

Martin Hennig / Hans KraH

Typologie, Kategorien, Entwicklung von Überwachungsnarrativen: zur Einführung

Abstract: The article categorizes the role of media in relation to surveillance narratives. On this basis, a typology of surveillance narratives is developed, with the four fields 1) surveillance state, 2) surveillance mentality, 3) desire for surveillance and 4) self-monitoring. These are distinguished and differentiated by means of various media examples. In doing so, both the specifics of the respective fields and developments in cultural history that can be observed across the fields are worked out.

Wenn von *Narrativen* der Überwachung die Rede ist, dann heißt dies primär, dass es nicht um Überwachung als reales, soziales oder politisches Phänomen geht, sondern um dessen mediale Übersetzung, um ‚Modelle‘ und daraus abstrahierbare Denkmuster, die ins Allgemeinwissen eingehen – und damit den Hintergrund für Einstellungen und Verhaltensweisen bilden können. Diese Narrative haben Relevanz über ihre semiotische Verfasstheit hinaus, da über sie Argumentationen geführt und Kommunikationen gesteuert werden und damit sekundär auch die soziale Praxis beeinflusst werden kann. Es geht also um Denkmuster und Vorstellungen, wie Überwachung gedacht wird: Was sie ist oder auch nicht, wie sie sein sollte oder gerade nicht, welche Modelle, Denkfiguren, Argumentationen damit verbunden werden, mit welchen Paradigmen und Ideologemen sie korreliert und ob sie als positiv oder negativ konnotiert wird. Es geht darum, welche Bilder der Überwachung im Denksystem existieren bzw. durch Texte¹ über Überwachung geprägt, stabilisiert und vermittelt werden – womit ‚Wissen‘² über Überwachung auch erst erzeugt und wiederum

-
- 1 Diesem Beitrag zugrunde liegt der weite Textbegriff der Semiotik, siehe hierzu etwa KraH (2017). Zur Vorgehensweise und Modellierung des Untersuchungsbereiches im Allgemeinen sei auf KraH/Titzmann (2017) verwiesen.
 - 2 Zum kulturellen Wissen zählen die von den Mitgliedern einer Kultur oder Teilkultur für wahr gehaltenen Propositionen, was kognitive, affektive und evaluative Wissensmengen einschließt (Wissenschaften, Glaubenssysteme, Annahmen über die Realität sowie Einstellungen gegenüber Sachverhalten). Zum Konzept des kulturellen Wissens und dessen Positionierung bezüglich Diskurs und Denken siehe ausführlich Titzmann (1989) und (2017).

argumentativ funktionalisiert werden kann. Diese Aspekte sind mit dem Begriff ‚Narrativ‘ im weiteren Sinne gemeint,³ im engeren sind darunter kondensierte ‚Geschichten‘ und Erzählungen zu verstehen, in denen die obigen Aspekte entwickelt werden und welche die Grundmuster liefern, die als Topoi im rhetorischen Sinne der Aufmerksamkeitserzeugung, Erinnerung/Rekapitulation/Tradierung und vor allem der Überzeugung dienen.

Welche Texte, welche Medien konkret dazu beitragen, solche Narrative zu transportieren, spielt zunächst keine Rolle. Literatur, audiovisuelle Formate, digitale Texte sind hier ebenso relevant wie dies auch nicht-ästhetische und nicht-fiktionale Formen sein können.

1. Perspektiven auf Überwachung

1.1 Allmacht und Schutz

Überwachung ist auf vielfältige Weise ein historisches Phänomen und in unterschiedlichen Diskursen beheimatet. Zwei Beispiele:

(1) Die im späten 19. Jahrhundert aufkommenden Bebilderungen des *Schutzengelmotivs*, die dann auch populär verbreitet in Schlafzimmern ihren festen Ort finden,⁴ stellen ein genuines Überwachungsmotiv dar, an dem sich einige der Parameter zeigen lassen, hinsichtlich derer Überwachungsnarrative untersucht werden können und die in unterschiedlichen Maßen und Kontexten ihre Relevanz haben. Dargestellt ist jeweils ein Kind (oder ein Geschwisterpaar), das in menschenleerem, wildem Naturraum über eine baufällige Brücke geht oder abseits des Weges, Blumen pflückend, den steilen Abhang nicht wahrnimmt, der die idyllisch scheinende Szenerie lebensbedrohlich begrenzt. Immer sind es dabei nicht andere Akteur*innen, die die Gefahr darstellen, sondern ist es die Situation an sich, in der sich die Kinder befinden. Im Hintergrund, das Bild dominierend, aber den Kindern verborgen, findet sich die zentrale, weiblich konnotierte Gestalt mit Flügeln, die die reale Situation transzendiert.

3 Vgl. weiterführend zum Narrationsbegriff in diesem Band auch die Definitionen bei Alix Michell und Miriam Frank.

4 Um etwa 1880 setzt eine breite Fabrikation von Schutzengelbildern ein, die als Schlafzimmerbilder ab 1920 verbreitet sind; seit 1886 dominiert Bernhard Plockhorst mit seinen Umsetzungen den Markt.



Abb. 1: Bernhard Plockhorst: *Schutzengel*. Quelle: Plockhorst (o. J.).

Zum einen artikuliert sich in diesen Bildern ein Aspekt der *Motivation* von Überwachung: Es geht um Sicherheit und den Schutz vor Gefahren, die den Überwachten selbst nicht bewusst sind bzw. auf die sie vergessen zu achten. Zum Zweiten verweist das Bild auf den Grad der *Explikation*: Überwachung kann ohne Wissen des Individuums arrangiert sein und es kann diesem damit verborgen bleiben, dass es solche Akte und Instrumente überhaupt gibt (und wann und wo sie zum Tragen kommen). Zum Dritten präsentieren sich die *Akteur*innen* von Überwachung und ihre ihnen dabei zugewiesenen Rollen: Kind und übernatürliche, unsichtbare Entität, die im Auftrag einer höheren Macht jeweils für das einzelne Individuum sorgt. Überträgt man dieses Modell, zeigt sich das Muster, das Überwachung als ideologischer Kern zugrunde liegt: Dem Individuum wird ein Kindstatus zugewiesen, die Fähigkeit, selbst Gefahren erkennen und abschätzen zu können, wird ihm damit abgesprochen (aufgrund anthropologisch-natürlicher Gegebenheiten, die nicht zu diskutieren sind). Dementsprechend *must* es geschützt und beaufsichtigt werden. Überwachung, so ist in

den Bildern zudem präsupponiert, scheint Sicherheit zu garantieren. Da in diesen Szenarien trotz gefährlicher Situationen nichts passiert, ist impliziert, dass bereits die Anwesenheit des Schutzengels und damit das Vorhandensein von Überwachung imstande ist, Sicherheit zu gewährleisten.

(2) Ein zweites historisches Narrativ, das ungleich bedeutsamer und wirkmächtiger geworden ist und Konjunktur bis in die Gegenwart hat, ist das Motiv *Das Auge Gottes*, das sich aus der Bibel herleiten lässt: „An jedem Ort sind die Augen des Herrn, sie wachen über Gute und Böse“ (AT, Sprüche 15,3).

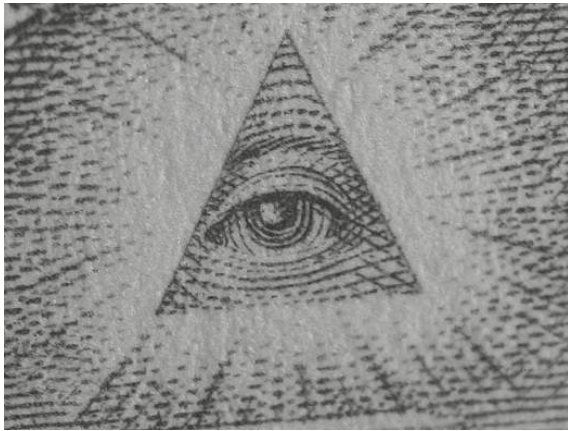


Abb. 2: Das Auge Gottes, hier in der Darstellung auf einer US-Dollar-Note. Quelle: o. A. (o. J.).

Das Auge Gottes, ikonographisch in einem Dreieck situiert und von einem Strahlenkranz umgeben, ist selbst ein Topos, ein Sinnbild für ‚sich sorgen und sich kümmern‘ in hierarchisch geordneten Strukturen und Verhältnissen. Innerhalb eines solchen Denkrahmens, einer solchen zugrunde gelegten Ordnung, sind die darin zum Ausdruck gebrachten Verhältnisse geradezu legitimiert und selbstverständlich.⁵

Die Unterschiede zum Schutzengel-narrativ ergeben sich vor allem hinsichtlich zweier Aspekte: Während im Schutzengel-narrativ Verhalten nicht beeinflusst wird, da die Anwesenheit des Engels dem Kind ja auch nicht bewusst ist, beruht das Auge

5 Davon zeugen vielfältige Beispiele, wie etwa die in Kirchenarchitekturen oben angebrachten Wandmalereien und Fresken.

Gottes auf Bewusstheit; dieser zentrale Unterschied hinsichtlich der Bewusstheit der Überwachung korreliert mit der sich darin artikulierenden Machtstruktur. Das Auge und der darin implizierte Blick von oben drücken zum einen die Allgegenwärtigkeit Gottes aus – und wirken bereits dadurch schützend vor Sünde: Weil mich Gott sieht, begehe ich keine Sünde.⁶ Hier ist das Muster des Panopticons bereits vorweggenommen (siehe Abschnitt 2). Zum anderen und zugleich repräsentieren sich in derlei asymmetrischen Blickrelationen immer auch Machtverhältnisse, da die sehende Instanz für sich beanspruchen kann, gottgleich zu sein.

Dieses Semantisierungsmuster des Geführtwerdens lässt sich problemlos auf säkulare Bereiche übertragen und erfreut sich in unterschiedlichen Kontexten immer wieder großer Beliebtheit. Im Aufklärungskontext des 18. Jahrhunderts findet es in der Freimaurerloge Verwendung bzw. allgemein in diversen Geheimbundgesellschaften, die wiederum literarisiert im Geheimbundroman der Zeit für die Ambivalenz von Leitung und Verleitung stehen. Hier oszilliert das Muster zwischen einem Autonomieverlust des Individuums und der Faszination, die sich aus den daraus resultierenden Allmachts- und Manipulationsfantasien ergibt. Goethes Turmgesellschaft im *Wilhelm Meister* und Sarastro in der *Zauberflöte* repräsentieren zwei prominente Beispiele für eine positive Beeinflussung des sich in der Transitionsphase befindlichen Jünglings hin zu dessen Autonomie, fast alle anderen Beispiele schildern den negativen Ausgang, bei dem die Führung einer Verführung hin zum Selbstverlust des Protagonisten gleichkommt.⁷

Insbesondere im visuellen Bereich ist das Auge/der Blick von oben ein eigenes Motiv, wenn es um Macht und Herrschaft geht, wobei neben dem Aspekt der Fürsorge auch der Aspekt des Selbstgefälligen betont wird: „Gott sah, dass es gut war“ (Gen 1, 10). Dieser Refrain zur Schöpfungsgeschichte, der den Konnex von *Beobachtung ist Schöpfung ist Selbstbestätigung* fokussiert, macht die Selbstbezüglichkeit und Vereinnahmungsfantasie als Teil dieses Machtnarrativs augenfällig.

In audiovisuellen Formaten wird dieser Blick häufig als evidenter Rahmen inszeniert, bei dem gleichsam ‚showing‘ und ‚telling‘ zusammenfallen, wenn es um selbstverständlich unterstellte Argumentationen im Kontext von Machtordnungen geht. Einige Beispiele: Er findet sich eher beiläufig in *Metropolis* (D, 1927, R: Fritz Lang), wenn Joh Fredersen, der Erbauer von Metropolis, vom Turm Babel, dem höchsten Gebäude, herunter auf ‚seine‘ Stadt blickt, und reicht,

6 Im Spruch „Gottes Auge sieht alles / Bewahre mich vor Sünde“, der solchen Auge-Gottes-Bildern zum Teil zugeordnet ist, wird dieser Zusammenhang deutlich.

7 Vgl. hierzu, zum Geheimbund und zur Initiationsgeschichte im Allgemeinen Titzmann (2012).

pointiert eingesetzt, mindestens bis zum Commerzbankspot „Erste Schritte“ von 2012, wo eine Geschichte am Ende in diesem Narrativ kulminiert.⁸ Dass es hier ausnahmsweise eine Frau ist, der der selbstgefällige Blick von oben zugestanden wird, und er nicht exklusiv dem Mann reserviert ist, lässt sich plausibilisieren, ist der Spot doch im Kontext der Bankenkrise von 2008 zu verorten. Und die hierbei vermittelte (kollektivistische) Aussage ‚wir haben verstanden‘ ist eben (kulturell) ein eher weibliches Narrativ.

