

»The Glass Room« – Privatheit in digitalen Kunstprojekten

Bärbel Harju

1. Privacy Art: Privatheitsdiskurse und Kunst

Ein Geschäft mit gläserner Front mitten in Lower Manhattan, im Inneren sind weiße Tische mit technischen Geräten zu erkennen, futuristische Designelemente und große Bildschirme laden zum Besuch ein: »At first glance, it offers the latest in shiny digital consumer products, such as the newest tablet, fitness tracker or facial recognition software. But as you go inside, you'll find there is nothing for sale.«¹ Was nicht zufällig wie ein Apple Store anmutet, wird erst auf den zweiten Blick als Ausstellungsfläche und interaktiver Kunstraum erkenntlich: Vom 29.11. bis 18.12.2016 öffnete der Pop-up Store »The Glass Room« in New York City seine Pforten.² Kuratiert wurde die Ausstellung, die seither auch in London gastierte,³ durch das Tactical Technology Collective, kurz: Tactical Tech, eine international agierende NGO, die ihre Ziele folgendermaßen beschreibt: »we investigate the ways in which digital technologies change society and impact individual autonomy and agency, using our findings to drive practical solutions for an international audience of civil society actors«.⁴ Ein Workshop-Programm, Filmvorführungen und Events begleiten die Ausstellung. In Veranstaltungen wie »De-Googlise Your Life«, »Making Choices in Your Digital Life« und »WTF (What the Facebook)?« erfahren Teilnehmer/innen, wie sie verantwortungsbewusster mit sensiblen Daten

1 Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room: About*.

2 Vgl. Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room NYC*.

3 Vgl. Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room*.

4 Tactical Technology Collective o.J.: *About Us*. Mozilla tritt als Partner und Sponsor der Veranstaltung auf (vgl. Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room*). Tactical Tech begegnet den Herausforderungen der voranschreitenden Technologisierung und Digitalisierung der Welt nicht nur durch angewandte Forschung, sondern auch durch Trainings, Workshops, Events und Ausstellungen. Ziel ist es, die Auswirkungen von Technologie auf Privatheit, Autonomie und Bürger/innenrechte zu problematisieren und pragmatische Lösungen für ein globales Netzwerk von Aktivist/en/innen, Technolog/en/innen und engagierten Bürger/n/innen zu finden (vgl. Tactical Technology Collective o.J.: *About Us*).

umgehen und bilden sich im Bereich »Digital Literacy« fort.⁵ An der »Data Detox Bar« lässt sich nicht nur die Verbreitung der eigenen Daten im Netz erforschen, auch ein 8-Day »Data Detox Kit« wird angepriesen, das Nutzer/innen auf ihrem Weg zu mehr Kontrolle über das digitale Ich begleitet.⁶ Die Ausstellungsobjekte, zum Großteil digitale Kunstprojekte, beschäftigen sich mit den Gefahren der Digitalisierung für die Autonomie und Privatheit des Individuums; auch die bereitwillige Selbstveröffentlichung von Daten wird in zahlreichen Exponaten thematisiert und inszeniert. »The Glass Room« beleuchtet Gefahren, aber auch Potenziale von und Handlungsspielräume bei Selbstveröffentlichungen in digitalen Räumen und reflektiert eine breite Palette künstlerischer Auseinandersetzungen mit Privatheit im digitalen Zeitalter.

Digitale Medien beinhalten eine Spannung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Formen der Selbstbeobachtung im Kontext sozialer Medien (auf Facebook, in Form der *selfie culture* oder der ›Quantified Self-Bewegung⁷ etc.) sind dabei ebenso signifikant wie die Überwachung in digitalen Räumen. In diesem Spannungsfeld bewegen sich mittlerweile zahlreiche Medienkünstler/innen, deren Arbeiten versuchen, die Einflussnahme von digitalen Technologien auf Privatheit zu identifizieren. Sie tun dies zum einen durch bewusste Veröffentlichung und Dekontextualisierung privater Informationen (die von Betrachter/n/innen kaum mehr verarbeitet und ›gelesen‹ werden können); zum anderen stellen sie neue Räume aus, die sich einer Kategorisierung in ›öffentlich‹ oder ›privat‹ entziehen. In diesem Aufsatz diskutiere ich das spannungsgeladene Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit anhand von digitalen Kunstprojekten, die sich auf unterschiedliche Art und Weise zu Privatheitsdiskursen verhalten und auf verschiedenen Vorstellungen von Privatheit und Identität beruhen. Sie beschäftigen sich mit der Freiwilligkeit (und Unfreiwilligkeit) der Veröffentlichung von Privatem in der digitalen Öffentlichkeit, mit der Verbreitung von privaten Daten und dem Aushandlungsprozess, dem der Bedeutungswandel von Privatheit unterliegt. Während zahlreiche Projekte eindeutig vor den Gefahren der Digitalisierung für die Privatheit des Individuums warnen und als *privacy activism* zu bezeichnen wären, bieten andere Projekte eine ambivalentere Interpretation von Privatheit im digitalen Raum.

