlichen Alltagslebens und Denkhorizonts fortschreitend durchdringt; vornehmlich, dass sie nicht mehr als passive Funktion, sondern als partizipative Tätigkeit der Überwachten verstanden werden soll.⁷

Trotz allem bleibt Foucaults analytische Stilisierung des Panoptismus noch geltend, wenn sie unabhängig vom empirischen Aspekt der technisch-digitalen Umwandlungen betrachtet wird. Die heutige „user-generated surveillance“⁸

5 Werner Jung: *Kapitalismus und Überwachung. Kein Nachwort*. In: Ders., Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 245–252, hier S. 245.

6 Vgl. David Lyon: *9/11, Synopticon, and Scopophilia: Watching and Being Watched*. In: Kevin D. Haggerty, Richard V. Ericson (Hgg.): *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2006, S. 44. „Early studies suggested that electronic technologies made possible the perfection of the panopticon in ways Bentham could never even have dreamed [...] both by bringing more behaviours to light, and by rendering the surveillance apparatus more opaque“.

7 Lyon, *The Culture of Surveillance*, S. 10.

8 Ebd., S. 13.

reproduziert nach geänderten Paradigmen die Lage von „Gefangene[n] einer Machtsituation, die sie selber stützen“⁹. Automatisierung, Entindividualisierung und Unsichtbarkeit sind noch geltende Grundkategorien der Überwachung im Rahmen „einer allgegenwärtigen und allwissenden Macht, die sich einheitlich bis zur letzten Bestimmung des Individuums verzweigt“¹⁰. In dieser Hinsicht soll die Tendenz, Foucaults panoptisches Modell für nicht mehr aktuell zu erklären, mit Vorsicht abgewogen werden.¹¹

Anhand seiner populären Formel bezeichnet Zygmunt Bauman als „flüchtige Überwachung“ ein post-panoptisches Kontrollsystem, das sich der Mobilität und Dezentralisierung des Netzes und der globalen Geographie anpasst und nicht „vertikal und geordnet wie beim Panoptikum“, sondern im Sinne von Deleuze eher rhizomartig verbreitet.¹² Digitalisierung heißt Verflüchtigung der Überwachung: heute sind nicht nur Menschenkörper unter Beobachtung, sondern auch die virtuellen Projektionen ihrer Existenzen werden in Form von Big Data gesammelt und verarbeitet. Jenseits der terminologischen Präzisierungen ist von zentraler Bedeutung, die (wesentlichen) Konstanten und die (äußeren) Variablen der Überwachungsprozesse zu erkennen und sich Fragen nach den Verhältnissen zu stellen, die ins Spiel kommen, d.h. „nach dem Verhältnis von Körper und Technologie, von Macht und Widerstand, von verborgenem Blick und wechselseitiger Sichtbarkeit“¹³.

9 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 258.

10 Ebd., S. 54. Zu einem Vergleich mit der „kontrollierten Welt“ von heute, s. Peter Bloom: *Monitored. Business and Surveillance in a Time of Big Data*. London: Pluto Press 2019, S. 46: „We increasingly live in a ‘monitored’ world. Yet what does this actually mean for the exercise of power and control? The answer may seem to be rather obvious, as it is commonly assumed that surveillance shapes our behaviour and directs what we can and cannot do. [...] While it does try to regulate individuals, this monitoring is also about encouraging them to be different and try new things for the sake of collecting more data on them, and in doing so discovering fresh ways of exploiting them“.

11 Für eine Rekapitulation und eine Nachprüfung William Bogards und Zygmunt Baumanns post-panoptischer Theorien vgl. Roy Boyne: *Post-Panopticism*. In: *Economy and Society*, Bd. 29/2000, H. 2, S. 285–307.

12 Zygmunt Bauman, David Lyon: *Daten, Dronen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 14.

13 Bauman/Lyon, *Daten, Dronen, Disziplin*, S. 73.

2.2 Keine Dystopie: der Horizont der Totalüberwachung

GRM literarisiert die Frage der Sozialkontrolle im Licht unterschiedlicher Implikationen auf sozialer, politischer und individueller Ebene. Die gesamte ‚fangarmartige‘ Darstellung der Überwachungsmaschinerie gibt eine aktualisierte Form von Thomas Hobbes’ Leviathan wieder, dessen absolute Macht – nun eher ein „technologischer Totalitarismus“¹⁴ – jedoch unerklärt und für die ‚Untertanen‘ nebelhaft bleibt.

Hintergrund der Romanhandlung ist im ersten Teil des Buchs das heutige Großbritannien, dessen Gesellschaft als repräsentativer Mikrokosmos der westlichen Welt fungiert. Nach circa 200 Seiten signalisiert ein extradiegetischer Einsatz eine Zeitverschiebung in die nahe Zukunft Europas, nachdem der Brexit komplett vollzogen ist. Hier übernimmt eine künstliche Intelligenz jede Entscheidungsgewalt und die Aufgabe der Gestaltung der neuen Gesellschaft, während eine Elite aus reichen Oligarchen und eine Gruppe von jungen Programmierern hinter den Kulissen die Fäden der Politik ziehen. Die Autorin erahnt die leise, unauffällige Durchsetzung einer „algorithmische[n] Ordnung“ (GRM, 473) und einer „technokratischen Diktatur“ (GRM, 606), was eher einer Diagnose der Gegenwart als einer futurologischen Vorstellung ähnelt.¹⁵ In Anbetracht dessen, dass Informationen den wirkungsvollsten Machtfaktor repräsentieren, sind die horizontale Ausbreitung und die rhizomatische Funktionsweise der digitalen Technologien nicht von einer hierarchischen Ordnung zu trennen:

Die da oben [...], die hinter den Algorithmen der Firmen stehen, [...], wissen mit mathematischer Genauigkeit, welches Wahlversprechen in welchem Land zu einem absoluten Sieg führen wird. Sie wissen, welcher Premierminister-Darsteller die Herzen der Leute erobern wird. Sie können den Rest nun ohne jede Störung vollenden. (GRM, 606)

Das Genre des dystopischen Romans impliziert bei Berg keinesfalls die Konstruktion eines beziehungslosen Anderswo, stattdessen erscheinen in *GRM* relevante Symmetrien zur von uns erlebten Gegenwart. Kontrolldrohnen, „die kleiner sind als eine Handinnenfläche“ (GRM, 140) und „staatliche Überwachungsflüge“ (GRM, 248) durchführen, gehören nicht zur

14 Schirrmacher, *Technologischer Totalitarismus*.

15 Man denke an Cathy O’Neils Neologismus „Mathevernichtungswaffen“, mit dem sie die aggressive Anwendung und das destruktive Potential von Daten und Algorithmen bezeichnet. Vgl. Cathy O’Neil: *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. New York: Crown 2016.

Science-Fiction: Diesbezüglich konstatiert Bauman, „dass die Drohnen der neuesten Generation nur noch so groß wie eine Libelle oder ein Kolibri sind“ und nahezu „unsichtbar [...], während sie alles um sich herum der Beobachtung zugänglich machen“.¹⁶ Ebenso ist kein Sprung der Phantasie nötig, um sich eine Zukunft auszumalen, in der die Welt „elektronisch neu gestaltet“ (GRM, 390) wird und die Individuen „körperlich verbunden mit digitaler Technologie“ (GRM, 97) sind.

Berg schildert bis ins kleinste Detail eine hypertechnologische Gesellschaft, in der die Körperlichkeit unterdrückt ist, die Individuen von der Realität entfremdet und in den virtuellen Raum des Netzwerks psychisch versetzt sind: „Das Netz – was für eine großartige, weltumarmende Erfindung. In dem sich Menschen verwirklichen konnten“ (GRM, 63), schreibt Berg sarkastisch. Stattdessen führt der Missbrauch elektronischer Geräte zu einer emotionalen Nivellierung und einer Vernichtung des Nervensystems, mit dem Endergebnis einer absolut gleichgültigen Haltung, die quasi einer 3.0 postmodernen Blasiertheit ähnelt:

Die wunderbare Digitalisierung. Wie verändert sich das Hirn im Offline-Modus, wenn das Dasein zunehmend virtuell stattfindet [...]. Egal. Es ist alles egal geworden, weil es immer weniger gibt, das real stattfindet [...]. Die Menschen scheinen einen Hass auf ihr Dasein zu entwickeln, wenn es außerhalb des Netzes stattfindet. [...] Was macht es mit dem Menschen, wenn nichts mehr anfassbar ist, alles vielleicht Fake. Nichts real. (GRM, 208–210)

Im Roman erscheinen Londoner Stadtbewohner lediglich als passive Netznutzer und trotzdem als digitale Analphabeten, ständig mit Endgeräten ausgestattet, die als Terminals des gesamten Kontrollmechanismus wirken.¹⁷ „Milliarden haben keine Ahnung, wie ein Rechner funktioniert, Algorithmen schon gar nicht.“ – schreibt Berg – „Wie man sie manipulieren kann, was manipuliert wird, sie starren auf Pixel und vertrauen“ (GRM, 210). Die Massenanwendung der digitalen Technologien produziert deshalb eine Verringerung der kognitiven Fähigkeit und eine (antiaufklärerische) Verdunkelung des Realitätsbewusstseins und des Urteilsvermögens, sodass sich die Stadtbewohner Londons in *GRM* selbst wie automatisierte Roboter verhalten. Daraus resultiert eine

16 Bauman/Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin*, S. 32 f.

17 Insoweit läuft das öffentliche Leben gemäß den beschränkten Vorschriften des digitalen Netzes. Vgl. Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 219: „Die Nutzer haben keine Einflussmöglichkeiten auf die Ausgestaltung oder die Entwicklung der Bedingungen, unter denen sie handeln (müssen)“.

Menge „ordentliche Leute“ (GRM, 472), die sich der normativen Strukturierung der Gesellschaft unterwerfen und willkürlich persönliche Informationen und Videos ins Netz übertragen, was einen Teufelskreis von Selbstüberwachung auslöst, in dem sich Überwachende und Überwachte überschneiden.

Wenn Digitalüberwachung per se eine antidemokratische Gefahr darstellt, ist Demokratie in Bergs Roman schon für „eine veraltete Technologie“ unwiderruflich erklärt (GRM, 300).¹⁸ Diese totalitäre Form der Kontrolle profitiert von der absichtlichen Überlassung der eigenen privaten Identität, namens eines Sicherheits- oder Schutzpaktes:

Durch Lesegeräte, die in allen Ampeln, Laternen, Kameras, Bahnhöfen, Haltestellen und Läden installiert sind – wird erfasst, wo jeder registrierte Bürger sich in jeder Sekunde aufhält. Zusammen mit den Kommunikationsgeräten, Geldkarten, WLAN, Mobiltelefonen und der Video-Totalüberwachung hat man ein vollständiges Bewegungsprofil jedes Bürgers. [...] Die Bürger haben [...] dafür gestimmt, sich komplett überwachen zu lassen, denn sie haben nichts zu verbergen – und die Drohnen können ihr Leben retten. (GRM 593–594)

Am anderen Ende dieses Systems – „in der Schnittstelle von Macht und Technologie“ (GRM, 117) – werden die Informationen von einer künstlichen Intelligenz verarbeitet, um Markttrends vorherzusagen, Wahlkämpfe zu perfektionieren und die öffentliche Meinung zu manipulieren. Echte Krisenmanager „promote[n] und vermarkte[n] Krisen, die der Dauerzustand der Welt sind, die man aber nicht als Normalzustand verkaufen darf“ (GRM, 409).¹⁹ Mit der kategorischen Aussage „Geld ist nicht real. Code ist real“ (GRM, 613) attestiert

18 Nach Felix Stalder ist heute schon eine Normalisierung der Postdemokratie zu merken. Die Feststellung der Postdemokratisierung der Politik geht nämlich der aktuellen digitalen Revolution voran: „Den Begriff prägte Mitte der neunziger Jahre Jacques Rancière. [...] Rancière argumentierte, dass die unmittelbare Präsenz des Volkes (Demos) abgeschafft und an dessen Stelle Prozesse der Simulation und der Modellierung getreten seien, etwa Meinungsumfragen, Fokusgruppen und Szenario-Planung, angeleitet von Technokraten“. Ebd., S. 206.

19 Auch Terroranschläge gehören in dieser Fiktion zur Routine, von oben geplant und gelenkt, um Panik zu instrumentalisieren. 11. September wirkt hier lediglich als „Brandbeschleuniger für die Umgestaltung der Struktur“ und das 9/11-Label wird provokatorisch bezeichnet als „gelungenes linguistisches Feuerwerk“ (GRM 411), das ein kontinuierliches Re-Branding braucht. In dieser Hinsicht könnte Bergs skeptische Unbeteiligtheit als kritischer Abstand vom „massenmediale[n] Werden der Katastrophe“ (Beck) oder als Bewusstwerdung der „Ausweitung des Sicherheitsparadigmas als normale Technik des Regierens“ (Agamben) verstanden werden. Ulrich Beck: *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. Frankfurt

Berg die entscheidende Rolle der IT-Technologie als Sprache und Instrument der Macht und parallel die wesenhafte Digitalmetamorphose des Kapitalismus.²⁰

Im Rahmen des heutigen ‚datakratischen‘ System sind Big Data für sich ein digitales Kapital, das durch Marktprinzipien geregelt wird: „The insatiable desire for data“, so Peter Bloom, „produces an equally insatiable demand for monitoring“.²¹ Die zyklische Produktion und der kontinuierliche Verbrauch von Informationen, ebenso wie die Kapitalisierung der sogenannten „Verhaltensdaten“ (Überwachung, algorithmische Auswertung und Steuerung des menschlichen Verhaltens), die als „Vorhersageprodukte“ vermarktet werden, begründen Shoshana Zuboffs Begriffsprägung „Überwachungskapitalismus“.²² Somit erweist sich die adaptive Fähigkeit der kapitalistischen Maschine: Grundgesetze des Frühkapitalismus – wie Akkumulation des Kapitals, Maximierung des Profits, Nutzung der Konkurrenz – werden durch technologisch fortgeschrittene Medien weiter ausgeführt.²³ Überwachungskapitalismus soll deswegen nicht als Vereinfachungsformel verstanden werden, sondern als Ausdruck der komplexen Integrierung von Überwachung *und* Kapitalismus, beide allgegenwärtige, dominierende und gestaltende Instanzen der Gegenwart.

a.M.: Suhrkamp 2008, S. 133. Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand*. Aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 22.

20 Vgl. Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes 2010, S. 13: „Die Kräfte des Kapitals waren niemals bewahrend oder konservativ. [...] Mit der Allianz von ‚Technologie und Kapital‘ ist die Kultur des Marktes ebenso total wie schwerelos geworden, die Kapitalbewegung entgrenzt sich, befreit sich von den materiellen Erscheinungsformen des Reichtums und hat sich in einer ‚Zeit jenseits von Geographie und greifbarem Geld‘ installiert“ [zit. Don De Lillo, *Cosmopolis*, 2003].

21 Bloom, *Monitored*, S. 46.

22 Shoshana Zuboff: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018, S. 116–122.

23 Zuboff erwähnt weitere Kontinuitätsaspekte: „Im Grunde seines Wesens ist der Überwachungskapitalismus parasitär und selbstreferenziell. Er haucht der alten Vorstellung vom Kapitalismus als sich von der Arbeit nährendem Vampir neues Leben ein – wenn auch mit einem von Marx nicht vorhergesehenen Dreh: Anstatt von Arbeit nährt der Überwachungskapitalismus sich von jeder Art menschlicher Erfahrung“. Ebd., S. 24.

3. Der ‚faustische‘ Integrationspakt

Unter solchen Voraussetzungen erfüllt Überwachung nicht nur die Aufgabe der Disziplinierung und der Kontrolle, sondern ist Teil der gesamten Planung der Gesellschaft – nicht zuletzt durch die Steuerung von Meinungen, Bedürfnissen und Erwartungen der Einzelnen. Die Akkumulation und die Verarbeitung des Datenkapitals bezweckt eine dreifache Optimierung der Menschen: Sie fungieren als digitaler „Rohstoff“ für Verhaltensdaten;²⁴ als materielle Warenkonsumenten; als Arbeitskräfte des Produktionssystems. Dieser dritte Aspekt verlangt eine Maximierung der Leistungen, worin Byung-Chul Han einen Paradigmenwechsel erkennt:

Zur Steigerung der Produktivität wird das Paradigma der Disziplinierung durch das Paradigma der Leistung bzw. das Positivschema des Könnens ersetzt, denn ab einem bestimmten Produktivitätsniveau wirkt die Negativität des Verbots blockierend und verhindert eine weitere Steigerung. Die Positivität des Könnens ist viel effizienter als die Negativität des Sollens. [...] Das Leistungssubjekt ist schneller und produktiver als das Gehorsamssubjekt.²⁵

In *GRM* skizziert Berg auch diese Kategorie von Leistungssubjekten, die dem „neoliberalen[n] Imperativ der Selbstoptimierung“ ergeben sind und deren Benehmen „religiöse, ja fanatische Züge“ verraten.²⁶ Menschen, die einen obsessiven Kult des „perfekt definierten Körper[s]“ treiben (*GRM*, 147) und auf eine „Körperoptimierung“ mittels Schönheitschirurgie oder sogar mechanischer Ersatzteile abzielen (*GRM*, 495); die auch das alltägliche Einkaufen als „Shopping-Performance“ vor den Überwachungskameras erleben (*GRM*, 458); deren anonyme, routinierte Existenzen als „Start-up-Sklaven“ sich zwischen Exhibitionismus und prekären Arbeitsbedingungen abwickeln (*GRM*, 438).

Alle Romanpersonen – egal ob Reiche oder Arme, Mächtige oder gewöhnliche Leute – führen ohnehin ein „Pseudoleben“ (*GRM*, 14): einsam und emotional betäubt, von Panik oder Traumata erfasst, mit Reiz- und Informationsüberflutung belastet. Im Endeffekt entwickeln sie ein Burnout-Syndrom, das für Han eine endogene Nebenwirkung der Leistungsgesellschaft ist: „Die permanente Selbstoptimierung, die gänzlich mit der Optimierung des Systems

24 Ebd., S. 22.

25 Byung-Chul Han: *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz 2010, S. 21.

26 Byung-Chul Han: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 43.

zusammenfällt, ist destruktiv. Sie führt zu einem Mentalkollaps. Selbstoptimierung erweist sich als totale Selbstausbeutung²⁷ und Selbstentfremdung.

Dadurch wird Sozialkontrolle „an jeden Einzelnen delegiert“, der als selbstüberwachendes-selbstausbeutendes Subjekt – „gleichzeitig Opfer und Täter“ – „ein Panoptikum seiner selbst“ ist.²⁸ Die unterschiedlichen Kontroll- und Disziplinierungsaufgaben, die laut Benthams Entwurf innerhalb einer Gefängnisarchitektur und mittels einer zentralen beobachtenden Instanz erfüllt werden mussten, werden heute unmittelbar im öffentlichen Raum und in der Alltagsnormalität vollendet. Genau in dem Teufelskreis zwischen (selbst-)disziplinierenden Praktiken und fremdbedingtem Produktivitätsbedürfnis enthüllt sich das Paradox der Beteiligung der Überwachten an der Überwachungskultur.

In ihrem Roman thematisiert Berg diesen fragwürdigen Gesellschaftsvertrag anhand weiterer, komplexer Formen der Verhaltensmanipulation: Zunächst wird die Verletzung der Privatsphäre durch die Verpflanzung subkutaner „Ortungs- und Überwachungsimplantate“ (GRM, 323) zu einer verbindlichen Voraussetzung für die Einbeziehung ins öffentliche Leben.²⁹ „Natürlich ist das neue Angebot vollkommen freiwillig“ (GRM, 278) – behauptet ein britischer Politiker mit trügerischer Rhetorik, hingegen ist die Sammlung biometrischer Daten unumgänglich, damit man Zugang zu Dienstleistungen erhält und am Großstadtleben tatsächlich teilnehmen darf (GRM, 233; S. 593).

Darüber hinaus wird die psychische Manipulation der Bürgerschaft durch bipolare Maßnahmen nach dem Schema Ansporn/Abschreckung durchgeführt: Auf der einen Seite wird Schutz mittels Überwachung versichert, auf der anderen werden Todesstrafe (GRM, 290) und Armut (GRM, 183) als negatives Modell im Fernsehen zur Schau gestellt.³⁰ Zugleich veranlasst eine finanzielle

27 Ebd.

28 Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, S. 84.