Ein Beispiel, das die ideologische Vereinnahmung des Narrativs verdeutlicht, zeigt der Schluss des Films *Der große König* (D, 1942, R: Veit Harlan). Diegetisch geht es um Friedrich II. von Preußen und den Siebenjährigen Krieg, doch diese geschichtliche Dimension dient wenig kaschiert als Projektionsfläche für aktuelle Gegebenheiten der Zeit der Textproduktion und Einübung in zentrale Ideologeme: Dulden und Leiden im Krieg, aber Glauben an den Endsieg und Glaube an die diesen garantierende Führerfigur, der unbedingten Gehorsam zu schulden ist und deren Entscheidungen, auch wenn sie nicht verstanden werden, nicht anzuzweifeln sind. In der Schlussequenz wird Friedrich II. fokussiert, wie er, statt sich nach dem Sieg öffentlich auf den Straßen von Berlin in einem prunkvollen Umzug feiern zu lassen, sich allein in die (gotische) Schlosskapelle von Charlottenburg zurückzieht, nicht um dort zu beten, sondern zu sinnieren. Während sich auditiv Orgelmusik, die Melodie des Deutschlandliedes⁹ und choralartige Stimmen ablösen, ineinander übergehen und sich zum Lied „Du schwarzer Adler, Friedrichs des Großen“ steigern,¹⁰ wird das Bild des sinnenden Königs visuell überblendet von Aufnahmen des preußischen Landes. Zu sehen sind Bauern, die das Land bestellen und die wiederaufgebaute Mühle von Kunersdorf, die zu Beginn des Filmes bei der vernichtenden Schlacht vollständig niederbrennt und als Sinnbild für die (vermeintliche) Verwüstung des Landes fungiert. In der Überblendung bleibt als Doppelbelichtung das Auge des

-
- 8 Siehe hierzu KraH (2018). In ironischer Brechung findet sich das Auge etwa auch prominent platziert auf dem Trikot von „Captain Hindsight“ (Captain Einsicht) aus *South Park* (1997–, Comedy Central. Staffel 14, Episode 11) – ein Superheld, der die Gabe hat, im Nachhinein alles besser zu wissen.
- 9 Dies verdeutlicht zusätzlich die Relevanz der projektiven Ebene aus der Produktionszeit, da die Musik diegetisch anachronistisch ist (Ende des Siebenjährigen Krieges 1763, Komposition der Musik des Deutschlandliedes 1796). Vgl. hierzu Nguyen (2010: S. 232–242).
- 10 Der Text: „Du schwarzer Adler, Friedrichs des Großen, gleich der Sonne decke du die Verlassenen und Heimatlosen mit deiner goldenen Schwinge zu“ ist nicht nur zu hören, sondern wird gleichzeitig als Schrift in einer flammenähnlichen Typographie visualisiert.

Königs – eigentlich in der Kirche situiert – am oberen rechten Rand sichtbar (während ansonsten der wiederkultivierte preußische Boden zu sehen ist) und damit expliziert und installiert der Film – glorifiziert durch die auditive Untermalung und den Schwenk in den Himmel – eine Leseanleitung an sein Publikum: Das Auge des Königs/Führers überblickt alles und bleibt wachend und schützend dem Volk gewogen, auch wenn ihn dieses in seinen ‚höheren Zielen‘ nicht versteht und er als dieses Genie, das lediglich seine Pflicht tut, im Unterschied zu allen anderen einsam und allein sein muss.¹¹

Im Film *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (D, 1960, R: Fritz Lang) verdeutlicht sich dann bereits titelgebend, wie das Auge durch Quantität vollständig zur Überwachung pervertiert und diese durch die gezeigten technischen Errungenschaften perfektioniert wird. Dass es diese Explizitheit aber nicht braucht, um aufzuzeigen, dass es kippen kann und das paternalistische, hierarchische Strukturen nicht immer zum Wohle aller sind, es deshalb manchmal, als weiteres Narrativ, jemanden braucht, um die Welt davor zu retten, zeigt Saurons Auge aus den *Herr der Ringe*-Verfilmungen (NZ/USA, 2001–03, R: Peter Jackson); hier ist diese Hyperbolik transformiert bzw. eingebettet in den Fantasykontext,¹² der dann die Rahmenbedingungen für die Problemlösung liefert (die allerdings auch an diesen fantastischen Rahmen gebunden bleibt).

1.2 Medien und Überwachung

Im Folgenden soll die Rolle der *Medien* im Kontext von Überwachung in den Fokus genommen werden. Dies geschieht vor der Folie eines Denkens, wie es sich seit der Aufklärung (mit Ausnahmen wie im Nationalsozialismus) in westlichen Kulturen etabliert hat: bei dem das Individuum als tatsächlich individuell und zentrale Größe erscheint, die für sich einen gewissen Status an Autonomie und Selbstverwirklichung legitimerweise in Anspruch nehmen darf. Dass dies selbst immer wieder thematisch ist und im Einzelfall diskursiv verhandelt wird, illustriert etwa das Musikvideo *Outside* (1998) von George Michael:¹³ Hier wird die

11 Diegetisch ist dieser Blick dem preußischen Volk natürlich verborgen, dieses weiß nicht, dass es überwacht ist. Auf dieser Ebene manifestiert sich also eher ein Schutzengel-narrativ. Filmisch und damit den Rezipient*innen gegenüber wird aber gerade das Auge (mit seinen machstrukturellen Implikationen) vorgeführt.

12 Vgl. zum Genre Fantasy Krah (2012a).

13 Das Video ist George Michaels künstlerische Reaktion auf einen Vorfall, bei dem er mit der Justiz in Berührung kam und der sein Outing bedeutete: Am 7. April 1998 wurde er in Los Angeles bei der Suche nach Sexualpartnern auf einer öffentlichen Toilette von einem Polizisten in Zivil verhaftet. Vgl. zum Video Krah (in Erscheinung).

amerikanische Gesellschaft als Überwachungsstaat vorgeführt, der das sexuelle Verhalten von Erwachsenen in der Öffentlichkeit reguliert und die Einhaltung sexueller Normen kontrolliert. Zu sehen sind omnipräsent Hubschrauber und deren Übersichten von oben, zudem sind überall Überwachungskameras positioniert. Während im Video Episoden sexueller Aktivitäten unterschiedlichster (erwachsener) Beteiligter an verschiedensten (halb-)öffentlichen Plätzen gezeigt werden und exzessiv vorgeführt wird, dass alle zu vergegenwärtigen haben, wegen unsittlichen Verhaltens verhaftet zu werden, singt George Michael gegen diese Unverhältnismäßigkeit an und transformiert durch seinen Gesang („come outside“) den Ausgangsort der vorgeführten Überwachung, eine öffentliche Toilette, zum Dancefloor.

(1) An diesem Beispiel wird nun zum einen deutlich, dass Medien im Kontext der *Techniken* der Überwachung zu sehen sind. Hier lassen sich unterschiedliche Formen hinsichtlich ihrer medialen Grundlagen unterscheiden:

- (i) Die unmittelbare körperlich-materielle Präsenz, wie hier im Beispiel durch die Hubschrauber und die verdeckte Ermittlerin, die das Eingangsdelikt erst auslöst, gegeben. Im klassischen Fall ist darunter das Spektrum von Beschattung, ‚V-Männern‘ und Ähnliches subsumiert, wobei diese direkte Überwachung zu einer sekundären medialen wird, indem die Protokollierung der Überwachung zu Überwachungstexten führt.
- (ii) Die auditive Überwachung, das Abhören, dessen Sinnbild die Wanze ist.
- (iii) Die visuelle Überwachung, die mit der auditiven gekoppelt sein kann und die sich durch die Kamera als Instrument der Überwachung (wie etwa im Video) einerseits, durch den Bildschirm resp. ein Kollektiv an Bildschirmen als Symbol der Kontrolle andererseits definiert. Auch dies geht mit einer implizierten unmittelbaren Präsenz einher, da es eines/r Akteur*in bedarf, der – dem Auge Gottes gleich – die Bildschirme überblickt.
- (iv) Die digitale Überwachung / Big Data-Auswertung, für die zeichenhaft der Computer steht.

(2) Für Narrative der Überwachung ist bezüglich Medien zum anderen aber auch deren *Rolle* im Verhältnis zur Überwachung im Allgemeinen relevant.¹⁴ Dass Medien als Mittel der Überwachung fungieren, im apparativ-technischen Sinn, wie unter (1) ausgeführt, und damit Überwachung also (i) *transportieren*, ist nur

14 Siehe zur Rolle von Medien bezüglich Privatheit im Allgemeinen KraH (2012b).

eine Dimension, welche Rolle sie einnehmen können.¹⁵ Medien als Medien der gesellschaftlichen Selbstverständigung über die eigene Kultur und deren Gegebenheiten können darüber hinaus auch Überwachung (ii) *inszenieren*, also darstellen, abbilden. Genau dies ist zusätzlich zu (i) im Musikvideo *Outside* gegeben.

Dabei kann eine weitere Funktion/Dimension installiert sein, nämlich dass Medien Überwachung (iii) *reflektieren*, also deren Auswirkungen/Problematiken vorführen, Argumentationen diskutieren/hinterfragen, etwa bezüglich der jeweiligen Angemessenheit, und eigene (mediale) Lösungen anbieten.

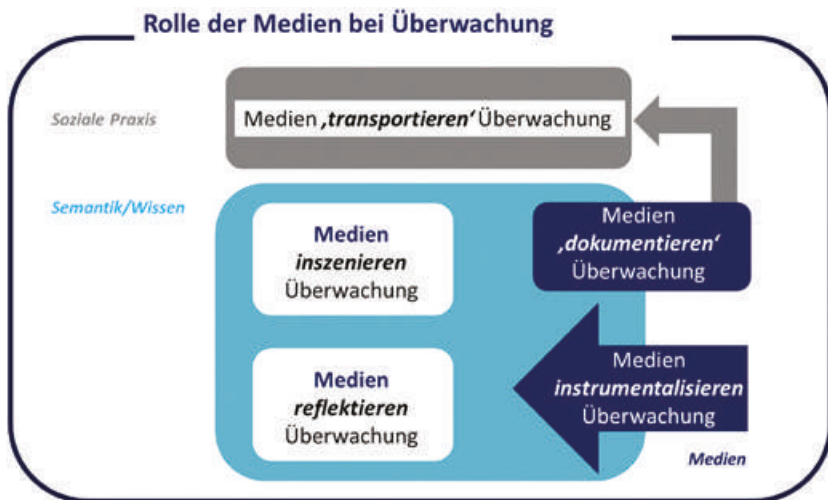


Abb. 3: Rolle der Medien bei Überwachung. Quelle: Eigene Darstellung.

Auch dies ist in *Outside* gegeben, insofern das Video insgesamt als Kommentar zur dargestellten Situation zu verstehen ist: Zum einen dadurch, dass die polizeilichen Tätigkeiten durch Überzeichnung persifliert werden und geradezu paranoid erscheinen, wie bereits durch den Vorspann deutlich gemacht wird, wenn die zur Last gelegte Situation auf Art eines (dänischen) Heimvideo-Pornos nachgestellt wird. Insinuiert wird, dass nicht Sittlichkeitsprobleme das Problem darstellen, sondern dass der/die mündige Bürger*in durch diesen

15 Insofern Medien an Überwachung partizipieren, werden dadurch auch (Medien-) Texte produziert und wird Überwachung archiviert; auf dieser Basis kann sie sekundär dokumentiert werden. Vgl. hierzu den Beitrag von Lukas Raabe in diesem Band.

Überwachungswahn in seiner/ihrer Freiheit eingeschränkt wird. Zum anderen erfolgt eine Kommentierung durch die Einstellungen, die die Performanz George Michaels zeigen, der sich den inkriminierten öffentlichen (Toiletten-) Raum als Künstler aneignet und für sich requiriert, solche gesellschaftlichen Hoheits-Räume zumindest medial umgestalten zu können.

Wie das Beispiel *Der große König* demgegenüber deutlich macht, sind die beiden Dimensionen (ii) und (iii) zu unterscheiden, sie sind nicht notwendig kongruent: Inszenieren muss nicht mit Reflektieren einhergehen. Inszenieren kann auch dazu dienen, Problematiken gerade auszublenken oder unhinterfragt und in spezifischer ideologischer Ausrichtung Vorteile von Überwachung zu propagieren.

Weiter können Medien Überwachung (iv) *dokumentieren*, also aufdecken bzw. an ihrer Aufdeckung partizipieren; die Narrative des Leaks oder des investigativen Journalismus wären hier zu situieren und zu nennen.