Zu betrachten sind die kulturellen Bedingungen und Kontexte, innerhalb derer diese Kunstprojekte wirkungsmächtig sind. Wie positionieren sie sich gegenüber dem dominanten Narrativ vom ›Ende des Privaten‹ durch neue Technologien,

5 Vgl. Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room: Program*.

6 Vgl. Tactical Technology Collective o.J.: *Detox Your Digital Self*.

7 Die ›Quantified Self-Bewegung‹ propagiert Selbsterkenntnis und Selbstoptimierung durch die Beobachtung und Messung persönlicher Daten und Gewohnheiten. Siehe dazu auch: Lupton 2016: S. 12-14.

das seit Ende des 19. Jahrhunderts regelmäßig aufkommt?⁸ Während die vielfach heraufbeschworene »Transparenzgesellschaft«⁹ zunehmend Kontrolle und (Selbst-)Überwachung einzufordern scheint, führt das Verlangen nach exhibitivistischem Selbstbekenntnis zur Veröffentlichung intimster Details in sozialen Medien. Die janusköpfige Natur der heutigen Privatheitskrise manifestiert sich entlang zweier Achsen: Einerseits speist sie sich aus der Überwachung durch die Regierung und Unternehmen, andererseits aus hypertrophierenden Formen von freiwilliger Selbstbekenntnis und Selbstdarstellung. Hieran anknüpfend gilt es zu untersuchen, inwiefern in der Kunst neue Konzeptionen und Vorstellungen von Privatheit zum Ausdruck gebracht und ausgehandelt werden, die mit der strengen Dichotomie ›privat vs. öffentlich‹ spielen und sie teils unterlaufen. Die ausgewählten Projekte beschäftigen sich insbesondere mit der Privatheit von Daten in digitalen Räumen und spiegeln somit zentrale Komponenten der Privatheitskrise im 21. Jahrhundert wider, wie sie Sarah Igo beschreibt: »Data mining and NSA spying, recommendation algorithms and electronic footprints, biometric identification and extensive information sharing on social media platforms have raised fears about government and corporate surveillance to a high pitch.«¹⁰ Die Projekte fragen nicht nur danach, welche Daten von wem zu welchem Zweck gesammelt werden, sondern untersuchen insbesondere das Verhalten des Individuums in neuen digitalen Lebenswelten. Welche Rolle spielt die Freiwilligkeit der Preisgabe von persönlichen Daten – sei es für einen Zugewinn an Komfort oder aus Freude an der Selbstinszenierung in sozialen Medien? Lässt sich die Veröffentlichung von Privatem immer mit einem Verlust von Privatsphäre gleichsetzen oder könnte der Inszenierungscharakter von Praktiken digitaler Selbstveröffentlichung nicht auch als Strategie begriffen werden, die den Erhalt von Privatheit in einer Beekenntniskultur oft erst ermöglicht oder zumindest verstärkt? Digitale Kunstprojekte bilden dabei nicht nur einen kulturellen Resonanzraum ab, der von einem ambivalenten Verhältnis zu Privatheit geprägt ist. Sie verbreiten und ergänzen Privatheitsdiskurse um Perspektiven, die der Komplexität von Privatheitskonzepten, -thematiken und -problematiken in einer digitalen Welt Rechnung tragen.