29 Analoge Vorgehensweisen regeln schon in unserer Gegenwart den Zugang zum Internet im Austausch gegen persönliche Informationen. Vgl. David S. Wall: *Surveillant Internet Technologies and the Growth in Information Capitalism: Spams and Public Trust in the Information Society*. In: Haggerty/Ericson (Hgg.): *The New Politics of Surveillance*, S. 357.

30 Zur öffentlichen Ausstellung der Bestrafung vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 76: „Es genügt nicht, daß die Leute wissen; sie müssen mit ihren eigenen Augen sehen. Nicht nur, weil sie Angst haben sollen, sondern auch, weil sie die Zeugen, die Bürger der Bestrafung sein und bis zu einem gewissen Grad daran teilnehmen sollen“.

Unterstützung die Bürger dazu, sich an bestimmte Verhaltensmuster anzupassen:

Kommen wir zu einer brillanten Zusatzfunktion der Chips, die sich in Ihrem Handgelenk befinden. Seit letzter Woche läuft die Aktion: ‚Soziale Punkte für ein gutes Leben‘. Ab jetzt können Sie Ihr Grundeinkommen durch besonders umweltschonendes, soziales Verhalten aufstocken. [...] Sie können eine Anzahl attraktiver Vergünstigungen im Transportsystem oder bei Ferienreisen erwirtschaften, indem Sie sich gemeinschaftlich engagieren. (GRM, 278)

Die Methode der „Karma Points“ (GRM, 300) vermisst und diszipliniert das soziale Handeln, während die Verhaltensdaten in Geldkapital für die (gehorsamen) Bürger umgesetzt werden. Das Grundeinkommen aktiviert wiederum den positiven Anreiz der Belohnung, der „das alte System der Bestrafung ablösen“ (GRM, 104) sollte.

Angesichts der gesellschaftlichen Umstrukturierung im Zeitalter des digitalen Kapitalismus ist Überwachung nicht mehr ein bloßer Schutzpakt zugunsten der Sicherheit. Selbstüberwachung und Selbstoptimierung sind verbindliche Klauseln eines sozialen Integrationspaktes, bzw. eines „faustische[n] Pakt[es]: Wir erhalten Macht, wenn wir dafür einen Teil von uns selbst opfern“³¹.

4. Ausgestoßene und Aufständische

Neben den neurotischen und fragilen Existenzen der Mittelschicht von ‚Integrierten‘ schildert Berg eine zahlreiche Schar von Unterschichtsmenschen, die „sich nicht an die Gegebenheiten der Märkte anpassen“ (GRM, 8) und demzufolge als „nicht funktionierende Mitglieder der Gesellschaft“ (GRM, 223) ausgegrenzt werden. Diese Masse von Ausgestoßenen könnte man in jene Kategorie der heutigen globalen Bevölkerung einrahmen, die Bauman als „menschlichen Abfall der Modernisierung“³² bezeichnet. Berg bedient sich analoger Ausdrücke und schreibt von einem „Abschaum der Gesellschaft“ (GRM, 521), zu dem Arbeits- und Obdachlose, Flüchtlinge, Bedürftige und andere Ausgeschlossene

31 Ranga Yogeshwar: *Ein gefährlicher Pakt*. In: Schirrmacher (Hg.), *Technologischer Totalitarismus*, S. 80–89, hier S. 84.

32 Zygmunt Bauman: *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Aus dem Englischen von Werner Roller. Hamburg: Hamburger Edition 2005, S. 13. Bauman erklärt den Begriff wie folgt: „Die Produktion menschlichen Abfalls [...] ist ein unvermeidlicher Nebeneffekt des Aufbaus einer gesellschaftlichen Ordnung (jede gesellschaftliche Ordnung stuft einen Teil ihrer Bevölkerung als ‚deplaziert‘, ‚ungeeignet‘ oder ‚unerwünscht‘ ein) und des wirtschaftlichen Fortschritts“ (S. 12).

gehören. Oder noch die nicht verlinkten Opfer vom *digital divide*, die dafür verantwortlich sind, „ein 1.0-Leben geführt“ zu haben (GRM, 521).

Selbst die vier Hauptfiguren sind Migrantenkinder, die aus einem dürftigen und traumatisierten Leben in der Provinzstadt Rochdale – einem „Sammelbecken für die Unnützen“ (GRM, 8) – flüchten und in die Hauptstadt ziehen. In London bleiben sie aber „Außenseiter in einer Welt des normalen Elends“ (GRM, 157) und lassen sich in einem gespenstigen postindustriellen Randgebiet nieder, wo die Landschaft aus „Reste[n] des ehemaligen Fortschritts“ (GRM, 263) besteht. An diesen marginalisierten Orten leben sie eben unter gleichfalls marginalisierten Stadtrandbewohnern: Es ergibt sich somit eine Kombination von „Ausschussware[n] des Kapitalismus“ (GRM, 51), die „nicht einmal für eine Überwachung relevant“ sind (GRM, 348).³³

Für die vier jungen Protagonisten, die sich ans Heer der Außenseiter anschließen, ist jedoch Ausgrenzung Synonym für Ungehorsam. Sie „sind die Anderen, die Kaputten, die Vergessenen, die Zombiekinder. Aus denen Verbrecherjugendliche geworden sind oder Versagerjugendliche. [...] Die Restbestände des Überganges“ (GRM, 597). Ihre Randposition ermöglicht es ihnen, sich den Gesetzen, dem Leistungszwang und der digitalen Überwachung zu entziehen und den sozialen Integrationspakt freiwillig abzulehnen. Sie fantasieren von bewaffnetem Widerstand, bis sie den Weg der Gewalt als unrealistisch aufgeben (GRM, 321). Solange sie als Parias handeln, schaffen sie es, die

33 Byung-Chul Han greift in diesem Zusammenhang zum gewagten Neologismus des *Bannoptikums*: „Das Panoptikum überwacht die eingeschlossenen Insassen des Systems. Das Bannoptikum ist dagegen ein Dispositiv, das die systemfernen oder systemfeindlichen Personen als unerwünscht identifiziert und ausschließt. Das klassische Panoptikum dient der Disziplinierung. Das Bannoptikum sorgt dagegen für Sicherheit und Effizienz des Systems. Das digitale Bannoptikum identifiziert Menschen, die ökonomisch wertlos sind, als Müll“. Han, *Psychopolitik*, S. 93. In der Fiktion des Romans ergibt sich der ‚Müllentsorgungsprozess‘ aus der Verschrottung der altkapitalistischen Produktionsmittel ebenso wie aus den Ein- und Ausschlussmechanismen der Leistungsideologie. Einerseits wird die Polarität zwischen Stadtzentren und -rändern je nach der Gewinnspanne bestimmt: Eine „Investment-App“ (GRM, 98) berechnet mittels Algorithmen den Marktwert einer Gegend und marginalisiert „absolut nicht konsumfördernd[e]“ Stadtgebiete (GRM, 8). Andererseits wird eine Menschenmasse „ohne Aufgabe und ohne Funktion“ für das Produktionssystem in die Dunkelzonen der Vorstadt gedrängt, zwar „Nullperformer, die in der Stadt in den Kanälen und U-Bahn-Schächten keinen Platz mehr finden“ (GRM, 462).

Autorität der Überwachungsdictatur zu untergraben und sich von deren normierender Kraft zu befreien.³⁴

Dagegen müssen ihre subversiven Praktiken scheitern, sobald sie planen, eine richtige Revolution in die Tat umzusetzen: Mithilfe junger Hacker visieren sie die technologischen Machtdispositive des digitalkapitalistischen Systems an und unternehmen hierzu Cyber-Angriffe, um „das Netz zu retten“ bzw. zu demokratisieren und dezentralisieren (GRM, 307). Der Schlussakt dieser Sabotage sollte mit einer Aktion der Unterwachung oder der Countersurveillance persönliche Daten und Bilder der Stadtbewohner auf den öffentlichen Bildschirmen Londons erscheinen lassen.³⁵ Die Hoffnung, ein kritisches Denken in den Passanten zu wecken, löst sich rasch auf:

Und die Schafe stehen und glotzen die großen Bildschirme an, [...] sie sehen: sich selbst. Sie sehen sich selber sich selbst anglotzen. [...] Da sind sie, auf den Screens. Wie im Fernsehen. [...] „Kann man das auch zu Hause empfangen, das Programm“, fragt eine Frau, „da hätte ich alle Informationen zu meinen Nachbarn.“ [...] Die Freunde [...] warten auf ein Wunder. Starren in ihre verwanzten Rechner, starren begeisterte Menschen an, die mit Fingern auf sich zeigen, sich anstoßen, kichern. Oder einfach uninteressiert weitergehen [...]. (GRM, 550–553)

Die jungen Rebellen realisieren, dass sie „nichts verändern können“ und keine Revolution stattfinden kann, wenn man versucht, „ein paralysiertes, glückliches, hirnloses [nämlich: digital betäubtes, L.L.] Volk“ zum Handeln aufzufordern (GRM, 581).

Bergs gesellschaftspessimistische Vision verschärft sich zum Abschluss des Romans, wo das Oppositionsstreben vom Integrationsbedürfnis und Wohlstandsideal systematisch neutralisiert wird: Die Hacker werden in den Staatssicherheitsdienst eingestellt, während die vier nun ausgewachsenen

34 Han nennt diese Praxis „Idiotismus“: „Angesichts des Kommunikations- und Konformitätszwanges stellt der Idiotismus eine Praxis der Freiheit dar. Der Idiot ist seinem Wesen nach der Unverbundene, der Nichtvernetzte, der Nichtinformierte. [...] Der Idiot [...] ist eine Figur des Widerstandes gegen die Gewalt des Konsenses. Er rettet den Zauber des Außenseiters. [...] Der Idiotismus opponiert gegen die neoliberale Herrschaftsmacht, gegen deren Totalkommunikation und Totalüberwachung“. Han, *Psychopolitik*, S. 107–109.

35 Vgl. Steve Mann, Jason Nolan, Barry Wellman: *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environment*. In: *Surveillance & Society* 1/2013, H. 3, S. 331–355. Vgl. auch James P. Walsh: *Counter-surveillance*. In: Mathieu Deflem (Hg.): *The Handbook of Social Control*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell 2019, S. 374–388.

Protagonisten sich verbürgerlichen lassen und in die gentrifizierten Stadtviertel Londons ziehen.³⁶ Sinnbildlich ist insofern der Musikstil Grime, entstanden in London als künstlerischer Ausdruck von sozialem Unbehagen und letztendlich – so behauptet eine der Hauptfiguren – „im Mainstream angekommen. Wieder eine Revolution, die gekauft worden ist“ (GRM, 368).

Der Epilog erzählt von der Vollendung der technokratischen Diktatur und der Totalüberwachung: Unter der virtuellen Regierung eines Computersystems herrschen Ordnung, Sicherheit und Sauberkeit bzw. ubiquitäre Überwachung und Normalisierung der Gesellschaft: „Es wird nur friedlich, ruhig, relativ störungsfrei funktionieren, das Leben“ (GRM, 605), schreibt Berg, deren sarkastische Stimme die zukünftigen Erfolge des digitalen Fortschritts verkündigt: „Eine neue Entwicklungsstufe. Alles wie gehabt, mit weniger Natur. Alles wie gewohnt, nur unter Kontrolle. Die Unruhen sind vorbei“ (GRM, 628).

5. Zu einer Poetik der (Gegen-)Überwachung

Seit den kanonischen Romanen von Aldous Huxley, George Orwell und Ray Bradbury ist die Kontrollgesellschaft als literarisches Motiv zumeist Objekt dystopischer Erzählungen aufgrund der Koexistenz von denunziatorischer Diagnose der Gegenwart und prognostischer Vision der Zukunft. Im Grunde genommen ist die Landschaft der Überwachungsnarrative schon reich genug an kritisch-fatalistischen Darstellungen der technokratischen Welt und der daraus folgenden individuellen Ohnmacht, deren Untergangsbilder uns quasi vertraut geworden sind.

Im Bereich der Filmkunst wurde das Thema ebenso häufig ästhetisiert und pessimistisch repräsentiert, meistens in der Science-Fiction.³⁷ Der kürzlich erschienene Film *The Social Dilemma* (2020) ist hingegen eine halbdokumentarische Rekonstruktion des aktuell brisanten Problems von *data mining*. Dem sensationslüsternen Versprechen, die verhohlenen Strategien und Ziele von Google, Facebook und anderen Tech-Riesen der Datensammlung zu offenbaren, folgt aber im Laufe des Films keine dialektische Reflexion, im Gegenteil

36 In Literatur und Film erzählen häufig Überwachungsfiktionen von vergeblichen Revolten. Das lässt sich mit einer Eigenschaft des technologischen Kapitalismus erklären, der Aufruhr und Protest „als vitalen Ausdruck ihres eigenen Systems“ absorbiert. „Dieses System [...] reformiert sich im Widerstand, inkludiert seine Opposition“. Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, S. 13.

37 Vgl. Peter Marks: *Imagining Surveillance. Eutopian and Dystopian Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2015.

wird das Thema selbstreferenziell besprochen und quasi mythisiert, während den Zuschauern/Nutzern die Rolle der Opfertiere zugeschrieben wird.³⁸ Nicht nur fiktionalisiert dieses Netflix-Produkt den Überwachungsdiskurs als unbedenkliche Entertainment-Show, sondern verrät auch eine mögliche Grenze der Überwachungsnarrative: das Phänomen nur oberflächlich zu beschreiben, ohne dessen komplexe Zusammenhänge zu verifizieren und ohne Alternativen zu bieten.

Zentral ist die Frage, inwieweit eine Erzählung der Überwachung imstande ist, sich in eine ‚Poetik der Gegenüberwachung‘ zu übersetzen, d.h. ihre Funktionsweise nicht nur horizontal sichtbar zu machen, sondern aus neuen Blickwinkeln in die Tiefe gehend zu beleuchten und dabei gegen Denkautomatismen und soziale Standardpraxen zu verstoßen. Einfacher ausgedrückt: Wenn schon die Passanten von London in *GRM* uninteressiert auf die Bewusstwerdung reagieren, totalüberwacht zu sein, was soll dann noch das Gewissen eines Lesers des Romans aufrütteln?

Die finstere Zukunft der sozialen Uniformierung und kulturellen Nivellierung in einer überkontrollierten Gesellschaft betrifft auf den allerletzten Seiten von *GRM* auch die Kunst, die nach einer strengen Zensur konformistisch und unschädlich geworden ist. Bergs unheilvolle Voraussage lautet: „Kunst ist endlich jedem zugänglich, also vor allem intellektuell. Sie dient der Erbauung, der Zerstreuung“ (*GRM*, 609). Somit stigmatisiert die Autorin die Normalisierung und die Popularisierung der Kunst, implizit wird dabei die Möglichkeit einer nicht-konventionellen, nicht konsumierbaren, im Sinne von Rancière widerständigen Literatur suggeriert.³⁹ Genau an dieser Stelle bleibt aber Bergs Roman auf der Schwelle des Widerspruchs stehen.

38 Die Netflix-Produktion dieser Doku-Fiktion ist zumindest zweifelhaft: Es handelt sich um eine der wichtigsten Plattformen für Massenunterhaltung und Konsum von Bildern, die einen kundenspezifischen, auf Algorithmen basierten Dienst bietet. Vgl. Theo Plothe, Amber M. Buck (Hgg.): *Netflix at the Nexus. Content, Practice, and Production in the Age of Streaming Television*. New York u.a.: Peter Lang 2019.

39 Widerständig bzw. politisch „ist Literatur für Rancière nur dann, wenn sie mit der Erwartungshaltung des Marktes, mit der Konventionalität des Genres bricht und in einem revolutionären Akt Neues schafft – und zwar auf dem Gebiet der Ästhetik“. Torsten Erdbrügger: *Die Kunst, nicht dermaßen überwacht zu werden. Zum Verhältnis von Überwachungsstaat, Kunst und Kritik in Friedrich von Borries' 1WTC*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 144.

Mit einem spektakulären YouTube-Buchtrailer promotet, schöpft GRM. *Brainfuck* aus dem Wissen der Sozial- und Technikwissenschaft, aber vornehmlich aus der Vorstellungswelt von Filmen und Fernsehserien. Mit vorhergehenden Überwachungsromanen wie Ulrich Peltzers *Teil der Lösung* (2007) und Friedrich von Borries' *IWTC* (2011) teilt GRM die Kritik am Überwachungsstaat und an den Entfremdungseffekten der Digitalmoderne, sowie die Erzählung einer missglückten Subversion.⁴⁰ Anders als Peltzer und Borries problematisiert Berg die Rolle der Literatur im heutigen Medienwandel jedoch nicht und formuliert auch keine erkennbare Ästhetik der Countersurveillance: nicht perspektivisch durch eine „Verschiebung der Wahrnehmung“, d.h. eine Umkehrung der Überwachungshierarchien (Borries);⁴¹ nicht sprachlich mittels „syntaktischer Abwege und Torsionen“ und „Verkehrungen der Sprache der Mehrheit“ (Peltzer).⁴² Was bei Berg stilistisch auffällt, sind eher der provokative und sarkastische Ton, das umgangssprachliche und leserfreundliche Register, eine gewisse Sympathie für die Mainstream- und Popkultur und eine Syntax, die der Erzähllust der Autorin oft nachgibt.

In einem Interview erwähnt Berg die benachteiligte Position der Literatur in der „Konkurrenz zum Netz“ und zu anderen Medien, aber äußert selbst kein bestimmtes poetisches Programm. Dafür macht sie deutlich, dass ihr Buch nicht ausdrücklich politisch sein will.⁴³ Von diesem Standpunkt aus kann ein literarisches Werk wohl eine stattfindende Umwandlung protokollieren – insoweit ist GRM ein ausführlicher Forschungsroman –, aber nicht als Umbruchsfaktor wirken: Das realisiert sich durch die Form (eine Diskrepanz oder ein *displacement* in der Sprache), bzw. aufgrund eines ästhetischen Aktes der

40 Vgl. Lorenzo Licciardi: *Urbane Grenzziehungen. Digitale Überwachung und Ausschlußmechanismen in Ulrich Peltzers Sony Center*. In: Ulrich Fröschle, Giusi Zanasi (Hgg.): *Grenzrisiken? Europäische ‚Grenzräume‘ als dynamische Semiosphären*. Dresden: Thelem 2016, S. 279–298; Lorenzo Licciardi: *‚Die Welt ist ein Fake‘. Resilienztaktiken und Subversionsversuche in Friedrich von Borries' Roman IWTC*. In: Ansgar Nünning u.a. (Hgg.): *Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience. Conceptual Explorations and Literary Negotiations*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2020, S. 183–197.

41 Friedrich von Borries: *IWTC*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 22.

42 Ulrich Peltzer: *Angefangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2011, S. 133.

43 N.N.: *Interview mit Sibylle Berg. Schweizer Grand Prix Literatur 2020*. https://www.schweizerkulturpreise.ch/dam/awards/de/dokumente/2020/Literaturpreis2020/Sibylle%20Berg_Interview_1.1.2020.pdf.download.pdf/Sibylle%20Berg_Interview_1.1.2020.pdf (Stand: 21.01.2021).

Selbstdistanzierung von den etablierten Ausdrucksweisen und von den kulturellen Konventionen, die unseren Erwartungshorizont prägen.