Medien können Überwachung schließlich (v) auch *instrumentalisieren*, also für eigene/andere Zwecke nutzen – parteipolitische Wahlwerbung sei hierbei nur am Rande erwähnt. Insbesondere kann eine solche Instrumentalisierung Zwecken der Unterhaltung dienen: Denn Überwachung ist grundsätzlich das Potential der Grenzüberschreitung inhärent und Grenzüberschreitung garantiert Aufmerksamkeit und Spannung, Faktoren, die für Unterhaltung geradezu unabdingbar sind. Realisiert sein kann dies im Eindringen in Bereiche, die eigentlich tabu sind (Stichwort Voyeurismus), aber auch im Sich-überwachen-Lassen im Sinne des Sich-explizit-Zeigens (Stichwort Exhibitionismus), da hier ebenfalls eine Grenzüberschreitung von öffentlich und privat zu Grunde liegt. Auch diese Dimension prägt das Musikvideo, denn es ist schließlich ein Musikvideo und den Spezifika dieses Formats unterworfen, auch wenn es ein Statement enthält, das sich auf real gegebene Fakten bezüglich des Künstlers bezieht.¹⁶

Diese Aspekte/Funktionen schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern können gemeinsam auftreten, wobei eine Funktion selbst wieder sekundär für andere Aspekte funktionalisiert sein kann und dann eine *Instrumentalisierung auf 2. Ebene* stattfindet. Hier spielt das Text- bzw. Medienformat, in dem dies geschieht, eine nicht unwesentliche, wenn nicht gar entscheidende Rolle. So finden sich in den Folgen und Staffeln der Serie *South Park* regelmäßig Plotstrukturen, die sich in ihren jeweiligen Verhandlungen als Kommentare zu den vielfältigen, jeweils aktuell prominenten Formen und Diskursen der Überwachung und damit eindeutig als Reflexionen verstehen lassen. Sei es, dass im

16 Siehe hierzu Anm. 13.

Zuge des NSA-Skandals die Machenschaften der Geheimdienste fokussiert sind, Eric Cartman sich bei der NSA als Mitarbeiter einschleicht, enttäuscht darüber ist, dass über ihn keine Akte angelegt wurde, und am Ende, wenn er sich als Whistleblower geriert, erfahren muss, dass sich niemand dafür interessiert, auch nicht, dass der Weihnachtsmann bei der NSA gefangen gehalten und gefoltert wird (*Lass los, die NSA liebt dich*, engl. *Let Go, Let Gov*, Staffel 17/Episode 1). Sei es, dass die Eltern von South Park, durch Medienberichte und Studien über Gefährdungsszenarien panisch beunruhigt, ihre Kinder in verschiedenen Stufen überwachen, so etwa durch eine Ortung über Antennenhelme, und letztlich zu deren Sicherheit eine große Mauer um South Park bauen lassen, jedoch durch die nächste Studie, die die Eltern selbst als das größte Gefahrenpotential für ihre Kinder ausweist, ihre Aktionen konsequenterweise gegen sich selbst richten und die Kinder in die Wildnis schicken, um diese vor sich zu schützen (*Mongolen vor South Park*, engl. *Child Abduction is Not Funny*, Staffel 6/Episode 11). Sei es, dass Stan, Eric, Kyle und Kenny, entführt von Aliens, entdecken, dass die ganze Erde nur die Location der Reality-Serie „Earth“ ist, die von Außerirdischen für Außerirdische produziert wird um sich an den täglichen Querelen der Menschheit zu ergötzen, und die in Sorge darüber, dass die Qualität der Sendung nachlassen wird, wenn sich die Menschheit dieses Showcharakters bewusst ist, beabsichtigen, die Serie einzustellen sprich den Planet zu zerstören, was die Kinder gerade noch verhindern können (*Wird die Erde eingestellt?*, engl. *Cancelled*, Staffel 7/Episode 1). Oder sei es, dass sich die männlichen Bewohner von South Park durch den UPS-Mann bedroht fühlen, da sie ihn verdächtigen, sich mit ihren Frauen zu vergnügen, Eric zum Schutz seiner Mutter einen privaten Sicherheitsdienst, der sich als wenig kompetent und effektiv erweist, beauftragt und schlussendlich der Sicherheitswahn darin kulminiert, dass alle sich des neuesten Sicherheitssystems „In-Security“ bedienen, das direkt an den Körper angeschlossen und mit den Gehirnströmen vernetzt ist, so dass jedes Unsicherheitsgefühl – ohne zusätzliche Reflexion und Zwischenschritt – direkt gemeldet wird und Alarm auslöst, was, da irgendjemand immer irgendeine Unsicherheit verspürt, zu Daueralarm (und damit den Dienst ad absurdum) führt (*Gasmask*, engl. *Insecurity*, Staffel 16/Episode 10).

Diese Reflexionen finden in einem Format statt, das dezidiert der Unterhaltung dient, so dass sie immer an das Primat des ästhetischen Genusses rückgebunden sind bzw. in diesen Rahmen integriert werden. Nur innerhalb von dessen Konventionen und Grenzen finden sie statt. Aufklärerisches Denken wird selbst also instrumentalisiert bzw. in der Art und Weise der Umsetzung der Reflexion so inszeniert, dass tatsächlich aufklärerisches, kritisches Denken nicht aufkommt bzw. nicht aufkommen muss.

1.3 Überwachungsnarrative

Diese allgemeinen Anmerkungen leiten über zu einem Versuch der Typologisierung und Kategorisierung von Narrativen der Überwachung, die sich hinsichtlich der beteiligten Akteur*innen und deren jeweiligen Rollen systematisieren lassen – die obigen Beispiele aus *South Park*, staatliche Überwachung, Gefährdungsszenarien im alltäglichen, privaten Leben, Reality-TV oder Home Security-Systeme zum Selbstschutz, verweisen auf diese Unterscheidungen.

Dies sind (i) das *Narrativ des Überwachungsstaates*, das mit der Degradierung des Individuums und dessen Autonomieverlust einhergeht, (ii) das *Narrativ der Überwachungsmentalität*, das mit individueller Selbstermächtigung bezüglich sozialer Kontrolle und Sicherheitsdenken korreliert, (iii) das *Narrativ der Überwachungs-Lust*, in dem Überwachung als Selbstzweck etabliert ist und (iv) das *Narrativ der Selbstüberwachung*, das sich auf der Basis von freiwilliger Aufgabe bzw. Selbst-Entmächtigung konstituiert.¹⁷

2. Überwachungsstaat

Das *Narrativ des Überwachungsstaates* bildet das ‚klassische‘ Überwachungsnarrativ, insofern sich das freischwebende ‚Auge Gottes‘ im 17. Jahrhundert in seiner verweltlichten Form zum Herrschaftssymbol transformiert und in der Bedeutung zum ‚Auge des Gesetzes‘ verschiebt.¹⁸ Vor der Folie des Überwachungsstaates konstituieren sich auch die übrigen drei im Folgenden behandelten Narrative, die dann jeweils den Fokus verlagern und Oppositionen in Bezug auf die beteiligten Akteur*innen bzw. deren Motivation aufbauen, die allerdings erst vor dem Hintergrund des Überwachungsstaates überhaupt als signifikante Verschiebungen bedeutsam werden.

(1) In Überwachungsstaat-Narrativen werden Hierarchien und Machtverhältnisse innerhalb von in der Regel hermetisch angelegten Gesellschaftsmodellen verhandelt. Ex negativo geht es dabei stets um grundlegende Werte des Zusammenlebens bzw. anthropologische Modelle, die vor dem Hintergrund ihrer (drohenden) Tilgung bzw. Einschränkung im Überwachungsstaat als schützenswert ausgewiesen werden.

17 Dabei sind durchaus Überschneidungen der Narrative möglich, wie sich im Folgenden noch zeigen wird.

18 Vgl. Kammerer (2008: S. 228–231).

(2) Das grundsätzliche Überwachungsmodell des ersten Narrativs ist das des Panopticons von Jeremy Bentham¹⁹ bzw. kulturgeschichtlich ausdifferenziert zum Modell der Disziplinargesellschaft von Michel Foucault, das auf einer permanenten Überwachbarkeit aller Gesellschaftsmitglieder beruht, woraus sich eine Internalisierung von Normen ergibt, was *tatsächliche* Überwachung letztlich überflüssig macht.²⁰ Während Foucault dieses Modell allerdings als *notwendigen* Mechanismus beschreibt, um eine maximale Produktivität aller gesellschaftlichen Kräfte herzustellen,²¹ wird das Panopticon in der medialen Verarbeitung in der Regel zum Sinnbild eines totalitären Systems allseitiger Sichtbarkeit, dem explizit oder implizit die Fiktion einer maximalen Autonomie des Individuums in rechtsstaatlichen Systemen entgegengesetzt wird. Als Folie dient den Überwachungsstaat-Narrativen dabei in der Regel George Orwells Roman *1984* bzw. die Romanverfilmungen, insofern als hier mehrere Dimensionen von Privatheit und Autonomie berührt sind: Der Überwachungsstaat sammelt massenhafte Informationen über seine Bürger*innen und dringt sukzessiv zuerst in die Privatwohnung, schließlich selbst in den mentalen Rückzugsort des systemkritischen Protagonisten ein,²² sodass am Ende keine abweichenden Räume mehr innerhalb der Diegese existieren und die Hauptfigur vollständig ihrer Autonomie beraubt wurde.

(3) Überwachungsstaat-Narrative modellieren grundsätzlich repressive Gesellschaftsmodelle – welche allerdings im Grad der Wahrnehmbarkeit ihrer autoritären Struktur durch die handelnden Figuren variieren: Im Gesellschaftsentwurf von *1984* sendet schon allein das omnipräsente Konterfei des ‚Großen Bruders‘ als symbolischer Stellvertreter des Staates eine permanente Sanktionsdrohung aus, sodass hier tatsächlich nicht von einer vollständig internalisierten Überwachungslogik wie im Panopticon gesprochen werden kann. Dagegen schildert etwa *Die Insel* (USA, 1995, R: Michael Bay) ein Szenario der Selbstüberwachung,²³ dessen Machtverteilung weniger auf offenen Repressionen, sondern auf einem Anreizsystem zur Selbstoptimierung basiert: In der dargestellten Welt hat

19 Vgl. Bentham (1995).

20 Vgl. Foucault (1994: S. 251–292).

21 „[E]s handelt sich um Machtmechanismen, die nicht durch Abschöpfung wirken, sondern im Gegenteil durch Wertschöpfung, indem sie sich in die Produktivität der Apparate, in die Steigerung dieser Produktivität und in die Ausnutzung dieser Produkte vollständig integrieren.“ Ebd. (S. 281).

22 Dies entspricht den drei Dimensionen der informationellen, lokalen und dezisionalen Privatheit nach Beate Rössler. Vgl. Rössler (2012).

23 Vgl. hierzu auch Abschnitt 5 des Beitrags.

vermeintlich eine globale Katastrophe stattgefunden und den Bewohner*innen einer Arkologie wird durch das Herrschaftssystem eine Neuansiedlung auf der titelgebenden Insel in Aussicht gestellt, sofern sie sich körperlich auf einem optimalen Leistungsniveau bewegen. Die Katastrophenerzählung sowie die Umsiedlung auf die Insel als Leistungsanreiz stellen sich im Filmverlauf jedoch als Lügen heraus. In Wirklichkeit sind die Protagonist*innen Klone, die als Organreserven für die reiche herrschende Oberschicht der Diegese herangezüchtet werden. Mit der Flucht der beiden Hauptfiguren offenbart sich folglich die ‚wahre‘ Natur der Umgebung als repressives Überwachungssystem, womit die internalisierte Norm der Selbstoptimierung als ‚Lüge‘, damit als überwindbar dargestellt ist und die Autonomie des Individuums in der Fiktion durch die Zerstörung des Hologrammgenerators, der die Außenwelt bislang maskiert hat, gesichert wird.

(4) Auch prominente US-amerikanische Beispiele des Überwachungsstaat-Narrativs, die in prinzipiell demokratisch operierenden Systemen angesiedelt sind, machen sich das Motiv vom ‚Staat im Staate‘ zu Nutze, um am Ende ein korruptiertes (teil-)staatliches System zu zerschlagen und dabei gleichzeitig das Vertrauen in das freiheitlich-westliche Makrosystem und dessen Wertedimensionen zu erhalten. Der Überwachungsstaat wird im Thriller *Der Staatsfeind Nr. 1* (USA, 1998, R: Tony Scott) oder dem pseudo-authentischen Bio-Pic *Snowden* (USA, 2016, R: Oliver Stone) mit seinen eigenen digitalen Mitteln in die Schranken gewiesen. Schon die Filmtitel verweisen hier auf das zentrale Narrativ: Beide stellen ein einzelnes Individuum in den Fokus, das sich jeweils selbst gegenüber einem staatlichen Überwachungssystem ermächtigt und sich dabei die Mittel der digitalen Macht souverän aneignet.²⁴ Die digitalen Überwachungspraktiken werden am Filmende dann jeweils demokratischen Kontrollmechanismen unterstellt, jedoch an sich weder in Bezug auf ihre prinzipielle Anwendbarkeit noch in ihrer Wirksamkeit²⁵ hinterfragt; Privatheitsverluste werden demgegenüber lediglich als Probleme einer unzureichenden Grenzziehung zwischen Staat und Zivilgesellschaft verstanden. Deshalb ist es den Produktionen auch möglich, auf Ebene des Discours eine Überwachungsästhetik zu funktionalisieren, in deren Rahmen die ästhetischen Paradigmen von Überwachungsbildern auch die Ästhetik der Erzählungen selbst prägen, und die entsprechenden Mechanismen auf der Inhaltsebene zugleich kritisch zu bewerten. Denn im Fokus steht hier nicht etwa

24 Vgl. zu diesem Narrativ der digitalen Ermächtigung mit Beispielen auch den Beitrag von Maren Conrad in diesem Band.

25 Zur empirisch oft nicht-nachweisbaren Wirksamkeit von Überwachung und den entsprechenden Diskursen vgl. den Beitrag von Dietmar Kammerer in diesem Band.

die Zerschlagung des digitalen Panopticons, sondern die Fiktion von dessen Eingrenzung auf spezifische gesellschaftliche Funktionsbereiche.²⁶ Die theoretische Diskrepanz zwischen einzelnen panoptischen Systemen und Foucaults viel umfassenderem Modell der Disziplinargesellschaft wird in den Filmen ideologisch wirksam, indem erstere kritisch behandelt werden, die Narrative jedoch gleichzeitig als Ausdruck von Ideologemen der Disziplinargesellschaft gelesen werden können.²⁷

(5) Mit der Darstellung digitaler Überwachungstechnologien verschieben sich auch die zentralen Parameter der visuellen Darstellung von Überwachung. Dies gilt für alle hier behandelten Narrative, wird aber insbesondere im Kontext von Überwachungsstaat-Narrativen ideologisch wirksam.