8 Die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Deborah Nelson mutmaßt: »Privacy, it seems, is not simply dead. It is dying over and over and over again« (Nelson 2002: S. xi). Sarah Igos 2018 erschienene Studie *The Known Citizen* beschäftigt sich intensiv mit Privatheitsdiskursen in den USA seit dem späten 19. Jahrhundert. Das heute oft befürchtete Ende von Privatheit beschreibt Igo folgendermaßen: »Commentators warn that we are nearing the tipping point to a completely ›transparent‹ or ›post-privacy‹ society; others, that we have already tipped« (Igo 2018: S. 351). Trotz der über ein Jahrhundert anhaltenden Privatheitskrise, die Igo in unterschiedlichen gesellschaftlichen Diskursen im 20. und 21. Jahrhundert nachzeichnet, schlussfolgert sie: »privacy is not yet a concept or a claim that we can do without« (Igo 2018: S. 369).

9 Vgl. Han 2012.

10 Igo 2018: S. 5.

Aspekte von Privatheit werden in der Kunst seit jeher ausgestellt und verhandelt; Privatheit ist – zumindest implizit – fester Bestandteil des abendländischen Kunstdiskurses, etwa im Kontext des voyeuristischen Künstler/innen- und Be- trachter/innen-Blicks, dessen Einfluss auf künstlerische Repräsentationsformen seit den 1970er Jahren aus feministischer Perspektive auch unter dem Begriff des *male gaze* analysiert wurde.¹¹ Auch im Kontext der Erfindung der Fotografie wird Privatheit virulent; Fotografie ermöglichte einerseits ein (vermeintlich) sehr genaues Abbild von Realität, andererseits ein blitzschnelles Eindringen in das Private und konnte mit einer massenhaften Vervielfältigung und Verbreitung des Motivs einhergehen.¹²

Im 21. Jahrhundert führten digitale Technologien, Post-9/11-Sicherheitsmaßnahmen und die NSA-Affäre, aber auch die zunehmende Überwachung durch kommerzielle Anbieter, nicht nur zu neuen Themenschwerpunkten von Kunstschaffenden, sondern auch zu einer erhöhten Sichtbarkeit und Präsenz von Kunst, die sich mit dem Thema Privatheit auseinandersetzt.¹³ Zahlreiche Ausstellungen, die breit rezipiert und diskutiert wurden, widmeten sich dem Themenkomplex.¹⁴ Bereits 2001 lief im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe die Ausstellung »CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother.«¹⁵ Eine gemeinsame Ausstellung des San Francisco Museum of Modern Art und der Tate Gallery of Modern Art fand im Jahr 2010 unter dem Titel »Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera«¹⁶ statt. Beachtenswert war darüber hinaus die Ausstellung »Privat« in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt 2012/13, die sich auf die zeitgenössische Bekenntniskultur fokussierte, also die (freiwillige) Selbstveröffentlichung von Privatem, denn: »Exhibitionismus, Selbstenthüllung, Erzähllust, Zeigefreude und Voyeurismus sind die sozialen Strategien unserer Zeit, in der längst ein Strukturwandel der Öffentlichkeit stattgefunden hat.«¹⁷ Durch

¹¹ Siehe dazu: Bonnet 2006; Mulvey 1999: S. 837; McKay 2013; Meloche 2017: S. 52f.

¹² Vgl. Parsons 2012. Immer wieder werden in Bezug auf fotografische Praktiken die Grenzen des Erlaubten diskutiert, wie etwa das Eindringen der Kamera des Fotografen Arne Svenson in private Wohn- und Schlafzimmer von nichtsahnenden New Yorkern, das per Gerichtsbeschluss schließlich für geschützt im Rahmen der Kunstfreiheit befunden wurde (vgl. Weeks 2013; siehe auch Calvert 2000; Finn 2012: S. 135).

¹³ Vgl. Gütt 2014: S. 8.

¹⁴ Der Begriff der *surveillance art* ist in diesem Kontext häufiger anzutreffen (und verfügt bereits über einen Wikipedia-Eintrag) und umfasst oft Projekte, die sich implizit oder explizit mit Privatheit beschäftigen (vgl. dazu: Gütt 2014: S. 8; Remes und Skelton 2010). Das begriffliche Pendant, *privacy art*, ist bislang nicht weit verbreitet. Die International Association of Privacy Professionals (IAPP) hat auf ihrer Website die wohl erste »Privacy Art Gallery« eingerichtet.

¹⁵ Vgl. Levin 2002.