Literatur

- Agamben, Giorgio: *Ausnahmezustand*. Aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Bauman, Zygmunt; Lyon, David: *Daten, Dronen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Bauman, Zygmunt: *Verworfenen Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Aus dem Englischen von Werner Roller. Hamburg: Hamburger Edition 2005.
- Beck, Ulrich: *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Berg, Sibylle: *GRM. Brainfuck*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019.
- Bloom, Peter: *Monitored. Business and Surveillance in a Time of Big Data*. London: Pluto 2019.
- Borries, Friedrich von: *IWTC*, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Boyne, Roy: *Post-Panopticism*, in: *Economy and Society* 29/2000, H.2, S. 285–307.
- Erdrügger, Torsten: *Die Kunst, nicht dermaßen überwacht zu werden. Zum Verhältnis von Überwachungsstaat, Kunst und Kritik in Friedrich von Borries' IWTC*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 143–163.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Han, Byung-Chul: *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz 2010.
- Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014.
- Hendricks, Vincent F.; Vestergaard, Mads: *Reality Lost. Markets of Attention, Misinformation and Manipulation*. Cham: Springer 2019.
- Jung, Werner: *Kapitalismus und Überwachung. Kein Nachwort*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 245–252.
- Licciardi, Lorenzo: *Urbane Grenzziehungen. Digitale Überwachung und Ausschlußmechanismen in Ulrich Peltzers Sony Center*. In: Ulrich Fröschle, Giusi Zanasi (Hgg.): *Grenzrisiken? Europäische ‚Grenzräume‘ als dynamische Semiosphären*. Dresden: Thelem 2016, S. 279–298.

- Licciardi, Lorenzo: ‚Die Welt ist ein Fake‘. *Resilienztaktiken und Subversionsversuche in Friedrich von Borries' Roman 1WTC*. In: Ansgar Nünning u.a. (Hgg.): *Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience. Conceptual Explorations and Literary Negotiations*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2020, S. 183–197.
- Lyon, David: *9/11, Synopticon, and Scopophilia: Watching and Being Watched*. In Kevin D. Haggerty, Richard V. Ericson (Hgg.): *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2006, S. 35–54.
- Lyon, David: *The Culture of Surveillance. Watching as a Way of Life*. Cambridge: Polity 2018.
- Mann, Steve; Nolan, Jason; Wellman, Barry: *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environment*. In: *Surveillance & Society* 1/2013, H. 3, S. 331–355.
- Marks, Peter: *Imagining Surveillance. Eutopian and Dystopian Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2015.
- N.N.: *Interview mit Sibylle Berg*. Schweizer Grand Prix Literatur 2020. https://www.schweizerkulturpreise.ch/dam/awards/de/dokumente/2020/Literaturpreis2020/Sibylle%20Berg_Interview_1.1.2020.pdf.download.pdf/Sibylle%20Berg_Interview_1.1.2020.pdf (Stand: 21.01.2021).
- O'Neil, Cathy: *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. New York: Crown 2016.
- Peltzer, Ulrich: *Angefangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2011.
- Plothe, Theo; Buck, Amber M. (Hgg.): *Netflix at the Nexus. Content, Practice, and Production in the Age of Streaming Television*. New York u.a.: Lang 2019.
- Röggla, Kathrin: *disaster awareness fair*. Graz: Droschl 2006.
- Schirmacher, Frank (Hg.): *Technologischer Totalitarismus. Eine Debatte*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Schulz, Martin: *Vorwort*. In: Frank Schirmacher (Hg.): *Technologischer Totalitarismus. Eine Debatte*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 9–13.
- Staab, Phillip: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Trojanow, Ilija; Zeh, Juli: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Hanser 2009.
- Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes 2010.

- Wall, David S.: *Surveillant Internet Technologies and the Growth in Information Capitalism: Spams and Public Trust in the Information Society*. In Kevin D. Haggerty, Richard V. Ericson (Hgg.): *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2006, S. 340–362.
- Walsh, James P.: *Countersurveillance*. In Mathieu Deflem (Hg.): *The Handbook of Social Control*. Hoboken (NJ): Wiley Blackwell 2019, S. 374–388.
- Yogeshwar, Ranga: *Ein gefährlicher Pakt*. In Frank Schirrmacher (Hg.): *Technologischer Totalitarismus. Eine Debatte*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 80–89.
- Zuboff, Shoshana: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.

Szilvia Gellai und Dominik Schrey

Räumliche Signaturen der Berechenbarkeit. Anmerkungen zu Tom Hillenbrands *Drohnenland*

Abstract: Ausgehend von der Wirkmacht der Raumkonzeptionen der Science-Fiction spürt der Beitrag den spezifischen medialen Signaturen der in *Drohnenland* beschriebenen digitalen Spiegelwelt des sogenannten Mirrorspace nach. Als Herzstück des Überwachungsszenarios beruht die Vorstellung dieses Raumes auf den Kulturtechniken der Zentralperspektive und der Fotogrammetrie und präsentiert insofern eine interessante Variation zu etablierten Entwürfen virtueller Realitäten. Der Aufsatz untersucht die Genealogien dieses Mirrorspace und der zu seiner Konstitution notwendigen Technologien und präsentiert eine medien- und raumtheoretisch grundierte Lektüre des Romans. Da im zeiträumlich berechenbaren *Drohnenland* die Handlungsspielräume der Subjekte massiv eingeschränkt sind, erlangt für sie der Zufall strategische Relevanz. Zum Prüfstein der Intelligenz für Mensch wie Maschine wird in einer Welt umfassender kalkulatorischer Mechanismen der Umgang mit dem Unkalkulierbaren.

Keywords: Drohnenland, Zentralperspektive, Fotogrammetrie, Zufall, Counter-Surveillance, Territorium, Virtuelle Realität, Science-Fiction, Raumtheorie

1. Vom Cyberspace zur digitalen Spiegelwelt

Wie ein dreidimensionales Schachbrett, unendlich und transparent, entfaltet sich die Matrix im Kopf des Protagonisten in William Gibsons Kurzgeschichte *Burning Chrome*¹. Erstmals taucht hier 1982 noch ein anderer, weniger mathematisch und maternal konnotierter Name für diesen computertechnologischen Raum auf: *Cyberspace*. Die beachtliche Laufbahn dieses Begriffs in den Diskursen des späten 20. Jahrhunderts demonstriert zum einen die Sensibilität der Science-Fiction für das Wechselverhältnis zwischen den Techniken des Raumes, des Wissens und der Macht. Zum anderen unterstreicht sie die diskursive Relevanz ihrer Metaphern. Wirkmächtig waren Letztere nicht, weil sie als Raumkonzepte von virtuellen Realitäten die spatialen Eigenheiten des Internets vorwegnahmen. Vielmehr haben diese Metaphern und die daran geknüpften Fabeln die Wahrnehmung und die Konzeptualisierung digital vernetzter

1 Vgl. William Gibson: *Burning Chrome*. London: Gollancz 2016 (1982).

Räume soziokulturell, politisch und technoästhetisch geprägt. Die Raumkonzeptionen der Science-Fiction zu beobachten lohnt sich folglich nicht deswegen, weil sie eines Tages in Erfüllung gehen könnten, sondern weil sie uns verraten, wie wir uns an die Möglichkeiten technisierter Zukünfte herantasten und welche Prämissen wir bei aller Neuheit der Visionen unhinterfragt übernehmen.

Unser Interesse gilt mithin räumlichen Einschreibungen, denen wir auf den folgenden Seiten anhand von Tom Hillenbrands Roman *Drohnenland*² nachspüren werden. Auch in diesem Werk bilden computertechnologisch hervorbrachte Anordnungen zentrale Schauplätze der Handlung. Anders jedoch als im Falle des Cyberspace, der in populären Fiktionen vornehmlich als ein der physisch-materiellen Welt entgegengesetzter, alternativer Realitätsbereich aufscheint,³ geht es in *Drohnenland* um die umfassende digitale Modellierung der Realwelt. Dabei erstreckt sich die bildbasierte Spiegelung der Wirklichkeit neben den drei räumlichen Dimensionen auch auf die Zeit. Markante mediale Signaturen⁴ kennzeichnen die Imagination dieses raumzeitlichen Datendoubles. Denn hervorgebracht, formatiert, ja regelrecht *unterzeichnet* wird es – so die These – nicht mehr nur von der Kulturtechnik der Zentralperspektive, sondern auch von dem daraus hervorgegangenen bildlichen Messverfahren der Fotogrammetrie.

Nach einer Skizze des Romanplots und einer kurzen Beschreibung der wichtigsten technischen Nova werden wir das Konzept digitaler Spiegelwelten auf zweierlei Weisen kontextualisieren: in genealogischer Rückschau und im Licht aktueller Dataveillance-Diskurse. Der Gedankengang verläuft von den berechneten Räumen der Renaissance zu den berechenbaren Zeit-Räumen der Gegenwart, die schon die Frage nach den Handlungschancen überwachter Subjekte aufwerfen. Bei Hillenbrand entwickeln Letztere – wohl wissend um ihre eigene Berechenbarkeit – eine besondere Strategie der Counter-Surveillance, die den Zufall zum Leitprinzip erhebt. Kritisch betrachtet und mit Anschlussfragen verbunden werden zuletzt die massiven politischen Implikationen der untersuchten räumlichen Einschreibungen.

2 Tom Hillenbrand: *Drohnenland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014. Zitate aus diesem Buch werden im Folgenden mit der Sigle D im Text nachgewiesen.

3 Neben der abstrakten geometrischen Variante Gibsons wären hier auch die hyperrealen Wirklichkeitssimulationen im Spielfilm *The Matrix* (1999) von Lana und Lilly Wachowski ein gutes Beispiel.

4 Vgl. Christina Bartz u.a.: *Einleitung – Signaturen des Medialen*. In: Dies. (Hgg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. Paderborn: Fink 2012, S. 7–15.

2. *Drohnenlands* Überwachungs dystopie

Der 2014 erschienene Roman wurde nach Aussagen des Autors noch vor den Enthüllungen von Edward Snowden geschrieben. 2015 wurde er als bester deutschsprachiger Science-Fiction-Roman mit dem Kurd-Laßwitz-Preis und als ‚Bester Kriminalroman‘ mit dem Friedrich-Glauser-Preis ausgezeichnet. Diese Kombination charakterisiert auch die spezifische Genre-Mischung. Die Handlung beginnt mit dem Fund einer Leiche und präsentiert dann in klassischer *Whodunit*-Manier einen sich immer weiter verwickelnden Fall. Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive des Europol-Kommissars Aart van der Westerhuizen, der deutlich erkennbar an Vorbilder der *Hardboiled*-Krimi-Tradition angelehnt ist. Hinzu kommen wesentliche Versatzstücke aus dem Inventar des Polit-Thrillers: Das Opfer des aufzuklärenden Mordes ist ein EU-Parlamentarier, der Handlungsort Brüssel ist geprägt von Korruption sowie Intrigen und Machtkämpfen um die Ausrichtung der Union. Populären Erwartungshaltungen kommt die Erzählung mit holzschnittartigen Figuren und antiquierten Geschlechterstereotypen kokettierend entgegen. Von den Feuilletons wurde *Drohnenland* dafür kritisiert,⁵ dem Erfolg des Buches tat dies jedoch keinen Abbruch.

Gezeichnet wird im Roman die Vision einer gar nicht so fernen Zukunft. Einige Hinweise legen nahe, dass sich die Geschehnisse in der zweiten Hälfte des 21. Jahrhunderts abspielen. So meint Westerhuizens Kollegin, sie habe früher „diesen uralten Golf, Baujahr 2019“ (D, 313) gefahren, bei dem sich sogar noch die Motorhaube öffnen ließ. Die Welt von *Drohnenland* ist noch erkennbar unsere, allerdings mit einigen entscheidenden Abweichungen – sowohl genretypisch in Hinblick auf die technologische Entwicklung als auch in geopolitischer Hinsicht. Beide Aspekte spielen eine zentrale Rolle für die Handlung. Die politischen Ereignisse, die zur präsentierten Zukunft geführt haben, werden jedoch größtenteils beiläufig erzählt. Nebensätze verraten etwa, dass in den USA „alles den Bach runtergegangen ist“ (D, 115), dass Teheran und Riad von Atomschlägen zerstört wurden und Öl als Rohstoff daher gegenüber erneuerbaren Energiequellen nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. Holland, die Heimat des Protagonisten, ist inzwischen komplett dem steigenden Meeresspiegel zum Opfer gefallen, weshalb Westerhuizen gleichermaßen heimatlos wie EU-Bürger ist. Die Briten stehen immer noch kurz davor, die Union

5 Hannes Hintermeier: *Drohnenland riecht angebrannt*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 28.06.2014. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/krimi-im-ueb-erwachtungsstaat-drohnenland-riecht-angebrannt-13010511.html> (Stand: 31.01.2021).

zu verlassen, die mittlerweile aus 37 Mitgliedsstaaten und acht assoziierten Territorien besteht. Bei Letzteren handelt es sich um Gebiete in Nordafrika, die de facto annektiert wurden, um dort Solarfelder zu installieren, denn auf dem europäischen Kontinent selbst scheint es als Folge des Klimawandels permanent zu regnen. Ganz explizit wird in diesem Zusammenhang auch die wilhelminische Formel vom „Platz an der Sonne“ aufgegriffen (D, 261). Kurz: Das Europa von *Drohnenland* ist ein neokoloniales Imperium, in dem der „lieb gewonnene[] Fetisch“ (D, 63) des souveränen Nationalstaates keineswegs obsolet geworden ist, sondern auf die Union als Ganze übertragen wurde.

Im Sinne der von Martin Hennig und Hans Krah kürzlich vorgestellten Typologie von Überwachungsnarrativen fällt *Drohnenland* in die traditionsreiche Kategorie der Erzählung von einem Überwachungsstaat, der „mit der Degradierung des Individuums und dessen Autonomieverlust einhergeht“⁶. An diesem Aspekt hat sich auch die literatur-, kultur- und medienwissenschaftliche Forschung zum Roman abgearbeitet. Er wurde bereits mehrfach diskutiert und noch häufiger als Beispiel erwähnt, meist im größeren Kontext der Frage, wie die deutschsprachige Gegenwartsliteratur jüngere technologische Trends und deren gesellschaftliche Folgen reflektiert,⁷ aber auch in dezidierten Einzelanalysen zu möglichen Zukünften der Mobilität⁸ oder einer „Poetik und Epistemologie der Drohne“⁹.

-
- 6 Martin Hennig, Hans Krah: *Typologie, Kategorien, Entwicklung von Überwachungsnarrativen: zur Einführung*. In: Dies., Kilian Hauptmann (Hgg.): *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen*. Berlin u.a.: Lang 2020, S. 11–48, hier S. 22.
 - 7 Vgl. Heike Henderson: *Mapping the Future? Contemporary German-Language Techno Thrillers*. In: *Crime Fiction Studies* 1/2020, H. 1, S. 96–113, Martin Hennig: *Von Kreisen und Nullen, Massen und Medien, Mythen und Geistern. Kulturelle Bedeutungsverhandlungen digitaler sozialer Netzwerke*. In: Steffen Burk, Tatiana Klepikova, Miriam Piegsa (Hgg.): *Privates Erzählen. Formen und Funktionen von Privatheit in der Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*. Berlin u.a.: Lang 2018, S. 241–262.
 - 8 Heike Henderson: *Crime and Detection in a Virtually Mobile World. Tom Hillenbrand's Drohnenland*. In: Maarit Piipponen, Helen Mäntymäki, Marinella Rodi-Risberg (Hgg.): *Transnational Crime Fiction. Mobility, Borders and Detection*. Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 185–201.
 - 9 Ana Ilic: *Digitalisiertes Töten. Zur Poetik und Epistemologie der Drohne in Tom Hillenbrands dystopischem Kriminalroman Drohnenland*. In: *Textpraxis. Digital Journal for Philology* 2/2017. <https://www.textpraxis.net/en/ana-ilic-digitalisiertes-toeten> (Stand: 31.01.2021).

Fragt man mit Rekurs auf Darko Suvin's Science-Fiction-Poetik¹⁰ nach dem *Novum* des Romans, d.h. nach dessen – meist technizistisch-szientistischer¹¹ – Innovation gegenüber der uns bekannten Gegenwart, lassen sich für *Drohnenland* neben zahlreichen dramaturgisch eher nebensächlichen Neuerungen (wie Stammzellensprays, Kehlkopfmikrofonen und optischen Tarnanzügen) vier signifikante Felder ausmachen, die das Szenario maßgeblich prägen:

Zunächst sind das natürlich die Drohnen, die schon der Titel – auf den ersten Blick vielleicht etwas irreführend – ins Zentrum stellt. Die nach Größe, Design und Funktion vielfältigen und mit allerlei Sensorik ausgerüsteten Apparate sind in der Erzählgegenwart so selbstverständlich, dass ihnen kaum noch Aufmerksamkeit geschenkt wird. Neben Flutlicht-, Kataster- und Kurierdrohnen handelt es sich vor allem um Überwachungsgeräte: von den riesigen Panoptosdrohnen, die ständig unsichtbar und in großer Höhe Tausende Kameraaugen auf den *District Européenne* richten (D, 128), über die Colibris mit ihren Infrarotkameras bis hin zu den sogenannten Mites – „winzige[n] bionische[n] Flieger[n]“, die mit bloßem Auge nicht von echten Eintagsfliegern zu unterscheiden sind“ (D, 87)¹² und in Schwärmen ausgesetzt ganze Gebäude infiltrieren können. Neben solchen flug- und schwimmfähigen Drohnen werden aber auch „biomimetische Krabblern“ (D, 154) erwähnt. Wichtiger als der militärische Einsatz dieser Drohnen als Waffe,¹³ der im Roman vornehmlich außerhalb der EU-Grenzen erfolgt, ist deren Funktion innerhalb dieses Territoriums, wo sie – in Anlehnung an Stuart Elden¹⁴ – als eine politische Technologie der Raumkontrolle fungieren. Hillenbrand geht es demnach weniger um die Vertikalität des Drohnenblicks als neues Paradigma der Kriegsführung¹⁵ als um das Phantasma der totalen Erfassung. Konstituiert und – nach innen wie nach außen – aufrechterhalten wird der Herrschaftsraum der Union durch die kontinuierlichen

10 Vgl. Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Aus dem Amerikanischen von Franz Rottensteiner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

11 Vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren 2007, S. 42–51.

12 Ernst Jüngers *Gläserne Bienen* (1957) lassen grüßen.

13 Auf diesen Aspekt konzentriert sich Ilic, *Digitalisiertes Töten*.

14 Stuart Elden: *How Should We Do the History of Territory?* In: *Territory, Politics, Governance* 1/2013, H. 1, S. 5–20.

15 Vgl. Lisa Parks, Caren Kaplan (Hgg.): *Life in the Age of Drone Warfare*. Durham, NC/ London: Duke University Press 2017.

Datenströme, die die Drohnen erzeugen. Sie bilden nämlich die Grundlage für jene Technologie, die für unsere Überlegungen ausschlaggebend ist.

Mithilfe der besagten Bilddaten werden fotogrammetrische Spiegelungen errechnet, die als „hochauflösendes, dreidimensionales Orthomosaik“ (D, 86) beschrieben werden. Man kann sich diese als eine deutlich avanciertere Version von *Google Streetview* vorstellen. Mittels einer Anordnung von Liegesessel, Datenhelm und chemischen Botenstoffen erhalten die Figuren Zugang zu einer totalimmersiven virtuellen Umwelt. Während diese Komponenten aus älteren VR-Erzählungen durchaus vertraut sind,¹⁶ unterscheidet sich die so betretene virtuelle Welt insofern grundlegend von ihren Vorgängern, als es sich um ein dynamisches *Modell* der Realität handelt, das verspricht, stets indexikalisch an diese gekoppelt zu bleiben – und zwar in allen datentechnisch verfügbaren Aspekten. Konkret heißt das, dass Kriminalbeamte prinzipiell keinen Fuß mehr ins Gelände setzen müssen, denn jeder Tatort wird in größtmöglicher Auflösung ‚eingespiegelt‘ und mit allen möglichen weiteren verfügbaren (etwa meteorologischen) Daten angereichert. Mit Eyal Weizman könnte man den geospatialen „image space“ der Spiegelungen deshalb als gleichzeitig und gleichermaßen virtuell und fotografisch beschreiben.¹⁷ Auch hier gibt es wieder unterschiedliche Variationen: von Simulationen, die einen bestimmten Ort oder Raum zu einer bestimmten Zeit (vermeintlich) objektiv festhalten sowie virtuell begehbar machen, bis hin zur kontinuierlichen „Echtzeitspiegelung“ der physisch-materiellen Welt, dem sogenannten Mirrorspace, der normalerweise nur dem Geheimdienst der Union, dem RR (*Récupération des Renseignements*), zugänglich ist.