Überwachungsfilme entfalten in der Darstellung von visueller Überwachung potenziell eine selbstreflexive Dimension,²⁸ insofern dabei Aussagen über die Qualität von Bildern und deren Verhältnis zu Größen wie ‚Realität‘ und ‚Wahrheit‘ getroffen werden. Klassiker der Geschichte des Überwachungsfilmes²⁹ wie *Blow Up* (GB, 1966, R: Michelangelo Antonioni) oder *The Conversation* (USA, 1974, R: Francis Ford Coppola) sprechen Überwachung und Überwachungsmedien vor allem einen selbstreferenziellen Charakter zu. Entsprechend verweisen Überwachungsbilder darin ausschließlich auf sich selbst und die zu Grunde liegenden Medientechnologien (*Blow Up*) oder es wird gar die Filmkamera als Teil der verhandelten Überwachungskonstellation identifiziert (*The Conversation*) und Überwachung damit umgekehrt ein fiktionaler Charakter zugesprochen.

In der Verhandlung digitaler Überwachungstechnologien und -praktiken verschiebt sich nun dieses Bedingungsverhältnis. Zwar dominiert das Paradigma

26 Hier setzen dann auch Beispiele im Kontext von Sicherheitsdiskursen wie *Zero Dark Thirty* (USA, 2012, R: Kathryn Bigelow) oder die Serien *24* (USA, 2001–2014, Fox) oder *Homeland* (USA, 2011–, Showtime) an, die Überwachung zwar als Grenzüberschreitung, jedoch prinzipiell als notwendig ausweisen. Der Überwachungsstaat wird hier in Gestalt der Protagonist*innen personalisiert, die für ihre Normverletzungen (Überwachung, Folter) jeweils mit einem Ausschluss aus der Gesellschaft sanktioniert sind, womit jedoch die Integrität des Makrosystems gewahrt bleibt. Vgl. hierzu ausführlich Hennig (2016).

27 So resümiert Catherine Zimmer zu *Der Staatsfeind Nr. 1*: „By establishing both a visual and narrative continuity between the personal and the political, the singular and the total, the house and the globe, all through devices of surveillance and mediation, the film indicates that it is in some ways proper domestic work – and the task of the media consumer – to establish one’s place in the global system“. Zimmer (2015: S. 130).

28 Vgl. zur Selbstreflexion im Überwachungsfilm Hennig (2016: S. 230–233).

29 Vgl. zur Geschichte des Überwachungsfilmes Kammerer (2019).

der Sichtbarkeit auch die mediale Verhandlung der Digitalisierung und algorithmischer Datenprozesse³⁰ und in audiovisuellen Medien werden konventionelle narrative Strategien, wie Verräumlichung (vgl. etwa die Darstellung des Cyber-Space im Film *Johnny Mnemonic* [USA, 1997, R: Robert Longo]) und Personifizierung (vgl. die personifizierte computerisierte Überwachungsinstanz der Serie *Person of Interest* [USA, 2011–2016, CBS]), zur Darstellung digitaler Überwachung eingesetzt.³¹ Allerdings ist das Abbildungsverhältnis nun kein potenziell selbstreferenzielles mehr, sondern ein symbolisches; Bild und Abgebildetes befinden sich nicht länger in einem Verhältnis der Kontiguität, stattdessen wird ein Similaritätsverhältnis inszeniert. Dies schon deshalb, da die technische Tiefenstruktur in Form von Daten und Algorithmen das eigentliche Erkenntnispotenzial ‚enthält‘, für das die visuelle Oberfläche nur ein Werkzeug zur Interpretation darstellt und diese visuell ‚übersetzt‘. Die Funktion der visuellen Oberfläche besteht dann lediglich darin, die zugrunde liegenden algorithmischen Prozesse zu veranschaulichen. Im Gegensatz zur visuellen Überwachung stellen also Referenzen auf die Bildoberfläche nicht unbedingt das generierte Wissen als konstruiert bzw. fiktional in Frage, denn die ‚Objektivität‘ und ‚Wahrheit‘ des Prozesses wird auf einer anderen, außerfilmischen Ebene festgemacht.³²

Vor diesem Hintergrund weisen sich Dargestelltes und Darstellung in der Regel wechselseitig als evident aus, wenn etwa in der Visualisierung mathematisch berechneter Wahrscheinlichkeitsmodelle auf filmische Inszenierungsstrategien (Schwenks, Zooms, etc.) zurückgegriffen wird und dem Computermodell damit implizit dieselbe Wissens- und Wahrnehmungsqualität wie dem im Film Dargestellten zugeschrieben wird. Dies ist häufig gerade dann der Fall, wenn inhaltlich über Wahrscheinlichkeiten argumentiert wird, etwa in Narrativen, die Überwachung über Sicherheitsbedenken rechtfertigen wie *Zero Dark Thirty*. Aber auch in prinzipiell überwachungskritischen Beispielen wie *Der Staatsfeind Nr. 1* bis hin zu Beispielen außerhalb des Überwachungsdiskurses (etwa bei den Gefechtssimulationen in *Star Trek*) wird der Konstruktcharakter von Computermodellen in der Regel nicht weiter diskutiert, diese werden vielmehr *naturalisiert*. Erst wenn digitale Technologien symbolisch wieder in ein anderes Format überführt sind (etwa die phantastischen, jedoch an reale Predictive Policing-Technologien³³ angelehnten Visionen der Orakel im Film *Minority Report* [USA, 2002, R: Steven Spielberg],

30 Vgl. Anderson (2017).

31 Vgl. hierzu ausführlich Hennig/Piegsa (2018).

32 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Miriam Frank in diesem Band.

33 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Christian Bächle in diesem Band.

die ihren Ausdruck wiederum in filmischen Bildern finden), wird die technische Ebene wieder (analog zum Filmbild) als manipulierbar verhandelt.

3. Überwachungsmentalität

Unter *Überwachungsmentalität* lassen sich Narrative zusammenfassen, die ohne den Aktanten Staat auskommen, wobei gerade dieses Fehlen konstitutive Denkgrundlage bzw. funktionalisierbares Argument des Narrativs ist.

(1) Da der Staat nicht schützt oder davon ausgegangen wird, dass er nicht schützen kann, übernehmen Individuen oder Teilkollektive innerhalb der Gesellschaft ‚Aufgaben‘ des Staates. Für die eigene Sicherheit und den eigenen Schutz maßen sie sich bezüglich Kontrolle, Sicherheit und Überwachung Kompetenzen wie Praktiken an, die ihnen eigentlich nicht zustehen und die damit mindestens virtuell grenzwertig sind.³⁴ Insofern sind hier Fragen der Legitimität und der Reichweite des jeweiligen Handlungsspielraums (was noch erlaubt ist, was nicht mehr) immer mitimpliziert und werden als Konstituente des Narrativs zumeist auch direkt mitverhandelt. Mehr oder weniger explizite Grenzüberschreitungen werden dabei über mehr oder weniger explizite Argumentationen zu legitimieren versucht, wobei Grundlage solcher Argumentationen der Schutz eines ‚Eigenen‘ ist. Demgemäß liegt diesen Varianten implizit immer auch die Konstruktion eines solchen (ideologischen) ‚Eigenen‘ (im Gegensatz zum ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘) zugrunde. ‚Blockwart‘-Mentalität wäre eine solche traditionelle Narrativausprägung, für eher neuere ließen sich die Stichworte ‚Neighbourhood Watch‘ und ‚Helikopter-Eltern‘ anführen. Zwei Beispiele sollen das Narrativ und einige seiner Implikationen illustrieren.

(2) Ein klassisches (mediales) Beispiel für eine ‚Blockwart‘-Mentalität findet sich mit Else Kling in der *Lindenstraße* (D, 1985–2020, ARD), wobei dies bereits prominent zu Beginn der Serie etabliert wird. Die erste Folge „Herzlich willkommen“ (8.12.1985) setzt mit dem Einzug neuer Mieter*innen in das Mehrfamilienhaus Lindenstraße Nr. 3 ein. Nachdem das neue Paar sein ausgefülltes Formular für die polizeiliche Anmeldung im Büro des Hausmeisters Kling gelassen hat, da sich dieser anbietet, es im Einwohnermeldeamt abzugeben, begibt sich Else Kling, die dies alles unbemerkt beobachtet, in den Raum und studiert intensiv die persönlichen Daten des Paares. Auf den Einwand ihres Mannes, „Laß das doch Else, ich bin hier der Hausmeister und nicht du. Und außerdem

34 Teilkollektive können bereits durch ihre Existenz/Konstituierung grenzwertig sein, wie etwa an Verhandlungen der ‚Neighbourhood-Watch‘ zu zeigen wäre.

weißt du doch, wie scharf die jetzt sind von wegen Datenschutz und so“, antwortet sie lapidar und ohne sich stören zu lassen: „Datenschutz, geh Schmarrn. Am besten schützt man sich, wenn man weiß, mit wem man es zu tun hat.“

Hausmeister Kling sensibilisiert mit seiner Äußerung zum einen für den Aspekt der Rechtmäßigkeit der Überwachungspraktik seiner Frau und fokussiert damit (i) zunächst auf den Status als Normverstoß. Dabei referiert er zum anderen auf die gegenwärtige historisch-kulturelle Situation (für 1985: Datenschutz als gesellschaftliches Thema im Kontext/in der Folge des Volkszählungsurteils im Dezember 1983) – und relativiert damit (i) bereits in gewisser Weise. Else Kling kontert dementsprechend und rechtfertigt ihr Tun, indem der Antrieb dafür eben nicht individuelle Neugier, sondern ein Anspruch auf Schutz sei, der dann auch ihren Anspruch auf hoheitliche Kontrollmechanismen wie das Schnüffeln in fremden Unterlagen begründet.

Diese Beobachtungen werden, wie aus den Kommentaren und Bewertungen Elses zu den inspizierten Daten hervorgeht, in einen normalistisch-kollektiven Diskurs eingebunden und damit auf einen solchen rückgeführt. Der individuelle Schutz ist hier daran gekoppelt, sich selbst und seine Position im Zentrum der Gesellschaft zu sehen und darüber abzusichern. Indem sie kommuniziert, welche Daten als abweichend zu interpretieren sind, etwa dass das Paar nicht verheiratet ist, wird der grenzüberschreitende Akt selbst zu einem grenzkonstituierenden, dem dann auch innerhalb der Diegese nicht widersprochen und der in seiner Plausibilität auch nicht durch den Text als Ganzen delegitimiert wird. Ihrer Bekräftigung, „Und ob mich das was angeht“, wird nichts entgegengehalten. *Norm-Verletzung* wird kompensiert durch *Normalitäts-Stabilisierung*.³⁵ Else Kling legitimiert sich hier als Stimme bzw. Kontrollinstanz des Volkes.

(3) Die Darstellung einer Blockwart-Mentalität zeichnet sich im Beispiel also zum einen durch diese implizierte Ausweitung und Öffnung aus, insofern sie über einen Abgleich mit Gesellschaft und Staat funktioniert. Zum anderen spiegelt sich dieser Abgleich dann innerhalb der eigenen Gemeinschaft bzw. darüber, was selbst als solche konstruiert wird (im Beispiel die Hausgemeinschaft), denn hier geht es um das Taxieren dieses ‚Eigenen‘ vor der Folie möglicher Veränderungen (wie neue Mieter*innen). Das Neue kann das Eigene in seinem Selbstverständnis bedrohen, deshalb muss es kontrolliert und überwacht werden: ob und inwieweit

35 Ohne dies hier belegen zu können, sei die These formuliert, dass sich im beschriebenen Prinzip letztlich das Prinzip der Serie selbst spiegelt. Allgemein ist im Kontext von Normalität auf Jürgen Link und dessen Überlegungen zum Normalismus zu verweisen, siehe einführend etwa Hennig/Krahl (2017: S. 465f.).

das Neue anders ist, ob dieses Anderssein als ein Fremdes gesehen werden muss, ob und wie es andernfalls zum Eigenen gemacht werden resp. diesem einverleibt werden kann. Zentral hierfür ist insbesondere der kommunikative Austausch der Beobachtung (Else Kling behält ihre Beobachtungen und Kommentierungen nicht für sich, sondern adressiert sie einem dispersem Publikum, für das ihr Mann als Resonanzboden fungiert), da erst dadurch und darüber Normalisierungsprozesse im Sinne des Angleichens oder Stigmatisierungsprozesse im Sinne des Bannens durch ein Wissen über die Abweichung installiert werden (und sich darüber die ‚hoheitliche‘ Macht des Kollektivs zeigt). Der Ort eines solchen Austausches ist dann häufig ein halböffentlicher, zumeist konkret das Treppenhaus,³⁶ das raumtopologisch in diesem Sinne semantisiert ist und selbst als Topos einer solchen Mentalität fungiert. Schließlich wäre anzufügen, dass dieser Austausch von Informationen (und damit diese Narrativvariante) eher weiblich kodiert ist.