¹⁶ Vgl. Phillips u.a. 2010.

¹⁷ Schirn 2012. Siehe auch: Weinhart/Hollein 2012.

Fotografien, Videos und Installationen, die Intimität und Privatheit inszenieren, untersuchte die Ausstellung »das Thema der schwindenden Privatsphäre und [...] Öffentlichkeit des Intimen.«¹⁸ Im Kasseler Kunstverein fragte die Ausstellung »Monitoring – Eine Ausstellung zwischen 100 % Security und anderen Utopien« 2013 nach Überwachungsmechanismen und der »Macht von Bildern«.¹⁹ Im selben Jahr zeigte The New School in New York »The Public-Private exhibition«.²⁰ Die Kunsthalle Düsseldorf lud 2014 zur Gruppenausstellung »Smart New World«, die sich auf den »digital turn« in der Überwachungsgesellschaft konzentrierte²¹ und 2015/16 beschäftigte sich das New Yorker Pratt Institute in der Ausstellung »Little Sister (is watching you, too)« mit Transparenz, Kontrolle und Datensicherheit.²² Die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit Privatheitsdiskursen und das anhaltende öffentliche Interesse an *privacy art* bezeugen die zentrale Rolle und vielfältigen Funktionen von Kunst in Protestbewegungen.

2. »A Charge for Privacy:« Komfort und Service gegen Daten

Kunst, die mit sozialen Bewegungen einhergeht, ist nicht nur eine Begleiterscheinung von politischen, sozialen und wirtschaftlichen Kräften. Sie ist gleichzeitig Ausdruck von gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen und wirkt auf diese zurück. Das transformative Potenzial von Kunst und Kultur im Sinne gesellschaftlicher Veränderungen betont der Kulturwissenschaftler T.V. Reed in der Monographie *The Art of Protest*: »those forces labeled cultural may at times have a deeper and more widespread impact on most of our lives than political and economic forces.«²³ Insbesondere im Bereich des *privacy activism* lässt sich eine Vielzahl von digitalen Kunstprojekten identifizieren, die mit den drängenden Fragen unserer Zeit auf spielerische, teils humorvolle Weise umgehen. Sie hinterfragen unser Verhalten im digitalen Zeitalter kritisch und prangern Missstände und Risiken an. Zahlreiche Exponate der Ausstellung »The Glass Room« illustrieren diese Strategie. Die so genannten »Unfit Bits« von Tega Brain und Surya Mattu etwa versprechen die Befreiung der Individuen von ihren Fitnesstrackern, den Fitbits: Befestigt man das Fitbit an einem Metronom, einem Bohrer oder einem sich drehenden Reifen, werden ganz von selbst wertvolle Fitnessdaten generiert.²⁴ Unter dem Motto »Free

¹⁸ Schirn 2012.

¹⁹ Kasseler Kunstverein 2013.

²⁰ Vgl. The New School 2013.

²¹ Jansen 2014.

²² Vgl. Pratt Institute 2015.

²³ Reed 2005: S. xviii.

²⁴ Vgl. Tega Brain 2015.

Your Fitness from Yourself« verspricht das Projekt »fitness tracker solutions« und zwar: »no matter what your lifestyle.«²⁵ Hinter der Aktion steht die Frage, für wen die Träger/innen von Fitbits sich eigentlich anstrengen: »Who are you really working for when you work out?«²⁶ Die Daten seien schließlich nicht nur für das Individuum relevant, sondern auch für Ärzte und Versicherungen, von denen einige bereits Vergünstigungen für das Teilen von Fitbit-Daten anbieten. In der Zukunft, so warnt dieses Exponat, würden die Kosten für die Krankenversicherung höchstwahrscheinlich von den so generierten Daten rund um täglich gelaufene Schritte und Herzfrequenz abhängen.²⁷ Was ist der Preis, den wir – jetzt und in Zukunft – durch das Teilen unserer Daten zahlen?