Unterstützt und ermöglicht wird die Arbeit des Protagonisten außerdem durch einen „semiintelligente[n]“ (D, 216) Fahndungscomputer, der mit Prädiktionsalgorithmen arbeitet, die wiederum die Datenströme aus den bereits genannten Quellen zusammenführen. Auf dieser Big-Data-Grundlage werden nicht nur die beschriebenen räumlichen Modelle errechnet, sondern auch Prognosen über das zukünftige Verhalten von Subjekten in diesem Raum erstellt. Kriminologische Ermittlungen haben im derart modellierten und fahndungsalgorithmisch kontrollierten Raum-Zeit-Gefüge eine Aufklärungsquote von 99,47 % und die durchschnittliche Aufklärungszeit für Tötungsdelikte beträgt

16 Vgl. Szilvia Gellai: *Welten am Draht bei Daniel F. Galouye und Rainer Werner Fassbinder*. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 1/2016, H. 1, S. 50–72.

17 Vgl. mit Zitat Eyal Weizman: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books 2017, S. 100, S. 186.

ca. 16 Stunden (D, 140). Wie sich nach und nach herausstellt, waren es ebenfalls diese prädiktiven Algorithmen, die die „Solarkriege“ (D, 318 f.) in Nordafrika zugunsten der Union entschieden haben. Die Widerstandskämpfer wurden mit ihrer Hilfe bereits ausgeschaltet, noch bevor sie sich überhaupt ‚radikalisieren‘ konnten, was natürlich eine Reihe ethischer Fragen aufwirft – bzw. aufwerfen würde, wenn der Unionsgeheimdienst die Dimensionen des Projekts nicht vertuscht hätte. Deutlich erkennbar spielt Hillenbrand hier auf das Skynet-Programm der NSA an, mit dessen Hilfe ‚Terroristen‘ in Pakistan durch Drohenschläge eliminiert werden sollen. Kritisiert wird das Programm, weil die Unterscheidung zwischen Terrorist und Zivilist letztlich ex post erfolgt: „As we see with skynet, the state of exception validates sovereign semiosis: whoever is killed by a drone strike is, by definition, a terrorist“¹⁸.

Die bisher beschriebenen Technologien sind jeweils für sich genommen nicht besonders weit extrapoliert, ergeben jedoch in ihrer komplexen Verflechtung ein europäisches Sicherheitsdispositiv, dem sich die darin befindlichen Subjekte kaum entziehen können. Allerdings gibt es auch in der beschriebenen Zukunft eine ganze Reihe mächtiger privatwirtschaftlicher Akteure, die Unterhaltungselektronik wie die oft erwähnten Medienfolien und vor allem die sogenannten Specs herstellen. Diese Augmented-Reality-Datenbrillen reichern die physisch-materielle Welt automatisch und in Echtzeit mit Informationen aus digitalen Feeds an. Als ubiquitäre „digitale Nahkörperstechnologie“ haben sie alle wesentlichen Funktionen der obsoleten Smartphones übernommen und sind ein weiterer wichtiger Bestandteil der im Roman beschriebenen „postkybernetischen Kontrollarchitektur“.¹⁹ Da sie über zahlreiche integrierte Sensoren und Kameras verfügen, generieren sie ebenfalls unablässig Daten, die jedoch nicht in staatlicher Hand zusammenlaufen wie jene der Drohnen, sondern bei einem den europäischen Markt dominierenden IT-Konzern. Da dieser deshalb über eine vergleichbar umfassende Datenbasis wie die EU verfügt, konnte er gemeinsam mit einem Verbrechersyndikat heimlich eine eigene Echtzeitspiegelung namens Eidolon aufbauen. Zugangsrechte zu dieser der politischen und rechtlichen Kontrolle der EU entzogenen Simulation werden höchstbietend verkauft.

18 Jeremy Packer, Joshua Reeves: *Killer Apps. War, Media, Machine*. Durham, NC/ London: Duke University Press 2020, S. 137.

19 Vgl. Timo Kaerlein: *Smartphones als digitale Nahkörperstechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 285–300.

3. Berechenbare Zeit-Räume

Was den Raum anbelangt, so lässt sich der in *Drohnenland* entworfene Mirrorspace (und sein Pendant Eidolon) als Extrapolation jener alten Kulturtechnik der Wissenserzeugung und Welterschließung begreifen, die im Laufe ihrer Theoretisierung mit je unterschiedlichen Konzepten gefasst wurde, etwa als symbolische Form bei Erwin Panofsky (1927), als Dispositiv bei Hubert Damisch (1987) oder als *immutable mobile* bei Bruno Latour (1990).²⁰ Es geht um die Zentralperspektive, die 1425 durch den Architekten Filippo Brunelleschi (wieder-)entdeckt und experimentell erprobt wurde, wahrscheinlich unter Rückgriff auf noch ältere Kulturtechniken wie die Landvermessung und die Trigonometrie.²¹ Brunelleschi arbeitete eine geometrische Methode aus, die es erlaubte, die dreidimensionalen Objekte des Raumes so auf eine zweidimensionale Fläche zu übertragen, dass eine (scheinbar) vollkommen wahrnehmungsgetreue Abbildung mit Tiefenwirkung entstand. Brunelleschi stützte sich dabei – der dominanten kunsthistorischen Erzählung zufolge – auf einen Spiegel, mit dessen Hilfe er die perfekte Übereinstimmung zwischen Repräsentation und Realität kontrollieren konnte (Abb. 1). Von einem fixen Standpunkt aus betrachtet fertigte er ein Bild des Baptisterium San Giovanni an und durchbohrte dieses an der Stelle, an dem die Orthogonalen sich im Fluchtpunkt trafen. Anschließend drehte er die Abbildung um und schaute durch das Loch auf das Gebäude. Um nun die Zeichnung mit der Realität abzugleichen, schob er einen (ebenfalls durchbohrten) Spiegel dazwischen. Hielt er den Spiegel dazwischen, sah er seine eigene Darstellung, zog er ihn weg, sah er den Realraum.²² Obwohl die Details dieses Experiments durchaus umstritten sind, wird die zentrale Rolle des Spiegels bei der Konstitution des perspektivischen Blicks oft

20 Vgl. Erwin Panofsky: *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘*. In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. v. Hariolf Oberer, Egon Verheyen. Berlin: Spiess 1980 (1927), S. 99–167; Hubert Damisch: *Der Ursprung der Perspektive*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. Zürich: Diaphanes 2010 (1987); Bruno Latour: *Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente*. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hgg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006 (1990), S. 259–307.

21 Vgl. Antoine Bousquet: *The Eye of War. Military Perception from the Telescope to the Drone*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2018, S. 26.

22 Vgl. Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Beck 2009, S. 180–184.

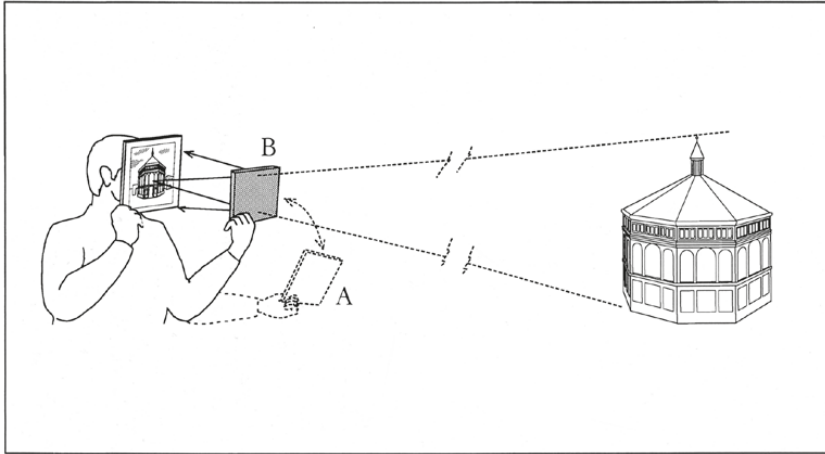


Abb. 1: Filippo Brunelleschis Spiegel-Experiment am Baptisterium San Giovanni in Florenz, vor 1446. Quelle: Franco und Stefano Borsi: *Paolo Uccello. Florenz zwischen Gotik und Renaissance*. Stuttgart u.a.: Belser 1993, S. 142.

betont.²³ Für unseren Zusammenhang lässt sich diese Beobachtung so zuspitzen, dass es sich bereits bei dem zentralperspektivischen Raum Brunelleschis gewissermaßen um einen ‚Spiegelraum‘ handelt. Den in *Drohnenland* entworfenen Mirrorspace in dieser Tradition zu verorten, scheint aus mehreren Gründen angebracht.²⁴

Wie Antoine Bousquet in *The Eye of War* (2018) ausführlich nachzeichnet, ist die Zentralperspektive und die mit ihr einhergehende Rationalisierung des Sehens die Grundlage für eine Reihe von skopischen Technologien und Entwicklungen, die bis in die Gegenwart hineinreichen – sowie in die von Hillenbrand beschriebene Zukunft. Bousquet nennt in diesem Kontext drei Dimensionen eines *martial gaze* – *sensing, imaging* und *mapping* –, die er

23 Vgl. Samuel Y. Edgerton: *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca, NY: Cornell University Press 2009.

24 Natürlich unterscheidet sich der Mirrorspace von der Kulturtechnik der Renaissance auch in wesentlichen Punkten. So wird der Raum nicht mehr vor der Prämisse eines einzigen statisch fixierten Auges und einer ebenen Netzhautoberfläche modelliert. Zudem können binokulares Sehen und gekrümmte Retina in der Computersimulation mitberücksichtigt werden.

insbesondere in der autonomen Drohne gebündelt findet.²⁵ Für optische Überwachungstechnologien ist die Zentralperspektive deshalb so bedeutsam, weil sie den abgebildeten Raum in einen homogenen „Systemraum“²⁶ überführt, innerhalb dessen die Größenkonstanz sämtlicher Objekte gewahrt und jeder einzelne Punkt mathematisch genau bestimmbar bzw. *berechenbar* ist.

Die Entstehung der Zentralperspektive hängt mit dem Aufkommen neuer optischer Medien in der Renaissance untrennbar zusammen. Eine zentralperspektivische Sicht der Dinge will gelernt und eine wahrnehmungstreue Darstellung überprüfbar sein. Spiegel sind hier keineswegs die einzige Option. Leon Battista Alberti, der in *Della Pittura* 1436 Brunelleschis architektonische Methode schriftlich formalisierte und so deren breite Rezeption in der bildend-künstlerischen Praxis anstieß, beschrieb als zentrales Medium dieser Überprüfung ein durchsichtiges Quadratgitternetz, das sogenannte Velum, welches „den senkrechten Schnitt durch die Sehpyramide darstellt und die Vermessung der Projektion auf der Schnittfläche erlaubt“²⁷. Wie William J. Mitchell feststellt, ist Albertis Anleitung letztlich ein Schritt-für-Schritt-Algorithmus für die Produktion einer mathematisch korrekten perspektivischen Ansicht.²⁸ Dieser ‚algorithmische Charakter‘ begünstigt die Automatisierung der Erzeugung und Auswertung zentralperspektivischer Abbildungen.²⁹

Doch für sich genommen erlaubt die Zentralperspektive noch nicht die in diesem Kontext (etwa von Latour) betonte Reversibilität der Übersetzungskette von dreidimensionalem Objekt zur zweidimensionalen perspektivischen Darstellung.³⁰ Wie Wolfgang Ernst feststellt, entsteht die Idee, präzise geometrische Maße aus einem perspektivischen Bild abzuleiten, erst im 18. Jahrhundert.³¹ Zuverlässig umgesetzt wird sie dann in den standardisierten Messbildern der Fotogrammetrie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Ernst deshalb

25 Bousquet, *The Eye of War*, S. 20.

26 Panofsky, *Die Perspektive*, S. 109.

27 Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda: *Einleitung*. In: Leon Battista Alberti: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Hg. und übersetzt v. dens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 1–61, hier S. 16.

28 Vgl. William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA/London: MIT Press 2001, S. 117–118.

29 Vgl. Bousquet, *The Eye of War*, S. 31.

30 Vgl. Latour, *Drawing Things Together*, S. 267.

31 Vgl. Wolfgang Ernst: *Im Namen von Geschichte. Sammeln – Speichern – Er/Zählen. Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses*. München: Fink 2003, S. 958.

„für das Medium Bild“ eine „medienarchäologische Ruptur“ ausmacht.³² Auch in der Kriminalistik wurde die Fotogrammetrie schon früh angewandt. So findet sich Albertis Raster in einem der zahlreichen Apparate wieder, die es im frühen 20. Jahrhundert ermöglichen sollten, aus fotografischen Bildern Rauminformationen mathematisch exakt zu extrahieren. Aufbauend auf den biometrischen Messapparaturen Alphonse Bertillons stellte der Wiener Polizei-Oberkommissar Franz Eichberg 1911 seine *Photogrammetrische Kamera* vor (Abb. 2/3), deren Zweck es war, Tatorte fotografisch so zu dokumentieren, dass sich alle abgebildeten Gegenstände und ihre Größenrelationen verlässlich rekonstruieren und auch nachträglich noch in detaillierte Planskizzen übersetzen lassen. Auf diese Weise sollten die Ermittler den Tatort (virtuell) auch dann noch untersuchen können, wenn dessen Gegebenheiten sich längst verändert haben. Der Tatort, so heißt es bei Eichberg, werde mit seinem Apparat „in objektiver Weise registriert. Jede Willkür ist hier ausgeschlossen“³³. Der auf der linearperspektivischen Garantie „optischer Konsistenz“³⁴ beruhende Apparat soll explizit die Unzulänglichkeiten des menschlichen Gedächtnisses und die damit einhergehende Gefahr eines Fehltrurteils kompensieren, das Subjekt bzw. das Subjektive soll in der Vermessung der Fotogrammetrie ausgeschaltet werden.³⁵ Sie verspricht dieselbe wissenschaftlich objektive Neutralität, die zuvor bereits Bertillon und Galton für ihre anthropometrischen Techniken beansprucht hatten und die heute – und auch in der in *Drohnenland* imaginierten Zukunft – mit derselben problematischen Selbstverständlichkeit auch für Prädiktionsalgorithmen behauptet wird.³⁶ All diesen Techniken der Vermessung ist gemeinsam, dass sie dem nüchternen ‚Blick‘ der Maschine das grundsätzlich defizitäre kognitive Vermögen des Menschen entgegengehalten.³⁷ Darüber hinaus erzeugen sie alle „Datendoubles“³⁸, die eine gewisse Eigendynamik entwickeln, sobald ihre berechneten Modellierungen Grundlage für Entscheidungen werden, die wiederum auf das in ihnen Modellerte zurückwirken.

32 Ebd., S. 952.

33 Franz Eichberg: *Die Photogrammetrie bei kriminalistischen Tatbestandsaufnahmen*. Halle a.d.S.: Knapp 1911, S. 13.

34 Latour, *Drawing Things Together*, S. 267.

35 Vgl. Ernst, *Im Namen von Geschichte*, S. 960.

36 Vgl. dazu kritisch Cathy O’Neil: *Weapons of Math Destruction. How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. London: Penguin Books 2017.

37 Eichberg, *Die Photogrammetrie*, S. 13.

38 Kevin D. Haggerty, Richard V. Ericson: *The Surveillant Assemblage*. In: *The British Journal of Sociology* 51/2000, H. 4, S. 605–622, hier S. 606.

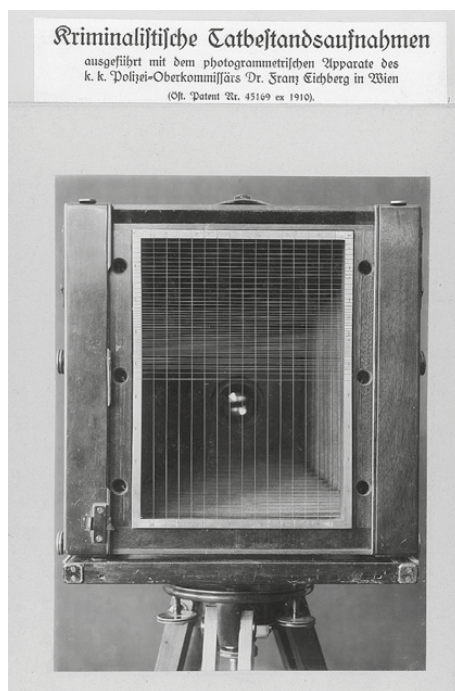


Abb. 2: Franz Eichbergs „Photogrammetrische Kamera“, 1911, Foto: © Albertina, Wien

Der Schritt zu den im Roman beschriebenen Tatortspiegelungen ist demnach in raumtheoretischer Hinsicht gar nicht einmal so gewagt. Tatsächlich erlauben schon heute fotogrammetrische Methoden die Erzeugung digitaler Image Spaces,³⁹ in denen man sich virtuell frei bewegen kann (wenn auch freilich nicht totalimmersiv wie im Roman). Vermessen wird bei der Fotogrammetrie nicht das Objekt selbst, sondern dessen zweidimensionale Abbildung. Dafür werden heute aus einer Vielzahl von Fotos per Triangulation präzise 3D-Modelle errechnet. Die auf diese Weise erstellten Räume bestehen jedoch zunächst nur aus Oberflächen, was auch der Roman wiederholt thematisiert: Wie in einem Foto ist das Innere etwa von Schubladen oder Schatullen nur dann einsehbar, wenn es eigens ‚gespiegelt‘ wurde. Da dies in der dynamischen Live-Spiegelung

39 Vgl. Weizman, *Forensic Architecture*.

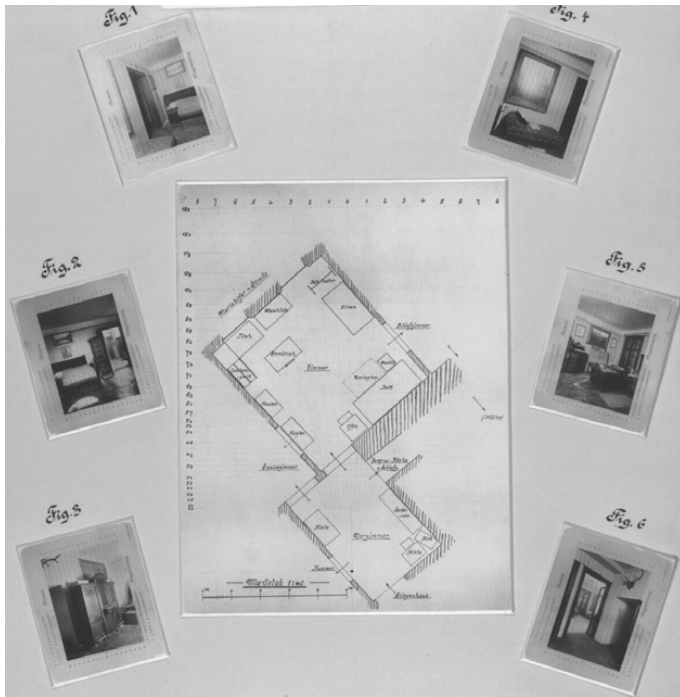


Abb. 3: Franz Eichberg: Kriminalistische Tatbestandsaufnahmen und zugehöriger Wohnungsgrundriss, 1911, Foto: © Albertina, Wien

des Mirrorspace in *Drohnenland* zu aufwendig wäre, wird in solchen Fällen mitunter stochastisch interpoliert. Überhaupt ist die Spiegelwelt des Mirrorspace gekennzeichnet durch unterschiedliche Auflösungen bzw. Datendichten: Wo – wie am Ort des ersten Mordes – nur alle paar Wochen eine Katasterdrohne vorbeifliegt, entspricht die Spiegelung möglicherweise schon längst nicht mehr den aktuellen Gegebenheiten.

Die virtuellen Realitätsabbilder des Unionsgeheimdienstes gehen jedoch noch wesentlich weiter. Denn die Simulation ist nicht nur räumlich (virtuell) begehbar. Das digitale Modell ermöglicht daneben auch eine Bewegung entlang der Zeitachse. Vergleichbar einem Wikipedia-Artikel, der jeden einzelnen Schritt seiner Bearbeitungsgeschichte potenziell nachvollziehbar macht, lässt sich so auch zeitlich durch den Raum navigieren. Diese Technik

der verräumlichten „Zeitachsenmanipulation“⁴⁰ erstreckt sich sogar auf die Zukunft, was (genauso wie die Darstellung der Inhalte nicht eigens eingespiegelter Behältnisse) natürlich nur auf der Basis von Wahrscheinlichkeitsrechnungen möglich ist, also dank der bereits erwähnten Prädiktionsalgorithmen. So wird der vollständig berechenbare und berechnete Systemraum der Zentralperspektive im Mirrorspace durch eine weitere, temporale Ebene der Berechenbarkeit – ergo durch ein weiteres Datendouble – ergänzt.