(4) In diesen Merkmalen stehen sich dieses Narrativ und das der ‚Neighbourhood Watch‘ gegenüber, das sich nicht primär dadurch auszeichnet, dass es sich um eine räumliche Ausweitung vom Haus auf die umliegende Umgebung handelt und als eher moderneres Phänomen erscheint,³⁷ häufig verbunden mit der Darstellung von Gated Communities.³⁸ Eine solche räumliche Ausweitung kann sich auch in der Blockwart-Mentalität manifestieren, wie der Name bereits indiziert. Zentrale Unterschiede, neben dem deutlich männlich ausgerichteten Telos des Narrativs, sind: Während bei der Blockwart-Mentalität einzelne *im* Eigenen überwacht werden, geht es hier um die Außengrenze und eine Überwachung *für* das Eigene. Während in der Variante ‚Blockwart‘ der Anschluss an die Gesellschaft konstitutiv ist und die Grenze als Schnittstelle fungiert, ist das Modell

36 Diese räumliche Situierung findet sich auch im besprochenen Beispiel der ersten Folge der *Lindenstraße*. Filmisch in Szene gesetzt wird das Treppenhaus auf diese Weise etwa in *Vergeßt mir meine Traudel nicht* (DDR, 1957, R: Kurt Maetzig) oder *Angst essen Seele auf* (BRD, 1974, R: Rainer Werner Fassbinder), wenn sich die Nachbarinnen dort über das Verhältnis von Emmi und dem 20 Jahre jüngeren Marokkaner Ali ‚austauschen‘.

37 Es sei kurz auf Beispiele verwiesen, in denen das Narrativ sekundär instrumentalisiert wird, etwa in *South Park: Der magische Busch* (engl. *The Magic Bush*, Staffel 18, Episode 5) oder *Little Britain* (2002–2006, Staffel 3, Episode 4 und 5) mit den Sketches um die Figur des Sid Pegg als Führer der ‚Neighbourhood Watch‘ des Larchwood Close. In beiden Fällen kollidiert die Semantik dieser ‚Führer‘-Rolle mit der absolut ruhigen und ereignislosen Wohngegend.

38 Gated Communities finden sich filmisch bereits früher, etwa in den 1970er Jahren mit *Soylent Green* (dt. ... *Jahr 2022 ... die überleben wollen*, USA, 1973, R: Richard Fleischer). Diese sind hier allerdings an ein Endzeitszenario gebunden.

„Neighbourhood Watch“ eher hermetisch organisiert. Es geht bei letzterem um eine Abgrenzung, die Grenze zwischen eigen und fremd sowie innen und außen erscheint hier als gefestigt und steht nicht zur Diskussion.

(5) Überwachungsmentalität scheint, im Vergleich zu den drei anderen (Haupt-) Narrativtypen, weniger im Fokus gegenwärtiger Diskurse über Überwachung zu sein; das Narrativ wird allerdings, so die These, als selbstverständlich zugrundeliegend gedacht und lässt sich dementsprechend instrumentalisieren. Dies soll anhand gegenwärtiger Werbespots gezeigt werden, bei denen der Produktzweck „Autonomie des einen“ und die vermittelte Botschaft „Kontrolle des anderen“ changieren.³⁹ Das Korpus wird gebildet von dem VW Passat-Spot „Mit Stauassistent“⁴⁰, vom Magenta Smart Home-Spot „Ihr bestimmt, wer reinkommt und wer nicht“⁴¹ (beide von 2017) und vom Euronics-Spot zum 50jährigen Firmenjubiläum 2019, „50 Jahre für dein bestes Zuhause“⁴². Alle drei sind Fernsehwerbespots, die in der öffentlich-rechtlichen ARD vor 20 Uhr geschaltet wurden. Überraschend ist dabei, mit welchem homogenen Bild operiert wird und was dazu dient, den semantischen Mehrwert des jeweiligen Produkts zu kommunizieren.

Im VW-Spot kann ein Vater, bedingt durch den Stau-Assistenten, seinen Blick vom Straßenverkehr lösen und durch den Rückspiegel den Fond des Autos, in dem sich seine Tochter und deren Freund befinden, überwachen. Beim Magenta Smart Home-Spot sorgt die Überwachungstechnik eines Hauses dafür, dass der Versuch der Tochter, nachts ein Fenster zu öffnen um Freunde ins Haus zu lassen, registriert wird, der Rasensprenger in Betrieb geht und die Freunde vertrieben werden – genüsslich beobachtet vom wachwerdenden Vater, auf dessen Handy diese Informationen übertragen werden. Im Euronics-Spot wird der Vater durch die neuinstallierte Überwachungsanlage befähigt, das gesamte Grundstück einzusehen, sodass er beobachten kann, wie die Tochter einen Jungen in einem versteckten Winkel küsst. Durch den über die Fernbedienung eingeschalteten Rasensprenger wird dieses Geschehen unterbunden.

(6) Alle drei Spots bedienen sich also des Narrativs der „Helikopter-Eltern“, allerdings in einer sehr spezifischen Ausprägung. Immer ist es die Konstellation männliches Elternteil (der Vater) und weibliches Kind (die heranwachsende

39 Zu Überwachung und ihrer Funktionalisierung in der Werbung siehe generell den Beitrag von Dietmar Kammerer in diesem Band.

40 Vgl. Werbung Live (2017a).

41 Vgl. Werbung Live (2017b).

42 Vgl. Euronics Deutschland (2019).

Tochter), immer ist die Besorgnis in der Autonomie bzw. dem Versuch einer Selbstbestimmung der Tochter begründet.⁴³

Geht es bei Magenta und Euronics dabei immerhin um Überwachung als das beworbene und zu verkaufende Produkt selbst und lassen sich die beiden Spots zudem an das Narrativ der ‚Neighbourhood Watch‘ anbinden, so geht es im VW-Spot zwar auch um Technik, die aber zunächst nichts mit Überwachung zu tun hat. Genau diese wird aber als Mehrwert installiert. Hier zeigt sich besonders deutlich, was allen Spots als Wünschenswertes inhärent ist und als ideologisches Substrat zugrunde liegt: Digitale Medien transformieren analoge Objekte wie Haus und Auto, wodurch die menschlich-männliche Autonomie gerade nicht zurückgenommen wird, sondern digitale Technik dient als Gadget vielmehr dazu, diese zu steigern und den Mann, in seiner Rolle als Familienvater, als neuen Super(Überwachungs-)helden zu präsentieren, als fleischgewordenes Auge Gottes: Genau dies ist im VW-Spot visualisiert und fokussiert, wenn der Blick des Fahrers/Vaters in den Rückspiegel dessen Autonomie des Beobachtens in Szene setzt (vgl. Abb. 4).⁴⁴



Abb. 4: Standbild aus dem VW Passat-Spot „Mit Stauassistent“, TC 0:00:15.

43 Signifikanterweise bleibt die Rolle der Frau/Mutter eine Leerstelle in den Spots. Im Magenta-Spot, dem einzigen, in dem sie existent ist, schläft sie bezeichnenderweise neben ihrem Mann problemlos weiter, ohne irgendetwas vom Geschehen mitzubekommen. Diese Leerstelle präsupponiert, dass nicht nur die Kontrolle, sondern bereits das Haus/Eigentum/Auto an sich Größen sind, die mit dem Mann korrelieren.

44 Die Einstellung wird darüber hinaus mehrfach wiederholt, vgl. Werbung Live (2017a), TC 0:00:15, 0:00:18, 0:00:22, 0:00:28, 0:00:29.

Kontrolle über das Haus (resp. Auto) bedeutet Kontrolle über die Tochter – dieses Versprechen wird als Mehrwert inszeniert. Dass die Spots dabei einer Modernisierung bzw. Revitalisierung von Vorstellungen von Geschlechterrollen und Familienmodellen Vorschub leisten, die antiquiert sein sollten, hier aber als erstrebenswert unterstellt werden, kann nur konsternierend zur Kenntnis genommen werden: Zelebriert wird die Semantik des Vaters als uneingeschränkter Familienpatriarch, der absolute Macht über seine Tochter hat, ihre Autonomiebestrebungen einschränkt, sie von potentiellen Partner*innen und Erfahrungen fernhält. Dies wird von den Betroffenen maximal resignativ zur Kenntnis genommen, aber als unumstößliche Gegebenheit akzeptiert, sodass die Spots zudem den Erfolg dieses Rollenbildes garantieren.

(7) Die Beispiele verdeutlichen somit nicht nur, dass männlich kodierter Kontrollwahn als familiär ausgerichtete Fürsorge und entsprechend motiviertes Gefühl der Sicherheit verkauft wird, sondern auch – indem diese Macht zudem als väterliches Vergnügen erscheint – dass diese Überwachungsmentalität in ein anderes Narrativ übergehen kann: in Überwachungs-Lust.⁴⁵

4. Überwachungs-Lust

Bei den letzten beiden Narrativen rückt die personale Ebene der Überwachung noch stärker in den Fokus. Bei der *Überwachungs-Lust* dient die Überwachung anders als bei der *Überwachungsmentalität* nun gar keinen systemischen Belangen mehr (auch wenn diese auf der Oberfläche durch die handelnden Figuren als Motiv der Überwachung angeführt werden mögen), sondern verweist intentional auf die Akteur*innen selbst zurück. In der Regel ist Überwachung dabei als Substitut erotischer Wunscherfüllung gekennzeichnet; auf ideologischer Ebene der Narrative werden entsprechend Grenzen zwischen Trieb und Rationalität und damit verknüpft zwischen Öffentlichkeit und Privatheit ausgehandelt. Als Klassiker in dieser Hinsicht können etwa die Filme *Das Fenster zum Hof* (USA, 1954, R: Alfred Hitchcock), *Das unsichtbare Auge* (USA, 1978, R: John Carpenter), *Sliver* (USA, 1993, R: Phillip Noyce) oder *Disturbia* (USA, 2007, R: D. J. Caruso) gelten.

45 Was einem (Mann) hier also als smart verkauft wird, ist die durch (Medien-)Technik gebotene Möglichkeit, das zu tun, was möglich ist: Was man kann, wird auch gemacht, weil man es kann. Die Motivation ergibt sich dabei hermetisch-intrinsisch aus Lust und Ermöglichungsfantasien allein.

(1) Die Beispiele aus dem Bereich der Überwachungs-Lust unterscheiden sich darin, inwieweit sie die personale Überwachung von vornherein als vollständig selbstzweckhaft bestimmen – dann handelt es sich in der filmischen Argumentation um eine Pathologie – oder argumentativ kausal an einen tatsächlichen Normverstoß auf Seiten des Beobachteten zurückbinden. So wird in *Das Fenster zum Hof* die Beobachtung eines vermutlich begangenen Mordes primär in den Kontext der kompensatorischen Wunscherfüllung bzw. Triebbefriedigung gestellt. Der nach einem Unfall zeitweise an einen Rollstuhl gefesselte Fotojournalist Jefferies funktionalisiert die Überwachung seiner Nachbarn, um seinem privaten Raum in zweierlei Hinsicht zu entfliehen: (i) qua Berufsrolle erlebt Jefferies über seinen Sehsinn stellvertretend Abenteuer, die ihm aufgrund seines Unfalls nun eigentlich verwehrt sind, was er über seine Überwachungstätigkeit kompensiert; (ii) Jefferies Freundin Lisa möchte ihn enger an sich binden; die dem männlichen Protagonisten damit vermeintlich drohenden bürgerlichen Grenzen werden vom Film mit der Notwendigkeit einer Einengung des Blickes auf den eigenen privaten Raum verkoppelt.

Denn genau wie Jefferies medial nur scheinbar distanzierter Blick bereits in der Vorgeschichte in eine konkrete Gefahr für ihn transformiert ist (ein in der filmischen Exposition dargestelltes Foto zeigt einen dem Fotografenstandpunkt entgegen springenden Autoreifen, womit ein Grund für Jefferies Verletzung sowie eine Überschreitung der Grenze ‚medial vs. real‘ indiziert wird), kommt es im weiteren Handlungsverlauf erneut zu einer Situation, in der die scheinbare Sicherheit des distanzierten Überwachens aufgebrochen wird, als der mutmaßliche Mörder und deshalb überwachte Nachbar umgekehrt in Jefferies Wohnung eindringt. Entsprechend wird eine Wandlung des Protagonisten nach der Ergreifung des Täters impliziert und die Grenze ‚öffentlich vs. privat‘ neu konstituiert: Während Jefferies in der letzten Szene vom Fenster abgewandt schläft, wird dieses ausgestellte Desinteresse mit dem Umstand verknüpft, dass nun auch Lisa einen Teil seines privaten Raumes bildet.

Seinen Status als Filmklassiker verdankt *Das Fenster zum Hof* nun insbesondere dem Umstand, dass diese Geschichte vom Film in selbstreflexiver Weise in eine homologe Relation zum kinematografischen Rahmen gesetzt wird: Genau wie der Protagonist die Überwachung des Kriminalfalles selbstzweckhaft zur zeitweiligen Überwindung seines Alltags funktionalisiert, genauso sind die Handlungsepisoden hinter den Fenstern der Nachbarhäuser (die jeweils einer narrativen Pointenstruktur folgen) als *Narrativierung von Alltag* und damit als genuine Leistung des Kinodispositivs zu verstehen, das es Zuschauer*innen, anders als die unmittelbare Überwachung durch Jefferies, gestattet, konsequenzbefreit eskapistische bzw. voyeuristische Triebe auszuleben.