Mit dem Wert von persönlichen Daten beschäftigt sich auch das Projekt »A Charge for Privacy« des Kollektivs Branger_Briz. Besucher/innen der internationalen Kunstmesse »Art Basel« 2011 in Miami, deren iPhone-Akkus sich langsam dem Ende zuneigten, konnten aufatmen: In einer Ecke der Ausstellungsfläche war eine Ladestation aufgebaut, an der man die Geräte einstecken und aufladen konnte. Der augenscheinlich kostenlose Service hatte allerdings einen kleinen Haken: Bevor man das Handy anschließen durfte, musste man den Nutzungsbedingungen des digitalen Unternehmens Branger_Briz zustimmen, die rund um den gläsernen Kasten aufgedruckt waren und fast Wort für Wort den »Terms & Conditions« von Facebook glichen:

You [...] grant Branger_Briz an irrevocable, perpetual, non-exclusive, transferable, fully paid, worldwide license (with the right to sublicense) to use, copy, publish, stream, store, retain, publicly perform or display, transmit, scan, reformat, modify, edit, frame, translate, excerpt, adapt, create derivative works and distribute (through multiple tiers), any and all of the images retrieved.²⁸

In dem Moment, in dem man das iPhone anschließt und den Nutzungsbedingungen zustimmt, beginnt der Computer, sämtliche zu diesem Zeitpunkt auf dem Gerät befindlichen Bilder herunterzuladen. Aus den gesammelten Bildern entsteht durch einen angeschlossenen Projektor eine digitale Graffiti-Wand: Eine zufällige Auswahl der Bilder wird verfremdet, collagiert, neu zusammengesetzt und direkt hinter der Ladestation gezeigt.²⁹

Branger_Briz ist kein digitales Unternehmen, das im Gegenzug für Akkulaufzeit private Bilder sammelt und dann öffentlich ausstellt, sondern ein Kollektiv

25 Tega Brain 2015.

26 Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room: Unfit Bits*.

27 Vgl. Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room: Unfit Bits*.

28 Branger_Briz 2011.

29 Vgl. Branger_Briz 2011.

aus Künstler/n/innen, Aktivist/en/innen und Programmierer/n/innen, die es sich zum Ziel gesetzt haben, durch diese Aktion Nutzer/innen von digitalen Medien für den Preis zu sensibilisieren, den sie für Services, Komfort und Kommunikation online zahlen. Der Titel »A Charge for Privacy« spielt einerseits auf die mit dem Service verbundenen Kosten in Form von Privatheit/Daten an, andererseits auf das Wiederaufladen (engl. to charge = aufladen) eines Mobiltelefons, und womöglich auch auf die mit der Aktion angestrebte Bedeutungsaufladung von Privatheit. Das Kollektiv erklärt:

The piece is a reminder that nothing online is really ›free‹. We often forget [...] that the online services we depend on for our most intimate and private exchanges (Facebook, Gmail etc.) are not exactly ›free‹ nor are they exactly ›private‹. Every word you email to your family and every link you share with your friends is being archived, indexed and monetized, either in the form of targeted ads and/or other data-mining ventures. [...] Like it or not, this is the normative economic exchange for services online today, privacy is the currency of our digital ecology.³⁰

Daten werden hier also als Währung sichtbar gemacht, mit der wir – oft unwillentlich – bezahlen, indem sie von Firmen gespeichert, weiterverbreitet und monetarisiert werden. »A Charge for Privacy« macht diese Transaktion, das Einbüßen von Privatheit für einen Service, transparent sowie das, was für Nutzer/innen meist unsichtbar, abstrakt und unklar bleibt: Die Nutzungsbedingungen, normalerweise im Kleingedruckten versteckt, stehen in übergroßen Lettern auf der Ladestation. Die Bilder des iPhones werden sofort ausgestellt, können so mit den Besitzer/n/innen des Telefons in Verbindung gebracht werden. Waren die Konsequenzen von Online-Handlungen so unmittelbar und klar sichtbar wie in diesem Projekt, würden möglicherweise mehr Menschen umsichtiger handeln.