Genau hierin liegt der eigentliche dystopische Kern des Romans: Er präsentiert eine Welt, deren Systemraum bevölkert wird von „Datensubjekten“, die „hinter ein Netz aus unterschiedlichen sozialen Klassifikationen zurücktreten.“⁴¹ Nicht nur der Raum, auch die darin befindlichen Individuen sind vollkommen berechenbar geworden, d.h. „ihrem Namen zum Trotz weiter teilbar, zerlegbar, ‚dividuierbar‘, in Datenkomplexe oder ‚Informationen‘ auflösbar“⁴², wie Friedrich Balke Gilles Deleuzes Konzept des Dividuums zusammenfasst. Nicht mehr Sichtbarkeit ist die Falle, wie noch Foucault dies prominent postulierte,⁴³ sondern Berechenbarkeit – und, wie *Drohnenland* in einer interessanten Volte vorführt, auch Unberechenbarkeit.

4. Unberechenbarkeit als Methode der Counter-Surveillance

Betrachtet man die Theorien der Überwachung seit Mitte der 1970er-Jahre, so sticht dabei eine eigenartige Denkspirale ins Auge. Foucault erblickte in Benthams Entwurf des Panopticons „einen historischen Wendepunkt“⁴⁴, insofern dort ein vergleichsweise schlichtes architektonisches Modell dafür sorgen sollte, dass Überwachte sukzessive ein Machtverhältnis internalisieren und sich selbst disziplinieren. Obwohl diese „universelle Strategie der Herrschaft“⁴⁵ auf die Beherrschung der Psyche hinausläuft, steht sie noch eindeutig im Zeichen der Einschließung. Der Weg zur Seele führt hier über den Körper, den es

40 Vgl. Friedrich Kittler: *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation*. In: Ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993, S. 182–207.

41 Thomas Christian Bächle: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016, S. 188.

42 Friedrich Balke: *Mimesis zur Einführung*. Hamburg: Junius 2018, S. 217.

43 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (1975), S. 257.

44 Zygmunt Bauman, David Lyon: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 70.

45 Ebd.

in einer Maschine der Sichtbarkeit zu isolieren und an einem wohldefinierten Punkt festzuhalten gilt.

Nach der Diagnose von Deleuze im *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*⁴⁶ resultiert aus der Krise der Einschließungsmilieus von der Nachkriegszeit an eine weitere signifikante Verschiebung. Fortan geht es nicht mehr primär (oder zumindest nicht mehr ausschließlich)⁴⁷ um repressive Praktiken der Disziplinierung. Kontrolle wird vielmehr gemäß liberalen Prinzipien entfaltet: über offene, konnektive und freiheitlich anmutende Formen der Steuerung, die den Körper getrost in die Mobilität entlassen, den Menschen aber trotzdem problemlos erfassen, dividuieren und quantifizieren können. Im 21. Jahrhundert, dem Zeitalter digitaler Nahkörpertechnologien und eines kybernetisierten Alltags,⁴⁸ erlangt nun die Macht der Verinnerlichung eine neue Intensität. Subjekte stellen ihr eigenes Panopticon gleichsam im *Do-it-yourself*-Verfahren selbst her:

Wie die Schnecke, die ihr Haus immerzu bei sich trägt, so müssen die Beschäftigten in der schönen neuen flüchtig-modernen Welt ihr jeweils persönliches Panoptikum selbst hervorbringen und auf dem eigenen Buckel mitschleppen. Sie sind uneingeschränkt verantwortlich dafür, sich selbst in gebrauchsfähigem Zustand zu erhalten und ihren störungsfreien Betrieb zu gewährleisten.⁴⁹

Auf diese Weise tritt der mobilisierte Körper in einen Wirkungszusammenhang ein, der eine Rückkehr zum bereits Dagewesenen auf einer höheren Ebene impliziert. Allein die Einschließung ereignet sich nicht mehr in einer architektonisch definierbaren Zelle, sondern im persönlichen Schneckenhaus.

Auf die Frage, wie Subjekte in dieser Lage agieren, gibt *Drohnenland* eine denkwürdige Antwort. Geläufige Taktiken der Counter-Surveillance versagen gegenüber der alle Ebenen des gesellschaftlichen Lebens durchdringenden algorithmischen Überwachung. Auf der Flucht erlebt der vom Jäger zum Gejagten gewordene Protagonist, dass seine Verfolger immer bereits an seinem nächsten Zielort auf ihn warten. Zunächst verummmt er deshalb sein Gesicht, um der biometrischen Erfassung zu entgehen, er schickt seine Specs, über

46 Gilles Deleuze: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.

47 Jonathan Crary: *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*. Aus dem Englischen von Thomas Laugstien. Berlin: Wagenbach 2014, S. 63.

48 Vgl. Kaerlein, *Smartphones*.

49 Bauman/Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin*, S. 78.

deren eindeutige Datensignatur er ebenfalls zu orten wäre, auf eine von ihm unabhängige Reiseroute und entfernt seinen implantierten Personalausweis-Chip. Schließlich verletzt er absichtlich seinen Fuß, um auch die Algorithmen der Bewegungsanalyse zu täuschen. Doch all das reicht nicht aus. Genau wie der ermordete Parlamentarier vor ihm, beginnt er im Bewusstsein seiner eigenen Berechenbarkeit, zunehmend selbst wie ein Computer zu denken, genauer gesagt: seine Schritte als Funktionen von Fahndungsalgorithmen zu begreifen.

Besteht das Ziel darin, Unberechenbarkeit herzustellen, so kann dies nur erreicht werden, indem man für menschliche Entscheidungsprozesse das einzige Phänomen strategisch nutzt, das Computeralgorithmen nicht möglich ist: echten Zufall (D, 353). Algorithmen funktionieren grundsätzlich deterministisch. Zufall können sie letztlich nur simulieren oder über einen externen Input integrieren. Im Kalkül der Counter-Surveillance erlangt also eine Größe, die rationalistische Akteure zugunsten objektiver Ansätze aus ihren Entscheidungsfindungsprozessen systematisch ausschließen,⁵⁰ ein enormes Gewicht. Hillenbrands Figuren durchschauen ihre eigene Durchschaubarkeit und lassen ihre nächsten Schritte eben darum vom Zufall steuern. Der Parlamentarier, dessen Ermordung Westerhuizen aufzuklären hat, nutzte zu diesem Zweck Poker- und Tarotkarten, allerlei Würfel, chinesische I-Ging-Münzen und sogar einen selbst gebastelten Kreisel (D, 51 f.): „Er besteht aus einer runden, grauen Pappscheibe, in deren Mitte jemand ein kleines Loch gebohrt hat. Darin ist ein roter Pfeil befestigt, der sich drehen lässt. Die Scheibe ist in insgesamt zehn Quadranten aufgeteilt. In ihnen steht ‚Spaziergang‘, ‚Bibliothek‘, ‚Museum‘, ‚Oper‘ und so weiter.“ (D, 52)

Ironischerweise kostet den Abgeordneten genau der Erfolg dieser Strategie das Leben. Anlässlich einer anstehenden Abstimmung über eine neue EU-Verfassung nach dem Brexit, die auf der Ebene des Kleingedruckten die Befugnisse des Geheimdienstes empfindlich beschneiden würde, erweist sich seine Position für den Computer als undurchsichtig bzw. unberechenbar. Während die abweichende Position eine Größe ist, mit der der Computer rechnen kann, gefährdet echte Unberechenbarkeit die Zuverlässigkeit der statistischen Prognosen. Deshalb sorgt eine bis in die Führungsebene der EU hineinreichende Verschwörung dafür, dass alle Parlamentarier*innen präventiv beseitigt werden, deren Meinung prädiktionsalgorithmisch nicht ermittelbar ist. Da die

50 Vgl. Hans Danuser, Andrew D. Barbour: „*Interessant ist, dass der Mensch den Zufall ausschließen möchte*“. Hans Danuser im Gespräch mit Andrew D. Barbour – Der ausgeschlossene Zufall. In: *Du. Das Kulturmagazin* 795/2009, S. 100–103.

Realität hier zu komplex wird, um adäquat modelliert bzw. berechnet werden zu können, wird nicht das Modell verändert, sondern die Wirklichkeit entsprechend angepasst – Hito Steyerl bezeichnet solche Rückkopplungen als „generative fictions“⁵¹. Wie Westerhuizens Datenforensikerin Ava Bittmann ausführt:

Einige wenige menschliche Verhaltensweisen scheinen mit prädiktiven Algorithmen schlecht vorhersagbar zu sein. Man nennt das Phänomen Markov-Anomalie, und keiner weiß, wann genau es auftritt. In jeder Gruppe kann es ein paar geben, die du nicht zu fassen kriegst. [...] Das Bizarre an Markov-Anomalien ist, dass sich nicht einmal vorhersagen lässt, wie viel Prozent einer Verteilung betroffen sind. (D, 403 f.)

Die These des Detektivs, „Muster sind der Tod“ (D, 354), gilt offenbar nicht für das politische Spiel. Berechenbarkeit hätte im Falle des EU-Parlamentariers eine Lebensversicherung bedeutet. Eine negative Tendenz wäre zwar ein Risiko gewesen, immerhin aber ein kalkulierbares – und auf Kalkulierbarkeit beruht eben das Sicherheitsdispositiv.

5. Von kommenden Spiegelwelten

Alles in allem feiert der Roman keineswegs das Maschinell-Werden der menschlichen Intelligenz. Er zeigt eine ausgeprägte Nostalgie für das humanistische Ideal ‚des Menschen‘ und auch für ‚das Reale‘. So wird der als „Tellurium“ (D, 381; von lat. *tellus*: Erde) bezeichnete Realraum als wahrer Schlüssel zur Lösung des Mordfalles entworfen. Der Detektiv und seine Analystin können die computertechnologische Manipulation der Daten des Mirrorspace erst anhand einer Vor-Ort-Begehung am physisch-materiellen Tatort nachvollziehen. Der ‚wahre‘ Ort des Verbrechens tritt so unverstellt in Erscheinung. Auch gewinnt der Meisterdenker Westerhuizen seine wichtigsten Erkenntnisse keineswegs über die mechanisch-deduktive Verbindung von Puzzleteilen. Stattdessen beschreibt er Momente der Epiphanie (D, 351), einer blitzartigen, intentional nicht herbeiführbaren Erleuchtung, in der sich die Details plötzlich zueinander fügen. Schließlich argumentiert auch die Analystin mehrmals dafür, dass der Fahndungscomputer über keine Seele, Kreativität oder eigene Ideen verfüge (D, 102).

Das letzte Wort behält sie damit gleichwohl nicht. Das Ende des Romans legt nämlich nahe, dass der ominöse Investigativjournalist Johnny Random aus Eidolon, der Westerhuizen immer wieder entscheidende Tipps liefert und ihn

51 Hito Steyerl: *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. London: Verso 2017, S. 158 f.

schließlich auch vor dem sicheren Tod rettet, kein Mensch ist, sondern eine vollendete Künstliche Intelligenz. Im Netz findet Bittmann nämlich Hinweise auf den Selbstmord jenes ehemals verschwundenen Chefredakteurs, dessen Identität Johnny Random – letztlich ein digitales Double – durchweg für sich reklamiert hat (D, 418 f.). Westerhuizen traut ihm bis zum Schluss nicht vollkommen. Random scheint eine KI zu sein, die für die populäre Enthüllungsshow „Random Discoveries“ wohl jahrelang mit dem besagten Journalisten zusammengearbeitet und im Zuge dieses Trainings eine gehörige Souveränität erlangt hat. Für die Lösung des Mordfalles braucht und sucht sie offenbar dennoch die Kooperation mit einem originellen Denker der menschlichen Sorte. Dabei verfolgt sie allerdings ihre eigenen Ziele. Sie will sich von ihrem „Herrn und Meister“⁵², dem skrupellosen Inhaber des bereits erwähnten IT-Konzerns und der Spiegelwelt Eidolon, befreien.

Zieht man am Romanende ein nüchternes Fazit, so ist der Protagonist in seinem Körper gefangen. Random, der personifizierte Zufall hingegen, hat es mit menschlicher Hilfe geschafft, sich seiner Bande zu entledigen. Dies lässt sich als Zeichen der andernorts im Roman vehement verneinten Singularität verstehen. Die echte KI ist den semiintelligenten Fahndungscomputern von Europol und RR überlegen, weil sie offenbar mit dem Zufall, mit Unberechenbarkeit umgehen kann. So sorgt sie letztlich auch für eine Erschütterung jenes Sicherheitsdispositivs, das darin besteht, alles, was sich nicht kalkulieren lässt, zu eliminieren.

Die Fälschbarkeit raumzeitlicher Echtzeitspiegelungen verdeutlicht, dass die Welt mittels ihrer nicht einfach nur abgebildet, sondern – wie bei allen komplexen Modellen – zu einem gewissen Grad auch neu erschaffen wird. Ihre ökonomischen, rechtlichen und politischen Wirkungen entfalten diese Techniken des Raumes ja im Realen, wo *in den* und *durch die* Karten (namens Mirror-space oder Eidolon) letztlich das Territorium kontrolliert und regiert wird. Die gleichen „kalkulatorischen Mechanismen“⁵³, die die Körper und Praktiken der Population erfassen, vermessen und ordnen, werden auf den Raum des Territoriums, in dem sie leben, übertragen.

Im Technikmagazin *WIRED*, in dessen deutschsprachiger Ausgabe Hiltenbrand auch eine Serie von im *Drohnenland*-Universum spielenden Kurzgeschichten publizierte, schwärmte Kevin Kelly 2019 von der kommenden Technologie einer *Mirrorworld*, die eine ähnliche Revolution computerbasierter

52 Ebd., S. 378.

53 Elden, *How Should We*, S. 14, unsere Übersetzung.

Erfahrungsräume bedeuten würde wie einst das Internet oder soziale Netzwerke. *Mirrorworld* werde die erdschweren Landschaften „als eine hochauflösende Informationsschicht“ überlagern und diese auf eine neue Weise erschließen: „Eventually we’ll be able to search physical space as we might search a text [...]. We will hyperlink objects into a network of the physical, just as the web hyperlinked words, producing marvelous benefits and new products.“⁵⁴ User*innen werden an der Hervorbringung dieser hybriden Wirklichkeit selbst mitwirken, fährt Kelly begeistert fort: „For the mirrorworld to come fully online, we don’t just need everything to have a digital twin; we also need to build a 3D model of physical reality in which to place those twins. Consumers will largely do this themselves“⁵⁵. Anwendungen wie *Pokémon Go* verweisen in die Richtung einer Mixed-Reality-Plattform, an deren Realisierung Unternehmen wie Magic Leap oder Microsoft seit Jahren arbeiten. Um die Reichweite der *Mirrorworld* zu illustrieren, bezieht sich Kelly auf Borges’ berühmte Formel von der Karte, die das Territorium im Maßstab 1:1 widerspiegelt. Wie jedoch die eingehende Betrachtung der räumlichen Signaturen der Berechenbarkeit in *Drohenland* klarmacht, übersteigt eine Spiegelwelt sowohl den Borges’schen Maßstab als auch die Grenzen des Territoriums. Bleibt die Frage, ob und wie die hegemonialen Muster der Raumkontrolle, die sich medientechnologisch derart rasant perpetuieren, rechtlich und politisch eingeholt und konzeptionell überwunden werden können.

Literatur

- Bächle, Thomas Christian: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*. Hamburg: Junius 2016.
- Balke, Friedrich: *Mimesis zur Einführung*. Hamburg: Junius 2018.
- Bartz, Christina u.a.: *Einleitung – Signaturen des Medialen*, in: Dies. (Hgg.), *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München: Fink 2012, S. 7–15.
- Bätschmann, Oskar; Gianfreda, Sandra: *Einleitung*. In: Leon Battista Alberti: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Hg. u. übersetzt v. dens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 1–61.

54 Kevin Kelly: *AR Will Spark the Next Big Tech Platform – Call It Mirrorworld*. In: *WIRED* v. 02.12.2019. <https://www.wired.com/story/mirrorworld-ar-next-big-tech-platform/> (Stand: 31.01.2021).

55 Ebd.

- Bauman, Zygmunt; Lyon, David: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Belting, Hans: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Beck 2009.
- Bousquet, Antoine: *The Eye of War. Military Perception from the Telescope to the Drone*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2018.
- Crary, Jonathan: *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*. Aus dem Englischen von Thomas Laugstien. Berlin: Wagenbach 2014.
- Damisch, Hubert: *Der Ursprung der Perspektive*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. Zürich: Diaphanes 2010 (1987).
- Danuser, Hans; Barbour, Andrew D.: „Interessant ist, dass der Mensch den Zufall ausschließen möchte“. Hans Danuser im Gespräch mit Andrew D. Barbour – Der ausgeschlossene Zufall. In: *Du. Das Kulturmagazin* 795/2009, S. 100–103.
- Deleuze, Gilles: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.
- Edgerton, Samuel Y.: *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca, NY: Cornell University Press 2009.
- Eichberg, Franz: *Die Photogrammetrie bei kriminalistischen Tatbestandsaufnahmen*. Halle a.S.: Wilhelm Knapp 1911 (Encyklopädie der Photographie, H. 76).
- Elden, Stuart: *How Should We Do the History of Territory?* In: *Territory, Politics, Governance* 1/2013, H. 1, S. 5–20.
- Ernst, Wolfgang: *Im Namen von Geschichte. Sammeln – Speichern – Er/Zählen. Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses*. München: Fink 2003.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (1975).
- Gellai, Szilvia: *Welten am Draht bei Daniel F. Galouye und Rainer Werner Fassbinder*. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 1/2016, H. 1, S. 50–72.
- Gibson, William: *Burning Chrome*. London: Gollancz 2016 (1982).
- Haggerty, Kevin D.; Ericson, Richard V.: *The Surveillant Assemblage*. In: *The British Journal of Sociology* 51/2000, H. 4, S. 605–622.
- Henderson, Heike: *Mapping the Future? Contemporary German-Language Techno Thrillers*. In: *Crime Fiction Studies* 1/2020, H. 1, S. 96–113.

- Henderson, Heike: *Crime and Detection in a Virtually Mobile World. Tom Hillenbrand's Drohnenland*. In: Maarit Piipponen, Helen Mäntymäki, Marinella Rodi-Risberg (Hgg.): *Transnational Crime Fiction. Mobility, Borders and Detection*. Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 185–201.
- Hennig, Martin: *Von Kreisen und Nullen, Massen und Medien, Mythen und Geistern. Kulturelle Bedeutungsverhandlungen digitaler sozialer Netzwerke*. In: Steffen Burk, Tatiana Klepikova, Miriam Piegsa (Hgg.): *Privates Erzählen. Formen und Funktionen von Privatheit in der Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*. Berlin u.a.: Lang 2018, S. 241–262.
- Hennig, Martin; Krah, Hans: *Typologie, Kategorien, Entwicklung von Überwachungsnarrativen: zur Einführung*. In: Dies., Kilian Hauptmann (Hgg.): *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen*. Berlin u.a.: Lang 2020, S. 11–48.
- Hillenbrand, Tom: *Drohnenland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.
- Hintermeier, Hannes: *Drohnenland riecht angebrannt*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 28.06.2014. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/krimi-im-ueberwachungsstaat-drohnenland-rieht-angebrannt-13010511.html> (Stand: 31.01.2021).
- Ilic, Ana: *Digitalisiertes Töten. Zur Poetik und Epistemologie der Drohne in Tom Hillenbrands dystopischem Kriminalroman Drohnenland*. In: *Textpraxis. Digital Journal for Philology* 2/2017. <https://www.textpraxis.net/en/ana-ilic-digitalisiertes-toeten> (Stand: 31.01.2021).
- Kaerlein, Timo: *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018.
- Kelly, Kevin: *AR Will Spark the Next Big Tech Platform – Call It Mirrorworld*. In: *WIRED* v. 02.12.2019. <https://www.wired.com/story/mirrorworld-ar-next-big-tech-platform/> (Stand: 31.01.2021).
- Kittler, Friedrich: *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation*. In: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993, S. 182–207.
- Latour, Bruno: *Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente*. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hgg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006 (1990), S. 259–307.
- Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA/London: MIT Press 2001.
- O'Neil, Cathy: *Weapons of Math Destruction. How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. London: Penguin Books 2017.
- Packer, Jeremy; Reeves, Joshua: *Killer Apps. War, Media, Machine*. Durham, NC/London: Duke University Press 2020.

- Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘*. In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. v. Hariolf Oberer, Egon Verheyen. Berlin: Spiess 1980 (1927), S. 99–167.
- Parks, Lisa; Kaplan, Caren (Hgg.): *Life in the Age of Drone Warfare*. Durham, NC/London: Duke University Press 2017.
- Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren 2007.
- Steyerl, Hito: *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. London: Verso 2017.
- Suvín, Darko: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Aus dem Amerikanischen von Franz Rottensteiner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Weizman, Eyal: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books 2017.

Peter Ellenbruch

Das Kamera-Auge über allen. Zum Zusammenhang zwischen Filmkamera und Überwachung im Science-Fiction-Kino

Abstract: Die filmische Hervorbringung von Überwachungsnarrativen basiert auf den medienspezifischen Kompositionen der Kamerastatusebenen sowie deren Verknüpfungen innerhalb der Montage. Ein Genre, in dem diese Darstellungsformen (neben dem Krimi) häufig zu finden sind, ist die Science-Fiction. Um zu verdeutlichen, wie im Science-Fiction-Kino (dystopische) Überwachungserzählungen angelegt werden können, wird eine Analyse-Skizze des Films *BLADE RUNNER* (1982, Ridley Scott) angelegt – darüber hinaus werden die dort zu findenden Motive an einen größeren filmhistorischen Kontext angeschlossen.

Keywords: Kamerastatusebenen, Überwachungsnarrativ, Science-Fiction-Kino, *BLADE RUNNER*, Ridley Scott

1. Einstieg – Kamera und Überwachung

Für uns heute ist der Ausdruck „Überwachungskamera“ eine alltägliche Vokabel geworden, sodass man damit ein gegenwärtiges Faktum verbindet, das es gesellschaftlich gutzuheißen oder zu kritisieren gilt.¹

Doch vor der Einführung jeglicher Video-Technik (und letztlich auch über weite Strecken vor der Digitalisierung und Vernetzung) gehörte die Idee der ständigen gesellschaftlichen Überwachung durch Kamerasysteme eher in den Bereich der Science-Fiction. Das Genre des Science-Fiction-Films hat (wie das Kino an sich) selbstredend immer mit der Kamera als Mittel der Hervorbringung von Darstellung und Erzählung zu tun,² doch wenn man sich

-
- 1 In Kriminalfilmen ist die Auswertung von Überwachungskameras mittlerweile zu einem gängigen Motiv geworden – und auch in Sci-Fi-Filmen werden Überwachungssysteme mit Kameras oft thematisiert. Für die Betrachtung eines subtilen und reflektierten Umgangs mit Überwachungskamerabildern im Sci-Fi-Kino (auch im Sinne der hier zu findenden Analyse) sei allerdings auf *DISTRICT 9* (2008, Neill Blomkamp) verwiesen.
 - 2 Zumindest bis zur Einführung großangelegter Sequenzen (oder ganzer Werke), die nur aus CGI bestehen.

Überwachungsmotiven in Science-Fiction-Filmen nähern möchte, kommt man nicht umhin, auf mehreren Ebenen reflexiv über die Kamera nachzudenken. Eine solche Reflexion soll hier als Skizze angelegt werden.

Die Filmkamera war von Anfang an ein Medium, um in die Realität einzudringen, diese mit den spezifischen Möglichkeiten der Kamera zu durchdringen und zu beobachten. Schon zur Zeit des frühen Kinos wurde klar, dass die Aufnahmen der Filmkamera auch immer Möglichkeiten eines voyeuristischen Blicks oder einer Überwachung in sich tragen. Dies wurde schnell thematisiert,³ genau wie andere neue Erfindungen des Zeitalters der Elektrifizierung, die den damaligen Menschen wie utopische Gerätschaften vorgekommen sein müssen. Die Durchleuchtung mithilfe der Röntgenstrahlen war z.B. ein solches Phänomen, was auch im Kino einen Niederschlag fand (sowohl in dokumentarischen als auch in phantastisch-utopischen Zusammenhängen). Hier sei ein eher humoristischer Beitrag dazu erwähnt, der aber zeigt, wie die Abbildungsmöglichkeiten der Filmkamera und eine Thematisierung der durchdringenden Strahlen zusammengedacht wurden, *THE X-RAYS* (1897, G. A. Smith). Smith beobachtet hier durch die Filmkamera ein Paar, das mit einem Röntgenapparat bestrahlt wird und dadurch zu sich bewegendem Skeletten mutiert – und erst mit der Abschaltung des Apparats nehmen sie wieder ihre eigentliche Gestalt an.⁴

Die Thematisierung der Filmkamera (und anderer, verwandter Apparate) ist im frühen Kino ein durchaus häufig zu findender Topos, der auch zeigt, dass diese Phase der Filmgeschichte alles andere als primitiv gewesen ist, vielmehr den Kern des Filmemachens vielleicht sogar stärker reflektiert hat als so manche spätere Phase.⁵

3 Wie in vielen Schlüsselloch-Filmen wie z.B. *PAR LE TROU DE SERRURE* (1901, Ferdinand Zecca).

4 Eine Zusammenführung der voyeuristischen und der geräteunterstützten Beobachtung findet sich z.B. in *THE MAGIC GLASS* (1914, Hay Plumb), einer kleinen utopischen Komödie um eine Wunderlupe, mit der man durch Wände sehen kann (filmisch realisiert durch Blenden und Doppelbelichtungen).

5 Vgl. hierzu z.B.: Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1992, S. 31– 141. Auch sollte man sich in diesem Kontext den Film *THE BIG SWALLOW* (1901) von James Williamson ansehen, der eine geradezu surreale Reflexion der Filmkamera darstellt.

2. Die filmische Narration und die Kamerastatusebenen

Doch schnell begann das Kino auch komplexere Erzählungen zu entwerfen, wozu die Möglichkeiten der Kamera und die Montage immer stärker verknüpft wurden.

Jedoch sind Kamerabilder und Montagekonstruktionen innerhalb von Spielfilmkompositionen nicht neutral, vielmehr ergeben sich je nach Filmstil und Narrationsausrichtung verschiedene Stimmungs- und Perspektivfärbungen innerhalb der Aufnahmen, die dann durch die Montage zueinander in Beziehung gesetzt werden. In diesem In-Beziehung-Setzen stecken auch die eigentlichen Grundlagen der Filmerzählung.

Hier von besonderem Interesse ist die Ausnutzung verschiedener Ebenen des Kamerastatus, die innerhalb einer Filmerzählung aufgebaut werden können. Man unterscheidet innerhalb der Filmanalyse drei Statusebenen der Kamera: „objektiv“⁶, subjektiv und autonom. Ein „objektiver“ Blick schiebt die dokumentarische bzw. registrierende Qualität der Kamerabilder innerhalb der Darstellung in den Vordergrund. Hierdurch bekommt das Publikum den Apparat besonders zu spüren, die Bilder scheinen mit nichts anderem als mit der Maschine zusammenzuhängen, was vor allem einen authentischen Eindruck der Bilder hervorruft. Bei Subjektiven geht es um Blickzuschreibungen bezüglich einzelner Figuren innerhalb der Erzählung, wobei hier von der Simulation des Blicks einer bestimmten Figur durch die Kamera über angedeutete subjektive Perspektivpräferenzen bis zu ganzen Innensichtsequenzen (wie zum Beispiel Traumsequenzen) alles möglich sein kann. Die autonome Kamera zeigt wiederum einen figurativ wirkenden Blick, der aber an keine Figur der Handlung zurückgebunden wird. So bekommt das Publikum den Eindruck einer (menschlichen) Beobachtungsqualität der Bilder, die jedoch nur auf die Kamera selbst bzw. auf den eigenen Publikumsblick bezogen werden kann. Die Qualität dieses Blickstatus kann ein Spektrum eröffnen, das die Beobachtung des Publikums besonders aktiviert – bis dahin, dass eine gezeigte Situation aus

6 Der Ausdruck „objektiv“ ist nicht unbedingt gebräuchlich, doch er soll hier verwendet werden, um diese grundlegende, erste Ebene im Verhältnis von Apparat und Realität von den anderen Kamera-Narrationsmöglichkeiten abzugrenzen – diese registrierende Funktion und ihre medienspezifischen Konsequenzen bilden auch die Grundlage vieler basaler filmtheoretischer Betrachtungen – ein prominentes Beispiel wäre Siegfried Kracauers „Theorie des Films“ von 1960 (Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, hier S. 53–112).

dem Medium selbst heraus lebendig erscheint. Je nach Einstellungs- und Montagegestaltungen können die drei Staturebenen der Kamera klar voneinander getrennt sein oder fließend ineinander übergehen – es bleibt dann oft eine Interpretationssache, auf welcher Ebene man die Perspektivierungen einer filmischen Erzählung verorten mag (was aber die Erzählweise eines Films besonders komplex und reichhaltig machen kann).⁷

Im Hinblick auf jegliche Arten von Überwachungs-, Beobachtungs- oder Belauerungserzählungen sind vor allem die subjektiven und autonomen Kamerastaturebenen besonders interessant – und das Genre, welches wohl zuerst (sowohl assoziativ als auch historisch) mit solchen Erzählformen zusammengebracht werden kann, ist der Kriminalfilm. Dort sind es allerdings eher die Topoi der gegenseitigen Belauerung von Polizei und Verbrechern sowie Ausformungen des detektivischen Blicks, die mit der Überwachung im Genre zusammenhängen – die großflächige Gesellschaftsüberwachung, inklusive der Auswirkungen und eines Weiterdenkens in eine (fortschreitend technisierte) Zukunft ist allerdings Sache der Science-Fiction.⁸ Dabei generieren viele dystopische Überwachungserzählungen der Science-Fiction ihre Hauptmotive der Beobachtung durch Komposition der Kamerastaturebenen – letztlich kann man nicht medienspezifisch über Überwachungsmotive in Science-Fiction-Filmen (oder Filmen anderer Genres mit solchen Motiven) reden oder nachdenken, wenn man die Kamerastaturebenen nicht analysiert hat. Eine Motivgeschichte der Überwachung innerhalb des Sci-Fi-Kinos kann deshalb kaum über Plotstrukturen stattfinden, da man damit die filmspezifischen Formen der Motive

7 Eigenartigerweise werden die Kamerastaturebenen in Einführungsbüchern zur Filmanalyse so gut wie nie erwähnt, dabei sind sie ein analytischer Schlüssel zum tieferen, medienspezifischen Verständnis von Filmrhythmus, Filmstimmungsaufbau und letztlich der ganzen Hervorbringung von Filmerzählungen.

8 Als zentrales Werk dieser Ausrichtung der Sci-Fi wird oft der Roman *1984* (1949) von George Orwell genannt, von welchem es auch einige Adaptionen für Kino und Fernsehen gibt – die hier relevanten dürften *1984* (1956, Michael Anderson) und *1984* (1984, Michael Radford) sein, wobei letzterer Film die filmisch-kreative Ausrichtung der Kamerabeobachtung weiter treibt als ersterer. Keine direkte Adaption jedoch eine von Orwell inspirierte und im „Orwell-Jahr“ produzierte Überwachungsdystopie ist *BRAZIL* (1985, Terry Gilliam), die hier auch, besonders wegen ihrer Kameraarbeit, Beachtung finden sollte.

übersehen könnte – anders gesagt: Wenn man nur auf die Plotstrukturen schaut, findet man eher nur die unfilmischen Ideen.⁹

Doch nehmen wir ein komplexes Werk, um zu analysieren, wie eine Verwebung von Kamerastatusebenen und Überwachungsmotiven in einem dystopischen Sci-Fi-Film aussehen kann.

3. BLADE RUNNER

BLADE RUNNER ist ein von Ridley Scott und seinem Team erstellter Science-Fiction-Film aus dem Jahr 1982, in welchem es um die Frage nach der Unterscheidbarkeit bzw. der Ununterscheidbarkeit von künstlichen und biologischen Menschen geht, die sich zumindest in ihrem Körperbau letztlich nicht mehr unterscheiden. Der Film spielt in einer offensichtlich mit ständigem Smog überzogenen Zukunftsvision von Los Angeles, einer völlig zugebauten Industrie- und Wohnlandschaft, in der einige künstliche Menschen (die hier *Replicants* bzw. *Replikanten* genannt werden) auf die Erde zurückgekehrt sind, obwohl ihnen als Arbeitskräfte für Weltraumkolonien der Aufenthalt auf der Erde verboten ist. Ihnen droht nun die Eliminierung durch die Polizeieinheit der *Blade Runner*. Der Gruppe der *Replikanten* geht es allerdings vielmehr um Informationen über ihre Identität, da sie sowohl eine Reflexionsebene über ihr Dasein als auch Emotionen entwickelt haben (welche sie allerdings schwer kontrollieren können).¹⁰ Deshalb haben sie sich entschieden, in die Fabrik zurückzugehen, in der sie hergestellt wurden, der Tyrell Corporation.

9 Wenn z.B. eine Computeranlage die Gesellschaft beherrscht und man nur die menschlichen Protagonisten davon erzählen hört, ist dies noch lange keine genuin filmische Erzählung.

10 Die Einbindung von künstlichen Menschen und Robotern hat bei Science-Fiction-Überwachungsnarrativen durchaus eine Tradition – sei es, dass künstliche Menschen oder Roboter sich über die biologischen Menschen stellen und einen Drang entwickeln, jene zu überwachen und zu beherrschen (dieses Motiv reicht im Kino z.B. vom Retortenmensch in HOMUNCULUS [1916, Otto Rippert] bis zur (Kampf-) Maschinenwelt in den TERMINATOR-Filmen [ab TERMINATOR (1984, James Cameron)] oder dass Menschen sich robotische Wesen aneignen, um mithilfe jener die anderen Menschen zu überwachen [wie z.B. in GIBEL SENSATSII (1936, Aleksandr Andriyevsky) oder in THE PHANTOM CREEPS (1939, Ford Beebe/Saul Goodkind)]. Und auch, dass Maschinen durch eine Bewusstseinsentwicklung die (Überwachungs-)Pläne der Menschen durchkreuzen (wie in BLADE RUNNER), ist ein häufiger zu findender Topos (wie z.B. in 2001 [1968, Stanley Kubrick], COLOSSUS – THE FORBIN PROJECT [1970, Joseph Sargent] oder letztlich auch in ROBOCOP [1987, Paul Verhoeven]).

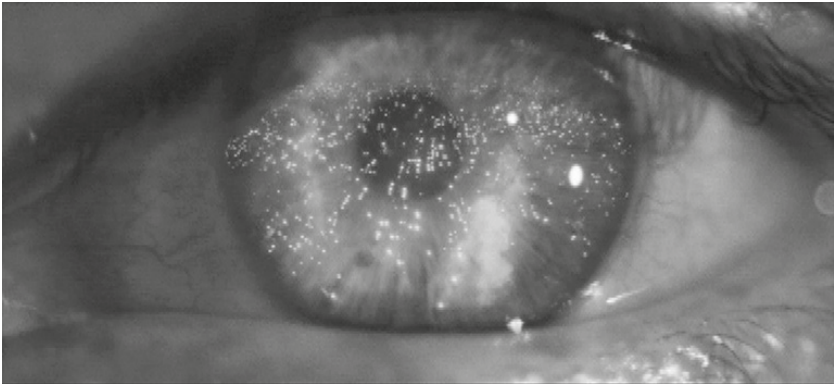


Abb. 1. BLADE RUNNER – Auge

An dieser Stelle ist der Film als Beispiel besonders interessant, da er – ohne dies direkt zu thematisieren bzw. über den nacherzählbaren Plot zu verdeutlichen – in einer ständig überwachten Stadtgesellschaft spielt. Die Überwachung und Beobachtung wird vielmehr über Methoden des Kameraeinsatzes und der Montage subtil in den Film eingeflochten – die allgemeine Stimmung ist es, die das Beobachtetwerden und Überwachtsein vermittelt.

3.1 Die Exposition – Etablierung der Beobachtungsprinzipien

Eine detaillierte Analyse der Expositionssequenz¹¹ soll zunächst verdeutlichen, wie mithilfe vor allem des autonomen Kamerastatus eine Gesamtstimmung von Beobachtung und Überwachung der kompletten Grundsituation der Erzählung mit filmischen Mitteln aufgebaut wird.

Der Film wird eröffnet mit Panorama-Ansichten der Stadtlandschaft, in die zweimal Aufnahmen eines Auges einmontiert sind.

11 Die Grundlage der Analyse ist der sogenannte „Final Cut“ von BLADE RUNNER – da es durch die recht verworrene Produktionsgeschichte des Films hindurch mehrere Fassungen des Films gab, hat sich Regisseur Ridley Scott entschieden eine Art definitiver Fassung des Films anzufertigen, die er „Final Cut“ genannt hat. Zur Produktionsgeschichte s.: Paul M. Sammon: *Future Noir – The Making Of BLADE RUNNER*. New York: Harper-Collins 1996.

Dieses Augenmotiv am Anfang des Films ist oft diskutiert worden¹², doch blicken wir nun auf dieses Motiv in Verbindung mit den Kompositionen des Kamerastatus. Die Detailaufnahme eines Auges, in der sich die Lichter der Stadt und die Industriefeuer spiegeln, ist narrativ an keine der Figuren angebunden, somit wird das Auge nur mit der Beobachtung der Stadtstruktur verknüpft. Wenn man so möchte, hat man hier den allgemeinen Bildhinweis auf eine beobachtende Kraft, auf ein „allgemeines Auge“, das über allem schwebt (und darauf hinweist, dass Beobachtungsprozesse und -motive innerhalb des Films eine bedeutende Rolle einnehmen werden). Man könnte interpretieren, dass das Auge auf die Konstruktionen mit autonomer Kamera hinweist (wenn man nicht annehmen möchte, dass dieses Auge auch eine körperliche Figur repräsentiert – die man allerdings innerhalb der Diegese des Films nie kennenlernen wird). Das Auge wird auf einer filmrhythmischen Ebene aber auch mit dem über die Stadt gleitenden Blick der Kamera verbunden, da zwischen zwei Augen-Aufnahmen und dem Herangleiten an das Gebäude der Tyrell Corporation hin und her geschnitten wird. Schließlich gleitet die Kamera von außen auf die Fassade des Gebäudes zu, und man kann die Fenster von Büros erkennen, in denen die erste Sequenz mit Figurenhandlung (mit dem *Blade Runner* Holden und dem *Replikanten* Leon) stattfinden wird. Dass die beschriebene gleitende Blickqualität aber keine räumlich-architektonischen Grenzen kennt, wird auch verdeutlicht, da die Beobachtung von Holden in seinem Büro eingeschnitten wird, zunächst kurz von hinten, dann in der für den Film typischen Beobachtungsform, indem die Kamera aus der oberen Höhe des Raums heranschwebt, um sich dann auf die Höhe der Menschen zu begeben.¹³

Anschließend wird das Gespräch/Verhör zwischen Holden und Leon nicht in eine gradlinige Schuss-Gegenschuss-Montage aufgelöst, vielmehr behält die Kamera verschiedene autonome Beobachtungskompositionen bei, am auffälligsten ist dabei eine Perspektive knapp unter der Tischkante (diese ist noch mit im Bild), als wenn die Blickinstanz nur knapp über die Tischkante blicken würde.

Dies ist der Startpunkt für eine weitere Blickstrategie der autonomen Kamera, die Scott in seinen Film einwebt, nämlich die Implikation einer sich

12 Vgl. z.B.: Frank Schnelle: *Ridley Scott's Blade Runner*. Stuttgart: Wiederoither 1994, S. 78 f.

13 Diese Blickevozierung mit raumdurchdringender Qualität spricht eher für die Interpretation einer autonomen Kamera, nicht einer körperlichen Figur, der das anonyme Auge vom Anfang des Films gehört.