Knapp 50 Jahre später greift der Film *Disturbia*, ein inoffizielles Remake von *Das Fenster zum Hof*, dessen Handlungsgerüst auf. Der Jugendliche Kale hat Hausarrest und kommt bei seiner ebenfalls aus Langeweile entspringenden Beobachtung der Nachbarschaft einem Serienkiller auf die Spur. Indem hier jedoch filmisch auf die Verbrechen des Killers und dessen Ergreifung fokussiert wird, dreht *Disturbia* die zentralen semantischen Oppositionen des Originals um: Im Film werden mehrfach Sicherheitsdiskurse aufgerufen, der Killer verweist im Dialog auf die gestiegene Paranoia nach den Anschlägen vom 11. September 2001 und besteht auf den Schutz seines Privatlebens. Umgekehrt wird der Staat analog zur *Überwachungsmentalität* nicht als fähig ausgewiesen, diesen Schutz für die Mordopfer und Kales Familie und Freunde zu gewährleisten. Privatheit erscheint hier folglich als gefährliche Rhetorik von Täter*innen, Gefahr und (im Zuge von Kales Hausarrest) als Gefängnis; wohingegen die im Film herzustellende Sichtbarkeit des Verbrechens auch darüber hinaus aufgewertet wird. Denn der Voyeurismus der Hauptfigur muss hier gerade nicht überwunden werden, vielmehr wirkt dieser sich positiv auf Kales Privatleben aus, denn es ist die Entdeckung seiner heimlichen Beobachtung der Nachbarschaft, die seine Jugendliebe vom Haus gegenüber dazu animiert, die Grenze zwischen ihren Häusern zu überwinden und es ist die folgende gemeinsame Überwachung des Killers, welche die Beziehung der Hauptfiguren konsolidiert.

Dabei wird die filmische Überwachung auch hier als Steigerung einer bisherigen Medienpraxis ausgewiesen, nur ist es hier nicht mehr die herausgehobene Berufsrolle als Fotojournalist, sondern es sind die allgemeinen jugendkulturellen Medienpraxen über Social Media etc., auf die im Film als Folie der Überwachung referiert wird. Entsprechend entwickelt das Beispiel auch keine selbstreferenzielle Perspektive auf die dargestellte Überwachung, weil diese einer *allgemeinen* Medienkultur zugeschrieben wird, in deren prolongierter Sichtbarkeitsmaxime das Medium Film keine Sonderstellung einnimmt.

(2) Wie der Überwachungsfilm generell eine Überwachungsästhetik propagiert, so sind insbesondere die Narrative der Überwachungs-Lust von einer ‚Schlüsselloch-Ästhetik‘ geprägt, die Bildinhalte (über Dialoge, Kulturelles Wissen etc.) als privat oder intim kodiert, wobei die Kamera explizit einen (für die Beobachteten in der Regel nicht-sichtbaren) Beobachtungsstandpunkt markiert: Indem filmisch unkonventionelle Perspektiven auf das Geschehen eingenommen werden (in *Das Fenster zum Hof* etwa die Totalen auf die sozialen Szenen in den Nachbarhäusern, die Jefferies Blickstandpunkt markieren, aber keine Details und vernehmbare Dialoge zulassen und damit eher Bühnenaufführungscharakter besitzen), durch Kadrierungen (das Fenster) oder indem der Blick durch ein mediales Objektiv

(die Fotokamera) inszeniert wird. Dabei bildet die Überwachungs-Lust etwa im Erotik-Thriller *Sliver* ein zentrales Element der Film- und Genre-Ästhetik, die hier als Komplement der Kriminalerzählung den durch *Basic Instinct* (USA/E, 1992, R: Paul Verhoeven) populär gewordenen Star Sharon Stone entsprechend intim in Szene setzt und damit dramaturgisch natürlich selbst an der zum Filmende narrativ sanktionierten Schaulust des Voyeurs partizipiert.

(3) Überwachungs-Lust ist in der Regel männlich kodiert und verweist in dieser Hinsicht auf die filmtheoretische Diskussion zu filmischen Blick- und Machtordnungen, in denen die Kameraperspektive mit dem männlichen Protagonisten als Träger des Blickes und die Frau als weiblich-passives Schauobjekt identifiziert wird.⁴⁶ Die Narrative spielen mit dieser Grundkonstellation, insofern die männliche Schau-Lust ‚verführerisch‘ auch auf die weiblichen Protagonistinnen wirkt, die in allen genannten Beispielen eigene voyeuristische Experimente vollziehen. Am Ende wird dann allerdings in der Regel eine klare, auch geschlechtlich kodierte Grenze gezogen, indem die Protagonistinnen dem beherrschenden Blick entsagen müssen und den Voyeur entweder töten (*Das unsichtbare Auge*), mit der Vernichtung der Überwachungsapparaturen symbolisch entmannen (*Sliver*) oder sich selbst in den Fokus des Blickes begeben, um den Voyeur dauerhaft an sich zu binden und damit endgültig zum einzigen Objekt der erotischen Wunscherfüllung zu transformieren (*Das Fenster zum Hof/Disturbia*).

(4) Während diese Konstellationen sämtlich der Thematisierung von Voyeurismus zuzurechnen sind, können unter Überwachungs-Lust weiterhin Verhandlungen der semantischen Opposition subsumiert werden, die statt der voyeuristischen Schau-Lust die exhibitionistische Lust am ‚angeschaut werden‘ narrativiert. Im Mittelpunkt steht in der Regel die Mediatisierung sozialer Strukturen, wobei sich die Historizität der Mediendiskurse in den jeweilig verhandelten Problemfeldern niederschlägt. Dies gilt zum einen in Bezug auf den generellen Umschlag von Voyeurismus- zu Exhibitionismus-Diskursen, der sich mit dem Film *Die Truman Show* (USA, 1999, R: Peter Weir) im Umfeld der Jahrtausendwende beobachten lässt. *Die Truman Show* kann deshalb als Referenzpunkt dienen, da hier zwar eine potenziell narzisstische mediale Extremsituation konstruiert ist – der Protagonist Truman steht im Mittelpunkt einer vollständig künstlichen, rein zum Zweck der TV-Ausstrahlung entworfenen

46 Vgl. klassisch Mulvey (1994).

Welt –, jedoch weiß Truman nichts von dieser Konstruiertheit, hält die Simulation für die Realität und flieht sofort aus ihr, als ihm ihre wahre Natur bewusst wird. Filme wie *EdTV* (USA, 1999, R: Ron Howard) oder *Showtime* (USA, 2002, R: Tom Dey) zeigen die Protagonisten demgegenüber bereits in selbstgewählter massenmedialer Entblößung und gewinnen der Situation auch positive Aspekte ab – der massenmediale Raum des Reality TV gewinnt hier den Charakter einer Heterotopie⁴⁷, die prinzipiell systemstabilisierend wirkt und in ihrer Differenz zum Realraum als Transitionsraum der Figuren funktionalisiert werden kann.

Andererseits werden in jüngerer Zeit vermehrt soziale Medien als Indikatoren und Verstärker eines dysfunktionalen Verhältnisses zwischen Selbst und Umwelt thematisiert, das sich über hyperbolische Sichtbarkeitsverhältnisse manifestiert. Dies geht von der Modellierung einer vollständig transparenten Gesellschaft und ihrer Sichtbarkeitszwänge im Roman *The Circle* (Dave Eggers, 2013), über einen Horrorfilm wie *Unfriended* (D, 2016, R: Simon Verhoeven), der das Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Marginalisierung im digitalen Sozialraum problematisiert, bis hin zur Personifizierung digitaler Spuren eines exhibitionistischen Chatroom-Girls in *Cam* (USA, 2018, R: Daniel Goldhaber), deren Datenschatten⁴⁸ sich selbstständig macht, analog zu klassischen Doppelgänger-motiven der Romantik einen Identitätsverlust indiziert und mit der Protagonistin einen Kampf um das ‚gesehen werden‘ ausficht. Und während in *Die Truman Show* noch prominent die voyeuristische Neigung der intradiegetischen Zuschauer*innen thematisiert wird und diese in ihrem passiven Fernsehkonsum als ähnlich gefangen in der künstlichen Welt wie Truman ausgewiesen werden, wird die Ebene der Zuschauer*innen in den genannten späteren Beispielen fast vollständig ausgeblendet, das Interesse für derartige Inhalte unhinterfragt vorausgesetzt, wohingegen einzig der mediale Exhibitionismus noch als verhandelbar erscheint.

(5) Eine neuere narrative Form verknüpft nun die Darstellung von Voyeurismus und Exhibitionismus. Der Blick durch das Schlüsselloch erfolgt hier auf einen Datenraum, der auf der Grundlage der allgemeinen Mediatisierung von Gesellschaft und der permanenten Selbstthematization der Subjekte überhaupt erst konstituiert wird. So ist die Horrorreihe *Unknown User* (USA, 2014/2018, R: Levan Gabriadze/Stephen Susco) im filmischen Discours vollständig aus einer Reihe von Desktop-Ansichten zusammengesetzt, bei denen aus der Perspektive

47 Vgl. zum Begriff Foucault (1993).

48 Vgl. zum Motiv des Datenschattens auch den Beitrag von Miriam Frank in diesem Band.

eines/einer Nutzers/in verschiedene Programme aufgerufen und teils intime Inhalte offenbart werden.⁴⁹ Die inszenierte vollständige Mediatisierung der Filmwelt, die auf entsprechende Prozesse in der realen Welt verweist, wird im Narrativ dann in der Regel als ‚falsche‘ oder ‚Schein-Welt‘ ausgegeben, insofern als etwa die Akteur*innen des Horrorfilms mit den Konsequenzen ihrer bislang geheim gehaltenen, im digitalen Raum begangenen Normverstöße konfrontiert werden oder sich ein Vater in *Searching* (USA, 2018, R: Aneesh Chaganty) auf die Suche nach Spuren seiner verschwundenen Tochter im Internet begibt, der Datenraum jedoch im Schwerpunkt irreführende Hinweise enthält und sämtliche über das Internet vermittelten Kommunikationsinhalte im Film sich entweder als Lüge entpuppen, vom Vater fehlinterpretiert werden oder auf falschen Annahmen über die Identität des Kommunikationspartners fußen. Im Gegensatz zum Narrativ des Überwachungsstaats, wo im Kontext kollektiver Datenauswertung gerade nicht der Konstruktionscharakter der Prozesse vorgeführt wird (siehe oben), wird hier im Rahmen *privater* Personenprofile die referentielle Funktion digitaler Zeichensysteme destabilisiert.

5. Selbstüberwachung

Mit der Digitalisierung, der Weiterentwicklung von Überwachungstechnologien und -praktiken auf der einen, kulturell-gesellschaftlichen Entwicklungen auf der anderen Seite haben sich etliche Relektüren und scheinbare Gegenentwürfe zu Foucaults Modell der Disziplinargesellschaft ergeben, die jeweils Akzente neu setzten. Dabei wurden Konzepte entworfen wie das ‚Post-Panopticon‘⁵⁰, welches nicht länger an spezifische Territorien und fixe Raumarrangements gebunden ist (die bei Foucault noch in Gestalt einzelner disziplinarischer Institutionen gegeben waren), oder das ‚Synopticon‘⁵¹, bei dem im Gegensatz zum Panopticon die Vielen die Wenigen beobachten (etwa beim Reality-TV).

Allerdings sind diese Tendenzen bei Foucault natürlich durchaus schon angelegt, gerade weil das Panopticon von ihm prinzipiell als allgemeiner gesellschaftlicher Mechanismus entworfen wurde.⁵² Ein breiteres Gesellschaftskonzept, das die beschriebenen Tendenzen aufnimmt und sich als direkte

49 Diese Form der medialen Inszenierung ist auch in anderen Formaten und Genres anzutreffen, etwa in einer Folge (Staffel 6, Episode 16) der Comedy Serie *Modern Family* (2009–2020, ABC).

50 Vgl. Lyon (2006).

51 Vgl. Mathiesen (1997).

52 Vgl. Caluyaa (2010).

Anknüpfung an die Disziplinargesellschaft verstehen lässt, stellt Gilles Deleuzes' Entwurf der Kontrollgesellschaft dar, die auf einer vollständigen Entgrenzung des disziplinarischen Modells basiert. Die Kontrollgesellschaft ist nach Deleuze ausnahmslos den Maximen des Kapitalismus unterworfen, an denen sich sämtliche gesellschaftlichen Systeme (etwa in Form der Ökonomisierung des Bildungssystems) orientieren. Dies führt dazu, dass ökonomische Praktiken sich auch auf die Subjekte selbst verlagern. Während sich das Individuum in der Disziplinargesellschaft noch an vergleichsweise fixe „Gußformen“ anpassen hatte, seien die Kontrollen mobil, flexibel und setzten die Individuen in ein Verhältnis „permanenter Metastabilität, zu denen äußerst komische Titelkämpfe, Ausleseverfahren und Unterredungen gehören“⁵³. Im Modell der Kontrollgesellschaft stehen die Subjekte in permanenter Konkurrenz und Rivalität zueinander, was kontinuierliche Selbstbeobachtungen und -optimierungen notwendig macht. Internalisiert werden Normen dabei nicht mehr nur wie in der Disziplinargesellschaft auf der *Grundlage* von Überwachung, sondern *Überwachung selbst* wird als Norm internalisiert. Die Selbstkontrolle erfolgt dabei nach Deleuze vorrangig numerisch, über Daten und statistische Analysen.⁵⁴ Hier schließen dann auch die Narrative der *Selbstüberwachung* an und verhandeln Praktiken der Selbstnormierung und -adjustierung⁵⁵ basierend auf selbsterzeugten Daten und/oder numerisch kodifizierten Fremdbildern.

(1) Der Topos der Selbstüberwachung repräsentiert vor diesem Hintergrund eine Normalisierung von Überwachung auf unterschiedlichen Ebenen. Zum einen finden sich hier Beispiele aus dem politischen Diskurs, in denen das Individuum seine Normkonformität gegenüber einem autoritären Staat dokumentiert, der seine Bürger*innen unter Generalverdacht stellt.

2004, drei Jahre nach den Anschlägen vom 11. September 2001, kommt mit *Freeze Frame* (GB, 2004, R: John Simpson) ein britischer Film in die Kinos, in dem der unschuldig des Mordes verdächtige Sean Veil nach seinem Freispruch dazu übergegangen ist, mit Hilfe von über 90 Kameras jeden seiner Schritte zu dokumentieren, um nicht erneut in die Fänge der Justiz zu geraten und ein

53 Deleuze (1990: S. 348). Hervorhebung im Original.

54 Vgl. Deleuze (1990: S. 349).

55 „Hier geht es um Arrangements, die Fremd- in Selbstregulierung überführen, post-disziplinäre Formen der feedbackgeleiteten Selbststeuerung ausbilden und die Verantwortung für Anpassungsleistungen an Normalitätsstandards und Optimierungsstrategien dem Einzelnen überlassen“. Bublitz (2010: S. 167).

lückenloses Alibi vorweisen zu können.⁵⁶ Als nun einige Videokassetten aus Veils Selbstüberwachungsarchiv verschwinden, führt dies im Rahmen eines zweiten Mordfalls tatsächlich zu erneuten Verdächtigungen, wobei die wahren Schuldigen wiederum nur durch eine Kameraaufnahme überführt werden können – die Praktik der Selbstüberwachung wird in diesem Rahmen nachdrücklich bestätigt. Entsprechend endet der Film mit einer vom Protagonisten aufgestellten und im letzten Filmbild schriftlich fixierten Verhaltensregel: „Never stop filming yourself. Ever.“ (TC 01:32:15). Die Beweislast für Normkonformität und -abweichung ist hier folglich vollständig auf das Individuum selbst übergegangen. Doch anders als etwa im Narrativ der Überwachungsmentalität kann hier keine Unterscheidung mehr zwischen der ‚Autonomie des einen‘ und ‚Kontrolle des anderen‘ getroffen werden, sondern indem die Kontrollfantasie sich auf das eigene Selbst richtet, wird soziale Kollektivierung unterbunden und Freiheit an die Bedingung permanenter Selbstbeobachtung geknüpft, was auf eine Selbstentmächtigung hinausläuft.

Dabei dokumentiert *Freeze Frame* einen Übergang zur digitalen Überwachungsgesellschaft: Zuerst werden die Geschehnisse von Veil noch auf analogen Bändern gespeichert, die jedoch als manipulierbar vorgeführt werden und wie erwähnt abhanden kommen. Eine derart umfassende und mobile Selbstüberwachung, wie sie die Hauptfigur praktiziert, macht demgegenüber (vom Produktionsjahr 2004 aus gesehen) ‚neue‘ Wege der Datengewinnung und -speicherung notwendig, die der Film explizit reflektiert. Im Rahmen des dramaturgischen Höhepunkts legen mehrere Tatbeteiligte in der Anwesenheit Veils ein umfassendes Geständnis ab, allerdings erst, nachdem sie die fixen Videokameras am Handlungsort funktionsunfähig gemacht haben. Sie übersehen jedoch die Webcam eines mobilen Laptops, durch dessen Festplattenaufzeichnung Veil schließlich entlastet wird. Damit repräsentiert die Auflösung der Handlung den Wandel von noch begrenzter Überwachung mittels lokaler Videokameras zu omnipräsenten digitalen Datenaufzeichnungen, die Selbstüberwachung überhaupt erst auf der Ebene von Alltagspraktiken ermöglichen.

56 Der Titel *Freeze Frame* bezeichnet einen Effekt aus der Filmtechnik, bei dem ein Einzelbild mehrfach hintereinander kopiert wird, sodass der Eindruck entsteht, das Filmbild würde eingefroren. Im Film verweist der Titel auf die Praktik des Protagonisten, einzelne Momente zu konservieren, damit funktional die Komplexität der dargestellten Welt auf einzelne Datenpunkte zu reduzieren und vermeintlich Sicherheit für sich selbst zu produzieren.

(2) Auf dieser Basis inszeniert etwa der Medienprofessor und Künstler Hasan M. Elahi⁵⁷ im Zusammenhang mit dem ‚Krieg gegen den Terror‘ ebenfalls eine politische Ebene der Selbstüberwachung. Elahi wurde einige Monate nach 9/11 angezeigt und verdächtigt, er würde in einem angemieteten Lagerraum Sprengstoff horten. In dem Raum lagerte er jedoch lediglich seine Winterkleidung ein. Es dauerte allerdings ein halbes Jahr und mehrere Befragungen, bis Elahi offiziell vom Verdacht freigesprochen wurde.⁵⁸ Seither macht Elahi auf seiner Webseite⁵⁹ jeden seiner Schritte öffentlich, in der Regel in Form von *Google Earth*-Aufnahmen im Verbund mit einer fotografischen Ansicht seines jeweiligen Aufenthaltsortes. Dabei veröffentlicht Elahi die Daten in der Regel nicht ungefiltert: Er inszeniert, arrangiert und publiziert auch Bildkompositionen, etwa eine Reihe von Fotografien, die unter das Paradigma ‚Flugzeugessen‘ fallen.⁶⁰ Signifikant ist, dass Elahi dabei niemals selbst im Bild zu sehen ist, jede Information über seinen Aufenthaltsort hinaus muss interpretativ aus dem Bildmaterial abgeleitet werden: ‚Elahi gibt den Nutzer/n/innen hier ganz eindeutig ‚too much information‘, gleichzeitig bleibt relevante, nutzbare Information verborgen. Die Datenflut lässt sich nicht mehr re-kontextualisieren und sinnstiftend interpretieren oder gar zu einer kohärenten Identität von Elahi zusammenfügen.‘⁶¹

Ganz ähnlich beschreibt der Künstler selbst seine Arbeit in einem Interview:

Natürlich können die Geheimdienste Milliarden und Abermilliarden Daten scannen. Aber wie finden sie heraus, in welcher Stadt die Toilette mit dem blauen Klodeckel stand? Sie benötigen einen Übersetzer, um zu verstehen, was ich mache. Die Daten können sie bewältigen, die kulturelle Barriere nicht. Ich will sie zu einem anderen kulturellen Verständnis zwingen. Es ist immer möglich, innerhalb des Systems auf das System zu reagieren.⁶²

Elahis Strategie besteht folglich darin, Überwachungsästhetiken für seine eigenen Medienprojekte zu funktionalisieren, wobei die kulturelle Interpretationsbedürftigkeit von Daten inszenatorisch ausgestellt wird und die einzelnen Überwachungsbilder damit im Bereich der Kunst rekontextualisierbar werden. Damit ist auch hier eine Normalisierung und Aneignung von Überwachungspraktiken und -ästhetiken zu konstatieren, was Elahi selbst im Interview ausdrücklich betont:

57 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Alix Michell in diesem Band.

58 Vgl. Harju (2019).

59 Vgl. Elahi (2003–).

60 Vgl. Käppeler (2013).

61 Harju (2019: S. 364).

62 Käppeler (2013).

Wir werden in naher Zukunft unweigerlich mehr mit unseren Datenkörpern als mit unseren physischen Körpern interagieren. Die Frage ist doch: Von wem sollen diese Informationen stammen? Will ich, dass mir die NSA eines Tages alles über mich erzählt – oder erzähle ich lieber selbst der NSA alles über mich? Wenn wir uns gläsern machen, werden die Informationen der NSA wertlos.⁶³

Vor dem Hintergrund, dass Überwachung als gegeben vorausgesetzt wird, lässt sich das Werk Elahis als inszenierte Rückgewinnung von Datenhoheit lesen, indem er seine Daten als *Bilder* reinszeniert und als Künstler einem konventionellen Autorschaftskonzept unterordnet, wobei das aus der Überwachung entspringende ‚Kapital‘ statt für fremde ökonomische oder politische Interessen wieder für das Individuum selbst nutzbar wird. Dabei wird eine Trennung von Künstler (= Datenproduzent) und Werk (= Daten) vollzogen, die allerdings rein symbolischer Natur und nur solange funktional ist, wie die Daten auch in dem Bereich der Kunst kontextualisiert sind und dort verbleiben.

(3) Dies gilt für eine weitere, kulturell bereits stärker normalisierte Variante der Selbstüberwachung dezidiert nicht. Hier geht es um Selbstoptimierungspraktiken auf der Basis von Alltagstechnologien, in deren Rahmen die kontrollgesellschaftliche Grundsituation als scheinbarer Produktivitätsmechanismus affirmiert wird. Die Narrative der Selbstüberwachung fokussieren dann ein spezifisches Menschenbild, das über numerische, datengestützte Optimierungsstrategien erreicht werden soll, die etwa auf der Grundlage von Körperdaten über Fitnessarmbänder, Smart Watches usw. praktiziert werden. In der Realität wurde der Begriff *Quantified Self* in entsprechenden Communities für Praktiken der Aufzeichnung und Analyse von körper- und verhaltensbezogenen Daten geprägt. Dies dient zum Beispiel dem Erkenntnisgewinn in Bezug auf physiologische Fragestellungen (etwa Schlafdauer, ‚Schlafqualität‘) oder es geht um die Objektivierung häufig nicht bewusster Gewohnheiten (zum Beispiel Auslöser für ein spezifisches Suchtverhalten). Die Überwachung bezweckt hier also die Sichtbarmachung habitualisierter Vorgänge und körperlicher Details, die in der Folge als gezielt steuerbar wahrgenommen werden. Die Selbstüberwachungspraktik erzeugt dabei eine Kontrollutopie, entsprechend ist auf der offiziellen Webseite der deutschen *Quantified Self*-Bewegung zu lesen: „Ähnlich einem Spiegel liefern die damit erfassten Daten über uns selbst [...] eine Möglichkeit, uns zu reflektieren und zu erkennen, was bessere, informiertere Entscheidungen

63 Ebd.

erlaubt.⁶⁴ Hier wird folglich die Objektivitätsfiktion digitaler Daten, die schon für zeitgenössische Narrative des Überwachungsstaates eine zentrale Rolle spielt (siehe oben), auf die individuelle Ebene projiziert, wobei es sich natürlich auch hier um eine Strategie der Komplexitätsreduktion und freiwilligen Selbstentmächtigung handelt, die Verantwortung auf vermeintlich objektive Datenmodelle überträgt.

(4) Gleichzeitig kann dieses Menschenbild des permanenten (datengetriebenen) Selbstoptimierungszwanges rhetorisch für weitere Bereiche funktional gemacht werden. Signifikant zeigt sich dies – wie schon oben bei der Überwachungsmentalität gezeigt – im Bereich Technikwerbung, insofern dort natürlich auch ‚smarte‘ Datenaufzeichnungstechnologien mit weiteren Wertedimensionen verknüpft werden. So erzählt eine Werbung zur digitalen Uhr *Apple Watch* aus dem Jahr 2015, welche schon in der doppeldeutigen Namensgebung auf die Überwachungskonstellation im Nutzungsverhältnis verweist, die Geschichte einer kulturellen Integration: Zwei asiatische Touristinnen werden durch die *Apple Watch* in die Lage versetzt, einen Berlin-Besuch zu optimieren, indem die digitale Uhr als Übersetzer, Landkarte und Reiseführer fungiert. Anders als etwa ein Handy, was prinzipiell genau dieselben Funktionen erfüllt, ist eine Uhr noch näher im Körper, noch stärker mit der Person verbunden und entsprechend wird die digitale Uhr hier als Vermittler zwischen Menschen und Kulturen inszeniert. Der kulturelle Austausch setzt dabei die kontinuierliche digitale Dokumentation der realen Aktivitäten der Personen voraus; die Uhr ist nicht mehr von ihren Träger*innen zu trennen, wenn sie für soziale Aktivitäten die Voraussetzung darstellt und diese ihren positiven Mehrwert bilden, was in einer Datenökonomie natürlich vor allem für die hardwareproduzierenden Firmen selbst funktional ist. Die positiven sozialen Konnotationen, die hier aufgerufen werden, sind damit nicht einfach nur als Aufwertung der Technologie zu verstehen, sondern produzieren genau jenes Menschenbild, das für immer neuen ‚Datennachschub‘ sorgt.

(5) Diese Ambivalenz von Kontrollgewinn und Kontrollverlust wird dann in der Regel auch von den kritischen Narrativen der Selbstüberwachung akzentuiert.⁶⁵ So besteht die Pointe der dargestellten Selbstoptimierung im Film *Die Insel* wie erwähnt darin, dass sie ironischerweise der Selbstoptimierung anderer Personen dient, welche die Organe der hochgezüchteten Protagonisten

64 Quantified Self Deutschland (o. J.).

65 Vgl. am Beispiel der „Nanny-App“ auch den Beitrag von Maren Conrad in diesem Band.

,konsumieren‘ – analog zum Modell der Kontrollgesellschaft sind hier also sämtliche gesellschaftlichen Systeme kapitalistischen Logiken unterworfen, deren Folgen für das Menschenbild im Film problematisiert werden, da die vermeintliche Selbststeuerung der Protagonist*innen letztlich nur deren Fremdsteuerung und Warencharakter maskiert.