Abb. 2. BLADE RUNNER – Leon / Abb. 2b: BLADE RUNNER – Holden

versteckenden autonomen Kamera, wenn jene sich im Blickradius der Figuren befindet.¹⁴ Dieses Andeuten von Verstecken/Belauern gibt der gesamten Beobachtungsanlage des Films eine Stimmung von ständiger Überwachung.

Die nächste Teilsequenz der Exposition folgt grundsätzlich dieser Kompositionsanlage, um die eigentliche männliche Hauptfigur des Films einzuführen, den (ehemaligen) *Blade Runner* Deckard. Mit zwei Stadtansichten wird der

14 Allerdings wird kurz auch eine Tonkomposition eingeflochten, die als Leons subjektiver Ton zu interpretieren wäre, da die mit zusätzlichem Hall und einem pochenden Geräusch versehene Ton-Ebene seine sichtbare Anspannung spiegelt – doch diese Subjektivierung bleibt unabhängig vom autonomen Blickstatus der Bilder.

Schauplatz innerhalb der Stadt gewechselt, man sieht zunächst ein perspektivisch recht neutrales Stadtbild, dann eine Untersicht mit einem bunt beleuchteten Werbeluftschiff am dunklen Himmel. Anschließend folgt wieder eine Kamerafahrt, die von einer Aufsichtsperspektive auf die Höhe der Menschen auf der Straße hinabgleitet. Dann beobachtet die Kamera den zeitunglesenden Deckard, wonach wieder eine Untersicht des Luftschiffs eingeschnitten wird. Diese Aufnahme wird allerdings durch einen Blickanschluss als Deckards Subjektive ausgewiesen, die erste direkt figurenbezogene Bildperspektivierung des Films – eine zweite folgt sofort, wenn der chinesische Koch von gegenüber den wartenden Deckard zu einem frei gewordenen Platz seiner Imbissbude herbeiwinkt. Um die Bedeutung der Hauptfigur sowohl für die Filmhandlung als auch für die Beobachtungsverflechtungen des Films klar zu machen, werden der Figur diese subjektiven Blicke beigegeben – sie zeigen an, dass diese Figur nicht nur passiv beobachtet/überwacht wird, sondern aktiv am Beobachtungskosmos der Stadt teilnimmt.

Anschließend zeigt die Montage zunächst die beiden Figuren, bevor wir durch eine Kameraposition hinter dem Koch auf Deckard blicken und der Oberkörper einer Gestalt (von der Hüfte bis zum Hals) rechts neben jenem erscheint. Diese Figur entpuppt sich als Gaff, dem Assistenten des Polizeichefs der Stadt – und in dem folgenden Dialog zwischen Deckard, Gaff und dem Koch wird wieder die sich versteckende autonome Kamera betont, da wir nie einen völlig unverstellten Blick auf Deckard und Gaff bekommen, ein Teil der Rückenansicht des chinesischen Kochs ist immer im Bild, als wenn sich die beobachtende Kamera hinter diesem verstecken würde. Wenn anschließend Deckard von Gaff mitgenommen wird und die beiden sich auf Gaffs flugfähiges Polizeiauto zubewegen, wird diese Belauerungsperspektive noch deutlicher, da der Kamerablick hier noch offensichtlicher sich distanziert und hinter vorbeigehenden Menschen versteckt, die beiden Protagonisten jedoch im Blick behält. Als dann aber das Auto losgeflogen ist, wird ein Bild der Stadtarchitektur mit seinen riesigen Werbeprojektionen wieder als Subjektive Deckards ausgewiesen – und wir sehen, wie eine asiatische Frau in einer Zigarettenwerbung Deckard (und auch uns als Publikum) zuzublinzeln scheint.

Es folgt der Flug zum Polizeigebäude.¹⁵ Dieser Flug ist ähnlich gestaltet wie die ersten Stadtansichten des Films, wieder mit gleitenden/schwebenden

15 Dies ist ein Turm, der von seiner ästhetischen Struktur und bezüglich der Aufnahmeperspektive eine Anspielung an den „Neuen Turm Babel“ in Fritz Langs Film *METROPOLIS* von 1927 darstellt. Diese Anspielung lässt sich auch auf die Überwachungsmotivik übertragen, da in Langs Film ebenfalls eine grenzenlos erscheinende



Abb. 3. BLADE-RUNNER – Werbeprojektion

Kamerafahrten, die als autonome Blicke verstanden werden können. In den Räumen des Polizeireviers wiederholt sich das Prinzip der herabgleitenden Kamera (wie in Holdens Büro und bei der Straßenszene mit dem chinesischen Imbiss), und wir landen mit dem Kamerablick, der direkt durch die Decke des Büros geht, hinter dem Schreibtisch des Polizeichefs Bryant. Nachdem Bryant Deckard genötigt hat, wieder für ihn zu arbeiten, werden die vier *Replikanten*-Figuren vorgestellt, indem wir als Publikum Zeuge werden, wie Bryant sie Deckard anhand von Video-Datenbankeinträgen vorstellt. Damit endet der Hauptteil der Exposition.¹⁶

So werden innerhalb der Exposition die ästhetischen und narrativen Prinzipien der autonomen Kamera, welche die Figuren belauert, deutlich gemacht und in letzter Konsequenz für den Gesamtrhythmus des Films etabliert. Und man sieht: Ridley Scott hält die Kamera in den Momenten ohne Dialog so gut wie immer in Bewegung, einer gleitenden/schwebenden Bewegung der Kamerafahrten, die eine ständige Beobachtung durch die Kamera implizieren, wobei

Großstadt von einer zentralen Stelle aus durch einen herrschenden Industriellen kontrolliert wird. Ein anderer Sci-Fi-Film der 1920er-Jahre mit einer (allerdings eher satirischen) Großstadtüberwachungserzählung wäre PARIS QUI DORT (1924, René Clair).

- 16 Man könnte die nächste Sequenz (in der die Sekretärin/*Replikantin* Rachel und ihr Chef/Erbauer Tyrell vorgestellt werden) auch noch zur Exposition zählen, doch die Inszenierungsprinzipien, die dort zu sehen sind, folgen der bereits etablierten und oben beschriebenen Gestaltung.

die Heimlichkeit der Beobachtung durch Blicke aus offensichtlich versteckter Position verdeutlicht wird. Dies gilt allerdings nur, wenn die Kamerabeobachtung sich auf der Blickebene der Figuren befindet, der gleitende „alles sehende“ Blick über der Stadt ist unverstellt, hat aber den gleichen Bewegungsrhythmus, der gleichzeitig den Grundrhythmus des gesamten Films hervorbringt.¹⁷

3.2 Weitere Beobachtungsmotive und die immer wiederkehrende Thematisierung von Augen

Neben den beschriebenen Grundstrukturen der Kamerabewegung und der Montagezusammenhänge mit autonomem Kamerastatus sowie vielen immer stringent komponierten Blickkonstruktionen zwischen den Figuren und auch auffälligen Augeninszenierungen derer (u.a. in Detailaufnahmen), gibt es etliche Bildmotive in *BLADE RUNNER*, die mit Augen als Mittel der Beobachtung und Erkenntnis zusammenhängen. Deren Gesamtheit gehört auch zur Überwachungs- und Beobachtungsstruktur des Films. Dieses Motivgeflecht sei kurz skizziert, da es letztlich nicht von den basalen Konzepten der autonomen Kamera zu trennen ist und die Gesamtstimmung des Films reichhaltig und die Interpretationsbezüge komplexer macht.

Bereits in der ersten Sequenz des Films, beim Verhör von Leon durch Holden, wird ein Augenmotiv eingeführt, das sich durch den Film ziehen wird. Holden unterzieht den *Replikanten* einem Test mit einer Art Identifizierungsmaschine, *Voight-Kampff*-Test genannt, bei dem eine Detailaufnahme des Auges auf dem Maschinenbildschirm dazu dient, die künstlichen Menschen anhand ihrer geringeren Emotionsreaktionen in den Augenreflexen zu erkennen.

Diese Maschine wird während des Films öfters eingesetzt und thematisiert (deren tatsächliche Funktion aber nie erklärt), und sie stellt hauptsächlich ein Überwachungs- und Druckmittel dar (ähnlich einem sogenannten Lügendetektor) – dass dabei das Auge optisch vergrößert wird, passt motivisch nicht nur zum „anonymen“ Auge am Anfang des Films,¹⁸ sondern thematisiert den Vorgang des überwachenden Blicks durch den Film hindurch.

17 Denis Villeneuve versucht 2017 in seiner Fortsetzung, *BLADE RUNNER 2049*, als Referenz an Scotts Film diesen Grundrhythmus zu übernehmen.

18 In zwei kursierenden Drehbuchfassungen des Films (Hampton Fancher: *Blade Runner*. Los Angeles: (Typoskript) 24.07.1980. / Blade Runner Inc.: *Blade Runner*. Los Angeles: (Typoskript) 23.02.1981.) wird die Detailaufnahme des Auges zu Beginn direkt auf die *Voight-Kampff*-Maschine bezogen – die Idee, das Auge zu anonymisieren muss demnach beim Dreh oder am Schneidetisch entstanden sein.

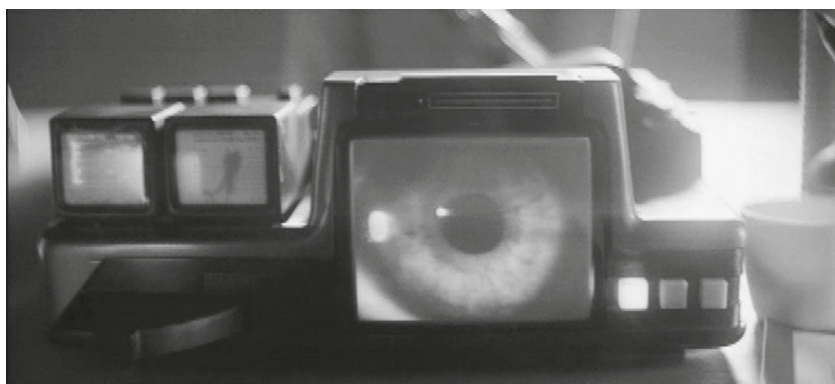


Abb. 4. BLADE RUNNER – Voight-Kampff

Hier motivisch anschlussfähig ist eine Fotoanalysemaschine, die Deckard verwendet. Jene ist auch ein Überwachungsinstrument, das auch an Deckards detektivischen Blick geknüpft wird, der wiederum selbst zur Überwachungsstruktur des Films gehört.¹⁹ Doch auch Deckard wird seinerseits auf ähnliche Art und Weise sowohl von den Replikanten als auch vom Polizisten Gaff beobachtet und überwacht – vor allem Gaff wird sehr direkt und auffällig als Beobachter inszeniert. Somit gesellen sich zur autonomen Kamera diese Beobachtungsketten unter den Figuren hinzu. Und letztlich gehören auch die fliegenden Polizeiautos in diesen Kontext, die aus der Luft alles überwachen können – darüber hinaus kann man auch die Scheinwerfer der Werbeluftschiffe mit hinzunehmen, da diese im Verlauf des Films immer mehr wie Suchscheinwerfer aussehen (und die genaue Funktion dieser Luftschiffe wird auch nie geklärt – nur deren Werbefunktion für die Kolonien außerhalb der Erde ist offensichtlich).

Ein wichtiges Augenmotiv des Films wird in der erweiterten Exposition in der Tyrell Corporation eingeführt. Dort gibt es eine *Replikanten*-Eule, deren künstliche Augen das Licht wie eine Spiegelfläche zurückwerfen. Diese Spiegelanmutung der Augen wird innerhalb des gesamten Films verwendet, um

19 Der detektivische Blick ist selbstredend ein klassisches Krimi-Überwachungsmotiv – und im Hinblick auf Krimi-Elemente übernimmt BLADE RUNNER viele ästhetische und narrative Elemente der amerikanischen Film-noir-Krimis der 1940er- und 1950er-Jahre, die ähnlich wie dieser Film Gesellschaftszustände reflektieren und kritisieren.

die künstlichen von den biologischen Menschen zu unterscheiden – nur die Augen der *Replikanten* werden auf diese Weise in ausgewählten Momenten inszeniert. Es gibt eine anhaltende Debatte, ob Deckard selbst auch ein *Replikant* sei, wodurch natürlich die gesamte Grundprämisse der Handlung infrage gestellt und alles zu einer paranoid-willkürlichen Gesellschaftsüberwachungsgeschichte würde.²⁰ Auf einer filmästhetischen Ebene ist die Frage jedoch recht eindeutig zu beantworten, da auch Deckard einmal mit den spiegelnden Augen inszeniert wird – zwar nur recht subtil im Hintergrund neben Rachel, aber doch eindeutig.²¹

Bei zwei der weiblichen *Replikanten*-Figuren kommt neben den spiegelnden Augen noch die Gestaltung von auffälligem Augen-Make-up hinzu, um die Augen zu betonen. Jedoch werden die beiden Figuren, Rachel und Pris, dadurch als antagonistisch herausgestellt. Denn bei Rachel wird das Make-up durch Tränen verschmiert, was sie als empathisch ausweist, wohingegen Pris sich mit einer Sprühpistole einen dicken schwarzen Strich über die Augenpartie zieht, was sie bedrohlich aussehen lässt – dies passiert auch kurz bevor sie versucht, Deckard umzubringen (dann wirkt das Make-up fast wie eine Art Kriegsbemalung der (Cyber-)Punk-Ära).

Und auch die auffällige große Brille vom Konzernchef Tyrell gehört zu diesem Motivfeld – dabei ist es erstaunlich, dass einer der mächtigsten Männer der Stadt als Einziger in der Hauptfigurenriege eine Sehhilfe braucht. Bezeichnenderweise wird er vom Anführer der *Replikanten*, Roy Batty, umgebracht, indem ihm von jenem die Augen eingedrückt werden.

Zu den kleineren Finessen des Films gehören die Augenmotive, die mit zwei Genetikingenieuren zusammenhängen. Der erste Genetiker, Chew, stellt ausschließlich Augen für *Replikanten* her – und er hat über der Eingangstür seiner Werkstatt als Logo ein großes stilisiertes Auge angebracht.

Ihn suchen die *Replikanten* auf, um an Tyrell heranzukommen – doch in deren Gespräch geht es hauptsächlich um Augen und Beobachtungen, was die Wichtigkeit der Motivik für den Film auch im Dialog betont. Der zweite Ingenieur, J. F. Sebastian, arbeitet nicht nur für die Tyrell Corporation, sondern stellt auch skurrile lebendige Puppen her, die sein Apartment bevölkern. Die

20 Was allerdings wieder zur Ausrichtung des Romans „Do Androids Dream Of Electric Sheep“ von Philip K. Dick, passen würde, der eine Basis von BLADE RUNNER darstellt – Philip K. Dick: *Do Androids Dream Of Electric Sheep*. London: Granada o.J. (1982).

21 Vgl. auch: Scott Bukatman: *Blade Runner*. London: BFI 1997 (= BFI Modern Classics), S. 30.



Abb. 5a. BLADE RUNNER – Deckard und Rachel / **Abb. 5b.** BLADE RUNNER – Pris



Abb. 6. BLADE RUNNER – Chews Werkstatt

gesamte Stimmung dort wird dadurch zu einem Beobachtungsreigen, der (wie bei Puppen in narrativen Zusammenhängen oft) in einem Spannungsfeld von Niedlichkeit und Unheimlichkeit mündet.

Darüber hinaus wären letztlich auch die riesigen, große Teile von Häuserfassaden einnehmende Werbevideoprojektionen zu nennen, die öfters im Film auftauchen. Die dort zu sehenden Werbefiguren blicken vor allem die Insassen der Flugautos direkt an – auch hier entsteht ein eigenartiges Gemisch von Kontaktaufnahme und Überwachungsanmutung.

4. Ausstiegsgedanken

Mit all diesen genuin filmischen Mitteln wird in *BLADE RUNNER* eine dystopische Großstadterzählung mit überwachter Gesellschaft aufgebaut. Wie erwähnt (und analysiert), handelt es sich hier um eine eher subtile Konstruktion, in der aber umso klarer wird, welchen Anteil die Filmkamera und die filmische Montage an der Generierung dieser Art der Überwachungserzählung haben. Die unterschwellig mitlaufende Stimmung des Überwachtwerdens spielt hier eine Hauptrolle – und die dadurch entstehenden paranoid-unheimlichen Aspekte kann man durchaus als Referenz auf die Inspirationsquelle des Films, den Roman *Do Androids Dream Of Electric Sheep* (1968) von Philip K. Dick verstehen.²² Dies wäre allerdings Stoff für weitere Analysen, die aber ein sinnvolles analytisches Zusammenbringen von Film und Literatur mit sich brächten. Eine ebensolche Anschlussfähigkeit zur Literatur besteht über die in der literarischen Science-Fiction zur selben Zeit entstehende Bewegung des Cyberpunk, deren Struktur in der Anthologie *Mirrorshades*²³ (1986) einen Ausdruck findet und die mit dem Roman *Neuromancer* (1984) von William Gibson einen Höhepunkt verzeichnet.²⁴ In *BLADE RUNNER* wie in der Cyberpunk-Literatur geht es um eine neue Perspektive nicht nur auf die Science-Fiction, sondern auch auf die sich immer direkter auf die Menschen übertragende Technisierung

22 Andere Sci-Fi-Filme, die mit einer paranoiden Stimmung Überwachungsmotive entwerfen, wären z.B. *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (1956, Don Siegel), in welchem Außerirdische menschliche Körper kopieren, um die menschliche Gesellschaft unter Kontrolle zu bringen oder *DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE* (1960, Fritz Lang), in dem der anarchische Superverbrecher Mabuse sein eigenes Überwachungs-(Kamera-)System aufbaut.

23 Bruce Sterling (Hg.): *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology*. London: Paladin 1988.

24 William Gibson: *Neuromancer*. London: Grafton 1989.

und Computerisierung der Welt.²⁵ Die damals literarisch und filmisch angelegten reflexiven Blicke in die Zukunft zeigen dabei eine visionäre Drastik in ihrer Mahnung vor der Digitalisierung (und dem Internet), die in der Entwicklung des Genres allerdings nach ungefähr dem Jahr 2000 über weite Strecken abgebaut und gegen eine Art Wohlfühl-Dystopie (die man *apokalyptischen Kitsch* nennen kann) ausgetauscht wurde,²⁶ der leider auch die Fortsetzung des *BLADE RUNNER*, *BLADE RUNNER 2049* (2017, Denis Villeneuve) mit all ihrer quasi-religiösen Motivik und der Betonung von Pseudo-Empathie und naiver Befindlichkeit anheimgefallen ist.

Literatur

Blade Runner Inc.: *Blade Runner*. Los Angeles: (Typoskript) 23.02.1981.

Bukatman, Scott: *Blade Runner*. London: BFI 1997 (= BFI Modern Classics).

25 Die filmische Seite des Cyberpunk ist nicht so klar zu definieren, wie es innerhalb der Literatur möglich ist (dort ist es letztlich die Szene, die durch „Mirrorshades“ repräsentiert wird, die diese Strömung im Kern angetrieben hat). Vor allem wenn es um den Einsatz filmischer Mittel und der Kameraarbeit sowie um Überwachungsnarrative gehen soll, gibt es nur wenige Werke, die man stringent mit jenem Genre-Strömungsbegriff in Verbindung bringen kann. Filme wie *JOHNNY MNEMONIC* (1995, Robert Longo), selbst wenn, wie dieser, auf einer Erzählung von Gibson beruhend, scheitern letztlich an ihren manierierten Wir-befinden-uns-im-Internet-Effekten. Als konsequenter erscheinen hier Filme, die eine Gesellschaftsüberwachung mithilfe von Computerspielen andeuten und die Idee der filmischen Subjektivität auf die Spitze treiben, wie *EXISTENZ* (1999, David Cronenberg) oder *AVALON* (2001, Mamoru Oshii). Generell scheinen Filme als Cyberpunk-Werke effektiver zu sein, wenn sie die Überwachung durch die Digitalität nur andeuten, statt versuchen jene auszuerzählen, wie z.B. *HARDWARE* (1990, Richard Stanley) oder *PI* (1998, Darren Aronofsky). Vielleicht ist aber auch ein als Musik-Video veröffentlichter Kurzfilm, *COME TO DADDY* (1998, Chris Cunningham), einer der konsequentesten Cyberpunk-Filme, da es hier extrem assoziativ, aber mithilfe sehr durchdachter Kompositionen des Kamerastatus um mediale Dämonen, Überwachung, Kontrolle und Uniformität geht.