(6) In Erweiterung dieses Modells tendieren Narrative der Selbstüberwachung, welche sich mit den omnipräsenten Überwachungsstrukturen im Kontext *digitaler* Medien auseinandersetzen, aktuell dazu, Selbstüberwachung nicht mehr nur auf individueller, sondern allgemein auf gesellschaftlicher Ebene zu verorten und dabei ökonomisch gesteuerte Gesellschaftsmodelle zu entwerfen, die letztlich wieder totalitären Charakter entwickeln – hier schließt sich der Kreis von der Selbstüberwachung zu Narrativen des Überwachungsstaates.

So geht es im passend betitelten amerikanischen Bestseller *The Circle* von Dave Eggers aus dem Jahr 2013 und in der Verfilmung von 2017 (USA, 2017, R: James Ponsoldt) um ein Konzernmonopol – eben jenen namensgebenden Circle –, das sich auf der Basis von Social Media-Anwendungen zum mächtigsten weltweiten ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Akteur aufgeschwungen hat. „Privacy Is Theft“ und „Sharing is Caring“⁶⁶ lauten zwei der von dem Anbieter verbreiteten Mottos, die im Text von einer vollständig unkritischen (Jugend-)Kultur affirmativ übernommen und als Norm installiert werden. Die Leitsprüche setzen Paradigmen des digitalen Raumes (die ‚Sharing‘-Kultur und Selbstpreisgaben auf sozialen Netzwerken) äquivalent mit positiven sozialen Wertedimensionen („Sharing is Caring“) und verweisen gleichzeitig auf einen Wertewandel betreffend das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit („Privacy Is Theft“). Roman und Verfilmung problematisieren nun diese Grenzüberschreitungen und argumentieren, dass Internet-Paradigmen wie soziale Vernetzung und personelle Transparenz auf die reale Welt gewendet ihr ‚wahres‘ Gesicht zeigen, insofern sie sich als repressive Mechanismen entpuppen,⁶⁷ die nur die Macht des Konzerns verstärken.

66 Eggers (2013: S. 303).

67 In ähnlicher Weise zeichnet etwa die Episode „Nosedive“ (Staffel 3, Episode 1) der Serie *Black Mirror* (seit 2011, Channel 4/ab Staffel 3 Netflix) ein paradigmatisches Modell der Kontrollgesellschaft, in dem jede soziale Interaktion analog zu gängigen digitalen Scores (wie etwa den Amazon-Produktbewertungen) von den dargestellten Akteur*innen mit einem bis fünf Sternen bewertet und zu einem personalisierten Score addiert wird, der die Grundlage für alle weiteren (privaten, öffentlichen, beruflichen, ökonomischen etc.) Aktionen der Individuen bildet.

Vorgeführt wird das Modell der Transparenzgesellschaft mit dem Kreis als Sinnbild allseitiger Sichtbarkeit im Text anhand der neuen Circle-Mitarbeiterin Mae. Die Hauptfigur beschließt im Handlungsverlauf ‚transparent‘ zu werden, das heißt ihr Leben beim Circle rund um die Uhr von Kameras filmen zu lassen und mit ihren Follower*innen zu ‚teilen‘. Diese Entscheidung resultiert aus der Idee, ein unbeobachtetes Leben führe zu gefährlichen Normverstößen (Mae stiehlt ein Kajak und kommt dabei fast ums Leben), wobei Mae die Überwachung für sich als Anreiz zur Selbstoptimierung interpretiert. Mehrere Motive im Text parodieren dabei die neoliberale Idee der selbstbestimmten, öffentlichkeitswirksamen und damit sozial überwachten Setzung immer neuer Leistungsanreize⁶⁸ und Mae teilt bald umfänglich Daten aus ihrem gesamten Tagesablauf:

At 10:11 p.m., she said goodnight to her watchers – there were only 98,027 at that point, a few thousand of whom reciprocated her good-night wishes – lifted the lens over her head and placed it in its case. She was allowed to turn off the [...] cameras in the room, but she found she rarely did. She knew that the footage she might gather, herself, for instance about movements during sleep, could be valuable someday, so she left the cameras on.⁶⁹

Die Rede von den vielleicht in Zukunft an Wert gewinnenden Schlafdaten zeugt davon, wie auch Mae zur Ware transformiert ist und ihr Leben vollständig anhand der ökonomischen Maximen des Digitalkonzerns restrukturiert. Dabei steht der hier vorgeführte Exhibitionismus stellvertretend für eine unterstellte allgemeine gesellschaftliche Entwicklung. Das Modell der Kontrollgesellschaft (die intradiegetisch als Transparenzgesellschaft im Sinne einer Demokratisierung von Überwachung politisiert und vor allem in der Verfilmung positiv umkodiert wird) wird im Text ursächlich auf die Digitalisierung zurückgeführt, übergeordnete gesellschaftliche Entwicklungen und Zusammenhänge (Postmoderne, Globalisierung etc.) sind dabei jedoch konsequent ausblendet.

Dabei wird insgesamt deutlich, dass es nicht primär das Thema der Überwachung selbst ist, das sich in der historischen Entwicklung von Überwachungsnarrativen transformiert, insofern sich vom Überwachungsstaat ein historischer Bogen zur Selbstüberwachung spannt, der gleichbleibend von Kontrolle, ihren Maskierungen sowie Kontrollverlusten in historisch wechselnden Macht- und Medienkonstellationen handelt. So verhandelt auch *The Circle* die Datenüberwachung

68 So steigert sich die Zahl der Circle-Bildschirme, deren Anfragen Mae simultan bearbeiten muss, sukzessiv im Textverlauf, bis sie am Ende ganzen neun Monitoren gegenüberübersitzt.

69 Eggers (2013: S. 332f.).

primär anhand des visuellen Paradigmas der Sichtbarkeit. Eine signifikante Abweichung von dem Narrativ des Überwachungsstaates ist demgegenüber vielmehr in der vollständigen Identifikation der Protagonistin mit der dargestellten Ideologie der Kontrollgesellschaft zu sehen, was ein verändertes Menschenbild vorführt, das stellvertretend über die Überwachungsfiktion thematisiert wird. Auf dieser Ebene zeugen die Beispiele der Selbstüberwachung dann durchaus von einer drastischen Werteverstärkung und dokumentieren die anhaltende Relevanz von Überwachungserzählungen für Kulturen und ihre Selbstverständigung.

Spielfilme und Serien

- Blow Up* (GB, 1966, R: Michelangelo Antonioni).
Das Fenster zum Hof (USA, 1954, R: Alfred Hitchcock).
Der große König (D, 1942, R: Veit Harlan).
Der Staatsfeind Nr. 1 (USA, 1998, R: Tony Scott).
Die Insel (USA, 1995, R: Michael Bay).
Die Truman Show (USA, 1999, R: Peter Weir).
Disturbia (USA, 2007, R: D. J. Caruso).
Freeze Frame (GB, 2004, R: John Simpson).
Lindenstraße (D, 1985–2020, ARD).
Metropolis (D, 1927, R: Fritz Lang).
Minority Report (USA, 2002, R: Steven Spielberg).
Searching (USA, 2018, R: Aneesh Chaganty).
Snowden (USA, 2016, R: Oliver Stone).
South Park (USA, 1997–, Comedy Central).
The Conversation (USA, 1974, R: Francis Ford Coppola).
Unknown User (USA, 2014/2018, R: Levan Gabriadze/Stephen Susco).
Zero Dark Thirty (USA, 2012, R: Kathryn Bigelow).

Kunstwerke, Musikvideos, Werbeclips

- Elahi, Hasan M. (2003–): *Tracking Transience v2.2*. URL: <http://elahi.gmu.edu/02.07.2020>.
 Euronics Deutschland (2019): *EURONICS – 50 Jahre für dein bestes Zuhause der Welt*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tasehb80wBY> (09.01.2020).
 George Michael (2009): *George Michael – Outside (Official Video)*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gwZAYdHcDtU> (09.01.2020).

- o. A. (o. J.): „Eye of Providence on reverse side of the Great Seal of the United States, as seen on U.S. dollar bill“. In: *Wikimedia Commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:All_seeing_eye.jpg (27.01.2020).
- Plockhorst, Bernhard (o. J.): „Schutzengel“. In: *Wikimedia Commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernhard_Plockhorst_-_Schutzengel.jpg (25.06.2020).
- Werbung Live (2017a): *VOLKSWAGEN Commercial Werbung Sommer 2017*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rhwpPu_IRCc (27.01.2020).
- Werbung Live (2017b): *TELEKOM Commercial Werbung Herbst 2017*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Oq5j7n9chVI> (27.01.2020).

Literaturverzeichnis

- Anderson, Steve (2017): *Technologies of Vision. The War Between Data and Images*. Cambridge, London: MIT Press.
- Bächle, Thomas Christian (2016): *Digitales Wissen, Daten und Überwachung*. Hamburg: Junius.
- Bentham, Jeremy (1995): „Letter I. Idea of the Inspection Principle“. In: Bozovic, Miran (Hrsg.): *The Panopticon. Writings*. London: Verso, S. 33–34.
- Bublitz, Hannelore (2010): „Täuschend natürlich. Zur Dynamik gesellschaftlicher Automatismen, ihrer Ereignishaftigkeit und strukturbildenden Kraft“. In: Bublitz, Hannelore et al. (Hrsg.): *Automatismen*. Paderborn: Fink, S. 153–172.
- Caluyaa, Gilbert (2010): „The post-panoptic society? Reassessing Foucault in surveillance studies“. In: *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*. Bd. 16, Nr. 5, S. 621–633.
- Deleuze, Gilles (1990): „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 346–352.
- Eggers, Dave (2013): *The Circle*. London: Penguin.
- Foucault, Michel (1993): „Andere Räume“. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig: Reclam, S. 34–46.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harju, Bärbel (2019): „The Glass Room‘ – Privatheit in digitalen Kunstprojekten“. In: Aldenhoff, Christian et al. (Hrsg.): *Digitalität und Privatheit*. Bielefeld: transcript, S. 353–370.
- Hennig, Martin (2016): „Big Brother is watching you: hoffentlich. Diachrone Transformationen in der filmischen Verhandlung von Überwachung in

- amerikanischer Kultur“. In: Beyvers, Eva et al. (Hrsg.): *Räume und Kulturen des Privaten*. Wiesbaden: Springer VS, S. 213–246.
- Hennig, Martin/Krah, Hans (2017): „Medientheorien“. In: Krah, Hans/Titzmann, Michael (Hrsg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, S. 447–468.
- Hennig, Martin/Piegsa, Miriam (2018): „The Representation of Dataveillance in Visual Media: Subjectification and Spatialization of Digital Surveillance Practices“. In: *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture*. Nr. 6. URL: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2018/13895/> (02.07.2020).
- Kammerer, Dietmar (2008): *Bilder der Überwachung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kammerer, Dietmar (2019): „Film und Überwachung“. In: Geimer, Alexander et al. (Hrsg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Heidelberg: SpringerLink. URL: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-3-658-10947-9_75-1 (02.07.2020).
- Käppeler, Christine (2013): „Gebt ihnen Daten!“ In: *Der Freitag* vom 15.08.2013. URL: <https://www.freitag.de/autoren/christine-kaeppler/gebt-ihnen-daten> (02.07.2020).
- Krah, Hans (2012a): „Das *Fantasy*-Genre und *South Park*. Mediale Fantasien“. In: Inan, Alev (Hrsg.): *Jugendliche Lebenswelten in der Mediengesellschaft. Mediale Inszenierung von Jugend und Mediennutzung Jugendlicher*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 45–68.
- Krah, Hans (2012b): „Das Konzept ‚Privatheit‘ in den Medien“. In: Grimm, Petra/Zöllner, Oliver (Hrsg.): *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 127–158.
- Krah, Hans (2017): „Textuelle Grundlagen/Semantische Verfahren“. In: Krah, Hans/Titzmann, Michael (Hrsg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, S. 35–56.
- Krah, Hans (2018): „Strategische Selbstreferenz. ‚Deutschland‘ in deutscher Werbekommunikation“. In: *Kodikas/Code*. Bd. 40, Nr. 1/2, S. 186–208.
- Krah, Hans (im Erscheinen): „Das ‚Künstler-Selbst‘. Referenz und Image im Musikvideo“. In: *Zeitschrift für Semiotik*.
- Krah, Hans/Titzmann, Michael (Hrsg.) (2017): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster.
- Lyon, David (2006): *Theorising surveillance: The panopticon and beyond*. Uffculme, Devon: Willan Publishing.
- Mathiesen, Thomas (1997): „The Viewer Society: Michel Foucault’s ‘Panopticon’ Revisited“. In: *Theoretical Criminology*. Bd. 1, Nr. 2, S. 215–234.

- Mulvey, Laura (1994): „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 48–65.
- Nguyen, Binh (2010): *Mit Musik geht alles besser. Strategien psychischer Einflussnahme über die Musik in den propagandistischen Unterhaltungsfilmen des Dritten Reichs und Hollywoods*. Marburg: Tectum.
- Rössler, Beate (2001): *Der Wert des Privaten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Titzmann, Michael (1989): „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Nr. 99, S. 47–61.
- Titzmann, Michael (2012): „Strukturen und Rituale von Geheimbänden in der Literatur um 1800 und ihre Transformation in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“. In: Titzmann, Michael: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 195–222.
- Titzmann, Michael (2017): „Propositionale Analyse und kulturelles Wissen“. In: KraH, Hans/Titzmann, Michael (Hrsg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, S. 81–108.
- Quantified Self Deutschland (o. J.): *Info*. URL: <http://qsdeutschland.de/info/> (09.01.2020).
- Zimmer, Catherine (2015): *Surveillance Cinema*. New York: New York University Press.