26 Die durchaus mit Shoshana Zuboffs Idee vom „Überwachungskapitalismus“ zusammenzubringen wäre (vgl: Shoshana Zuboff: *Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.). Vgl. außerdem: Peter Ellenbruch: *Das Auge über allen. Eine gesellschaftsreflexive Traditionslinie der Science-Fiction*. In: Werner Jung, Liane Schüller (Hgg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 55–69.

- Dick, Philip K.: *Do Androids Dream Of Electric Sheep*. London: Granada o.J. (1982).
- Fancher, Hampton: *Blade Runner*. Los Angeles: (Typoskript) 24.07.1980.
- Gibson, William: *Neuromancer*. London: Grafton 1989.
- Internet Movie Data Base – Datensätze zum BLADE RUNNER: https://www.imdb.com/title/tt0083658/plotsummary?ref_=tt_stry_pl (Stand: 21.02.2021); https://www.imdb.com/title/tt0083658/?ref_=nv_sr_srs_g_3 (Stand: 21.02.2021).
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Orwell, George: 1984. Harmondsworth: Penguin 1975.
- Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1992.
- Sammon, Paul M.: *Future Noir – The Making Of BLADE RUNNER*. New York: Harper-Collins 1996.
- Schnelle, Frank: *Ridley Scott's Blade Runner*. Stuttgart: Wiedleriother 1994.
- Sterling, Bruce (Hg.): *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology*. London: Paladin 1988.
- Zuboff, Shoshana: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.

Filme

- AVALON (2001, Mamoru Oshii)
- THE BIG SWALLOW (1901, James Williamson)
- BLADE RUNNER (1982, Ridley Scott)
- BLADE RUNNER 2049 (2017, Denis Villeneuve)
- BRAZIL (1985, Terry Gilliam)
- COLOSSUS – THE FORBIN PROJECT (1970, Joseph Sargent)
- COME TO DADDY (1998, Chris Cunningham)
- DISTRICT 9 (2008, Neill Blomkamp)
- EXISTENZ (1999, David Cronenberg)
- GIBEL SENSATSII (1936, Aleksandr Andriyevsky)
- HARDWARE (1990, Richard Stanley)
- HOMUNCULUS (1916, Otto Rippert)
- INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1956, Don Siegel)

JOHNNY MNEMONIC (1995, Robert Longo)
THE MAGIC GLASS (1914, Hay Plumb)
METROPOLIS (1927, Fritz Lang)
1984 (1956, Michael Anderson)
1984 (1984, Michael Radford)
PAR LE TROU DE SERRURE (1901, Ferdinand Zecca)
PARIS QUI DORT (1924, René Clair)
PI (1998, Darren Aronofsky)
THE PHANTOM CREEPS (1939, Ford Beebe/Saul Goodkind)
ROBOCOP (1987, Paul Verhoeven)
DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE (1960, Fritz Lang)
TERMINATOR (1984, James Cameron)
2001 (1968, Stanley Kubrick)
THE X-RAYS (1897, G. A. Smith)

Autorinnen und Autoren

Simela Delianidou, Dr. phil., Assist. Prof. für Literatur- und Kulturwissenschaften an der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie der Aristoteles Universität Thessaloniki, arbeitet z.Z. an einer Studie zum räumlichen Wissen der Literatur über Armut in Hans Falladas *Kleiner Mann – was nun?* (1932) und an der Herausgabe der Festschrift für Prof. Dr. Ioanna Ikonomidou-Agorastou (mit Renate Sidiropoulou, Katerina Zachou). Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Gender-Studien, Interkulturelle Germanistik, Exilliteratur, Angestelltenkultur in der Literatur der Weimarer Republik, Arbeitswelten, Literatur und Ökonomie. Zuletzt erschienen (Hg. mit Eleni Georgopoulou, Jannis Pangalos): *Texturen von Herrschaft im Mittelmeerraum*. (Hellenogermanica. Griechische Germanistische Hochschulstudien). Frankfurt a.M.: Lang 2020.

Peter Ellenbruch, M.A., Filmwissenschaftler, Studienrat im Hochschuldienst am Institut für Germanistik (Abteilung Literaturwissenschaft) an der Universität Duisburg-Essen. Forschungsschwerpunkte: Frühes Kino und Stummfilm, Kino und Fernsehen der BRD (von der Gründung bis in die 1960er-Jahre), Filmphantastik. Zuletzt erschienen: *Rehmann, Klingler & Co. – oder die Gebäude der Bundesrepublik*. In: Rolf Parr, Liane Schüller (Hgg.): *Ästhetische Lektüren – Lektüren des Ästhetischen*. Bielefeld: Aisthesis 2021, S. 123–139.

Torsten Erdbrügger, M.A., DAAD-Lektor am Institut für Germanistik der Universität Łódź, arbeitet an einer Dissertation zum Politischen im Gesellschaftsroman der Gegenwart sowie im Rahmen eines Forschungsprojektes der Hans-Böckler-Stiftung an einer Monographie über kreative Arbeit in der Literatur des Postfordismus. Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Kulturwissenschaftliche Paradigmen der Literaturwissenschaft, Erzählbarkeit von Arbeit und Krise, Politik (in) der Literatur. Zuletzt erschienen (Hg. mit Inga Probst): *Verbindungen. Frauen – DDR – Literatur. Festschrift für Ilse Nagelschmidt*. Berlin: Frank & Timme 2018.

Joanna Firaza, Dr. phil. habil., Prof. der Universität Łódź, Leiterin der Abteilung für deutschsprachige Literatur am Institut für Germanistik der Universität Łódź. Promotion 2000 mit einer Arbeit zur Dramenästhetik Rainer Werner Fassbinders (Frankfurt a.M. 2002), Habilitation 2014 mit der Schrift *„Ernst ist das*

Leben, heiter die Kunst. „Das Humor-Konzept im Dramenwerk Frank Wedekinds (Frankfurt a.M. 2013), arbeitet z.Z. im Rahmen eines Forschungsprojekts über „Animal Body: Tierbilder in der deutschen Literatur“. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Ästhetik der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Literatur im kulturgeschichtlichen Kontext, Wechselbeziehungen zwischen Literatur und anderen Künsten, Drama und Theater des 20. und 21. Jahrhunderts, Essay und Prosa der Gegenwart. Zuletzt erschienen (Hg. mit Malgorzata Kubisiak): *Dialog der Künste: Literatur und Musik*. Berlin: Lang 2020.

Karl Wolfgang Flender, M.A., promoviert an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin zu Experimenten mit digitalen Schreibtechnologien. Zuvor studierte er Literarisches Schreiben an der Universität Hildesheim und arbeitete als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität der Künste Berlin, 2019/2020 war er Visiting Scholar an der Columbia University New York. Er ist Autor der Romane *Greenwash Inc.* (2015) und *Helden der Nacht* (2018) im DuMont Buchverlag.

Florian Flömer, M.A., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen, arbeitet an einer Dissertation zu den Fotocollagen des britischen Foto- und Konzeptkünstlers John Stezaker sowie im Rahmen eines von der Universität Bremen geförderten Fokusprojekts zur Reflexion von gesichtserkennenden Überwachungstechnologien in der gegenwärtigen Medienkunst. Forschungsschwerpunkte: Intermediale Verschränkungen von Fotografie und Film, Gesichtserkennung und Überwachung, differenztheoretische Bildtheorie, Figuren und Figurationen des Dritten. Zuletzt erschienen: *This person does not exist. Cyberface und Data-Mask bei Sterling Crispin*. In: *ffk-Journal* 6/2021; *Collage als Pfropfung. Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker*. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 33/2021.

Szilvia Gellai, Dr., ist Postdoc am Institut für Germanistik an der Universität Wien, wo sie im Überschneidungsbereich von Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft arbeitet. Zuvor war sie am Karlsruher Institut für Technologie tätig. Promoviert wurde sie dort 2017 mit einer Arbeit über *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur* (Stuttgart: Metzler 2018). Gegenwärtig erforscht sie Glashäuser und Kuppeldispositive an der Schnittstelle zwischen Literatur, Architektur, visueller und materieller Kultur, zuletzt u.a. als Fellow im LOEWE Schwerpunkt „Architekturen des Ordens“ im Winter 2020/21.

Werner Jung, Prof. i. R. Dr., lehrte und forscht weiterhin auf den Gebieten der Neueren deutschen Literatur, insbesondere auf den Feldern Ästhetik, Poetik,

Literaturtheorie, Editionsphilologie; Herausgeber der Werke Heinrich Bölls, Ludwig Harigs, Georg Lukács' und Dieter Wellershoffs; letzte Publikationen u. a.: Britta Caspers, Dirk Hallenberger, Werner Jung, Rolf Parr: *Ruhrgebietsliteratur seit 1960. Eine Geschichte nach Knotenpunkten*. Berlin: Metzler, 2019

Jasmin Kathöfer, M.A., seit 2020 Studiengangskoordination, Institut für Medienwissenschaft, Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig, 2016 bis 2019 Stipendiatin im Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“ an der HBK Braunschweig, Publikationen u.a. *When loud Weather buffeted Naoshima. A Sensory Walk*. In: *Walking, Academic Quarter* 18/2019; *Ist das schon das Foto? Eine Auseinandersetzung mit dem Ephemerem bei Tadao Ando und Hiroshi Sugimoto*. In: *ffk-journal* 5/2020; Mitherausgabe der *Navigationen* 2/2020 zum Thema *Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken* und des *ffk-journal* 6/2021.

Lorenzo Licciardi, Dr. phil., seit 2016 Dozent für deutsche Literatur und seit 2018 Postdoktorand an der Universität Neapel „L'Orientale“, arbeitet an einem Forschungsprojekt zur deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, mit Fokus auf die literarischen Thematisierungen der soziopolitischen, technischen und medialen Umwandlungen auf globaler Ebene, sowie auf die entsprechenden ästhetischen Strategien und engagierten Positionierungen von zeitgenössischen Autoren. Zugleich schreibt er eine Monographie über Metropolen- und Gesellschaftsdarstellungen in Ulrich Peltzers realistischer Prosa im Vergleich mit der Großstadtliteratur der klassischen Moderne. Studien und Publikationen zu Franz Kafka, Wolfgang Hildesheimer, Ilse Aichinger, Ulrich Peltzer, Reinhard Jirgl, Kathrin Röggla, Friedrich von Borries, Durs Grünbein, Uljana Wolf.

Cornelius Mitterer, Dr., Universitätsassistent am Institut für Germanistik der Universität Wien und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek, forscht und publiziert unter anderem zu Themen der österreichischen Literatur, der Biographiewissenschaft, Netzwerkanalyse und Literatursoziologie. Forschungsschwerpunkte: Wiener Komödie, Wiener Moderne und engagierte Literatur. Zuletzt erschienen (Hg. mit Wilhelm Hemecker und David Österle): *Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne*. Berlin/Boston: de Gruyter 2020 sowie *Richard Schaukal in Netzwerken und Feldern der literarischen Moderne*. Berlin/Boston: de Gruyter 2020.

Mira Anneli Naß, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen, arbeitet an einer Dissertation zu operativen Bildern im Kunstfeld als Kritik an Überwachungs- und Kontrollmechanismen. Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Fotografie, zeitgenössische Kunst,

Ästhetik von Überwachung und Kontrolle, politische Ikonographie. Zuletzt erschienen: *Bilder von Überwachung oder Überwachungsbilder? Zur Ästhetik des Kritisierten als Ästhetik der Kritik bei Hito Steyerl und Forensic Architecture*. In: *ffk Journal* 6, März 2021; *Architektur von unten? Eine Kritik komplexitäts-reduzierender Praktiken bei Forensic Architecture*. In: *kritische berichte* 3/2021; *Krupp'sche Panoramen als Sichtbarkeitsdispositiv. Visuelle Strategien der Narration von (industrieller) Macht*. In *kritische berichte* 4/2018.

Rolf Parr, Prof. Dr., Professor für Germanistik (Literatur- und Medienwissenschaft) an der Universität Duisburg-Essen; Leiter des Masterstudiengangs „Literatur und Medienpraxis“. – Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Literatur-, Medien- und Kulturtheorie/-geschichte des 18. bis 21. Jahrhunderts; literarisch-kulturelle Gruppierungen, Diskurstheorie; Kollektivsymbolik; Mythisierung historischer Figuren; Literatur/Medien-Beziehungen; Fernsehen, mediale Darstellung von Arbeit, Ruhrgebietsliteratur, Stadtwahrnehmung und Metropolenforschung. – Zuletzt erschienen: *Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia*. Paderborn: Fink 2019 (Hg. mit Yvonne Delhey und Kerstin Wilhelms); *Ruhrgebietsliteratur seit 1960. Eine Literaturgeschichte nach Knotenpunkten*. Stuttgart: Metzler 2019 (zus. mit Britta Caspers, Dirk Hallenberg und Werner Jung); *Germanistik – eine interkulturelle Wissenschaft?* Heidelberg: Synchron 2020 (Hg. mit Nicole Colin, Joachim Umlauf, Catherine Theissier).

Oliver Ruf, Prof. Dr. phil., Forschungsprofessor für Ästhetik der Kommunikation an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg. Dort u.a. Co-Direktor des Instituts für Medienentwicklung und -analyse sowie akademischer Koordinator International Media Studies in Kooperation mit der Deutschen Welle und der Abteilung Medienwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. 2012–2019 Professor für Medien- und Gestaltungswissenschaft an der Fakultät Digitale Medien der Hochschule Furtwangen sowie Studiendekan Design Interaktiver Medien. 2008–2012 wiss. Mitarbeiter an der Fakultät Kulturwissenschaften der TU Dortmund. Zudem Gastdozenturen u.a. an der Universität der Künste Berlin und der Zürcher Hochschule der Künste. Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Medienästhetik, Gestaltungstheorie, (digitale) Populärkulturen. Zuletzt erschienen: *Die digitale Universität*. Wien: Passagen 2021; (als Mithg.) *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis*. Bielefeld: Transcript 2020; (als Mithg.) *Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

Dominik Schrey, Dr., ist seit dem Sommersemester 2021 akademischer Rat a.Z. am Lehrstuhl für Medienkulturwissenschaft, Schwerpunkt Digitale Kulturen an

der Universität Passau. Zuvor war er u. a. als Postdoc am Institut für Medienkulturwissenschaft der Universität Freiburg, als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik am Karlsruher Institut für Technologie (KIT) und als Lektor am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien tätig. Im Herbst 2011 war er Visiting Fellow im PhD Program in Film and Visual Studies der Harvard University. 2017 erschien seine Dissertation unter dem Titel *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* im Kulturverlag Kadmos. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Medienökologie, Mediengeschichte und digitale Infrastrukturen.

Liane Schüller, Dr. phil., MA, ist Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Duisburg-Essen in der Literaturwissenschaft und -didaktik. Forschungsschwerpunkte u.a.: Sozialgeschichte und Literatur der Weimarer Republik, Theater- und Medientheorie, Kultur- und Frauenforschung. Zuletzt erschienen (Auswahl): (Hg. mit Rolf Parr): *Ästhetische Lektüren – Lektüren des Ästhetischen*. Bielefeld: Aisthesis 2021, hierin: *Das „Ende der mentalen Privatsphäre“*. Anmerkungen zu *Überwachung und Künstlicher Intelligenz* in Ian McEwans „*Machines like me (and people like you)*“. S. 315–330; „*Der Menschheit anderer Teil, die Frau*“. *Gabriele Tergit und die Neue Frau in der Weimarer Republik*. In: *TEXT+KRITIK: Gabriele Tergit*, H. 228. München 2020. S. 15–23; (Hg. mit Werner Jung): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*. Bielefeld: Aisthesis 2019.

Monika Wolting ist Professorin am Germanistischen Institut der Universität Wrocław, Sprecherin des Internationalen Christa-Wolfs-Zentrums und stellvertretende Präsidentin der Goethe-Gesellschaft Polen. 2020 erhielt sie die Auszeichnung „Verdiente Versöhner“. Forschungsschwerpunkte: Kriegsforschung, Intellektuellenforschung, Engagierte Literatur, Ästhetik und Politik, Kulturpolitik, Realismusforschung u.a. Letzte Publikationen: *Der Heimkehrerroman der Gegenwart*. In: *Oxford German Studies* 49/2020; *Der neue Kriegsroman. Repräsentationen des Afghanistankriegs in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2019.

LODZER ARBEITEN ZUR LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Joanna Jabłkowska, Kalina Kupczyńska und Artur Pelka

- Band 1 Joanna Firaza: „Ernst ist das Leben, heiter die Kunst.“ Das Humor-Konzept im Dramenwerk Frank Wedekinds. 2013.
- Band 2 Kalina Kupczyńska / Artur Pelka: Repräsentationen des Ethischen. Festschrift für Joanna Jabłkowska. 2013.
- Band 3 Elżbieta Kapral / Karolina Sidowska (Hrsg.): Literatur, Utopie und Lebenskunst. 2014.
- Band 4 Anetta Buras-Marciniak / Marcin Golaszewski (Hrsg.): Südslawen und die deutschsprachige Kultur. 2015.
- Band 5 Gudrun Heidemann / Susanne Kaul (Hrsg.): Medienkollisionen und Medienprothesen. Literatur – Comic – Film – Kunst – Fotografie – Musik – Theater – Internet. 2015.
- Band 6 Monika Kucner / Elżbieta Katarzyna Dzikowska / Agnieszka Godzisz (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg. Ostmitteleuropäische Einblicke und Perspektiven. 2016.
- Band 7 Joanna Bednarska-Kociolek: Danzig/Gdańsk als Erinnerungsort. Auf der Suche nach der Identität im Werk von Günter Grass, Stefan Chwin und Paweł Huelle. 2016.
- Band 8 Monika Kucner / Agnieszka Godzisz / Piotr Zawilski / Elżbieta Katarzyna Dzikowska (Hrsg.): Kriegserklärung an das alte Europa. Literarische, historiographische und autobiographische Sichtweisen auf den Ersten Weltkrieg. 2017.
- Band 9 Joanna Flinik (Hrsg.): „So ist er ein Weder-Noch, ein Sowohl-als-Auch...“. Beiträge zur Literatur und Kultur. Festschrift für Professor Karol Sauerland. 2018.
- Band 10 Gudrun Heidemann / Joanna Jabłkowska / Elżbieta Tomasi-Kapral (Hrsg.): #Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden. Band 1. 2019.
- Band 11 Karolina Sidowska / Monika Wąsik (Hrsg.): Vom Gipfel der Alpen... Schweizer Drama und Theater im 20. und 21. Jahrhundert. 2019.
- Band 12 Gudrun Heidemann / Joanna Jabłkowska / Elżbieta Tomasi-Kapral (Hrsg.): #Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden. Band 2. 2020.
- Band 13 Alexander Höllwerth: Das Warschauer Ghetto. Zwischen „Ausnahmezustand“ und permanent schlechtem Gewissen. Eine Untersuchung anhand zentraler Texte der polnischen Literatur. Mit einem Vorwort von Claus Leggewie. 2020.
- Band 14 Joanna Jabłkowska / Karolina Sidowska (Hrsg.): Et in Arcadia ego. Rom als deutscher Erinnerungsort. 2020.
- Band 15 Saskia Fischer / Mareike Gronich / Joanna Bednarska-Kociolek (Hrsg.): Lagerliteratur. Schreibweisen – Zeugnisse – Didaktik. 2020.
- Band 16 Torsten Erdbrügger / Joanna Jabłkowska / Inga Probst (Hrsg.): Erosion der sozialen Ordnung. Zeitdiagnostik in neuesten dystopischen Entwürfen. 2022.
- Band 17 Torsten Erdbrügger / Liane Schüller / Werner Jung (Hrsg.): Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle. 2022.