Während »A Charge for Privacy« Nutzer/innen durchaus zum Nachdenken anregt, die Problematik der Nutzung von Online-Services unmittelbar verständlich macht und in dieser Hinsicht als künstlerische Intervention funktional ist, bleiben konkrete, weiterführende Handlungsanweisungen – etwa mit Blick auf Metadatenanalysen, die möglicherweise nur durch die vollständige Vermeidung der Nutzung von bestimmten Services zu umgehen wären – eher vage. Branger_Briz rufen nicht zum Boykott bestimmter Online-Unternehmen auf; sie geben zu, Dienste wie Facebook und Gmail zu nutzen. Dem Kollektiv geht es im Rahmen des Projekts zunächst um eine Sensibilisierung der Nutzer/innen für die Transaktion (Daten gegen Service), »so that we can [...] determine what is a fair exchange, and what is perhaps compromising too much privacy. How much are we willing to

³⁰ Branger_Briz 2012a.

give to use these services and what is [...] crossing the line?«³¹ Die Aktion mag Privacy-Aktivist/en/innen heute durch den Mangel an Handlungsanleitungen wenig konkret erscheinen, doch die plakative und leicht zugängliche Umsetzung regt möglicherweise auch wenig technikaffine Menschen dazu an, sich mit der Problematik auseinanderzusetzen und führt zu einer Popularisierung und Verbreiterung des Diskurses. »A Charge for Privacy« fragt nach unserer Komplizenschaft in der eigenen Überwachung und zwingt zur Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Wert der eigenen Daten, dem Preis von Privatheit.

3. »Face to Facebook«: Selbstveröffentlichung und Datensicherheit in sozialen Medien

Während das interaktive Projekt von Branger_Briz den Nutzer/n/innen Transparenz bietet und damit Kontrolle, ein bewusstes Abwägen ermöglicht, setzt das Projekt »Face to Facebook« der in den USA und Berlin arbeitenden Künstler Paolo Cirio und Alessandro Ludovico auf den Schock-Effekt von Daten, die ohne klare Zustimmung genommen und in einem völlig neuen Kontext veröffentlicht werden. 2011 sammelten sie durch ein (legales) Verfahren namens *scraping* über eine Million öffentlich zugänglicher Facebook-Fotos samt öffentlicher Profildaten (zum Beispiel Name, Land, Gruppen, Beziehungsstatus).³² 250.000 der daraus erstellten Profile posteten sie auf der eigens erstellten Dating-Website »Lovely Faces«, die – analog zu tatsächlichen Datingseiten – ein Matching der Profile mit passenden, potenziellen Partner/n/innen zuließ.³³ Dies geschah mit Hilfe einer zu diesem Zweck angefertigten Gesichtserkennungs-Software, welche die Profile auf Basis der Fotos in einfache Kategorien gruppierte (»easy-going«, »funny«, »smug« etc.) und mit allen weiteren auf Facebook verfügbaren Daten über die Personen verband.³⁴

Das Projekt zwang Nutzer/innen nicht nur dazu, ihr Vertrauen in Facebook und ihren möglicherweise sorglosen Umgang mit persönlichen Daten zu hinterfragen, sondern brachte auch Facebook in Erklärungsnot, wie Informationen von Kund/en/innen so einfach ermittelt und dekontextualisiert werden konnten. Obgleich die Website nur für fünf Tage online war, löste die von den Künstlern als

31 Branger_Briz 2012b.

32 Vgl. Cirio 2011.

33 Vgl. Cirio 2011. Eine Steigerung dieses Prinzips stellt das Projekt »The Others« von Eva und Franco Mattes dar; die beiden Künstler gelangten 2011 durch die Ausnutzung eines Software-Fehlers an die Fotos tausender privater Computer und veröffentlichten diese in einer 10.000 Bilder umfassenden Slideshow (vgl. Mattes 2011).

34 Vgl. Cirio/Ludovico 2011: *Face to Facebook: How*.

»global mass media performance« bezeichnete Aktion eine Flut an persönlichen, medialen und rechtlichen Reaktion aus: »The performance generated over a thousand mentions in the international press, eleven legal threats, five death threats, and several letters from the lawyers of Facebook.«³⁵ Auf der Website der Künstler lässt sich die gesamte rechtsanwaltliche Korrespondenz zwischen Facebook und den Künstlern Brief für Brief nachvollziehen.³⁶ Ziel der Aktion sei es, so Cirio und Ludovico, »to dismantle the trust that 500 million people have put in Facebook.«³⁷ Fast alles, was online gepostet wird, laufe Gefahr, dem Kontext entrissen zu werden und damit eine völlig neue Bedeutung anzunehmen.³⁸ Die Künstler verstehen ihr Projekt somit als Aufklärungsarbeit:

Facebook, an endlessly cool place for so many people, becomes at the same time a goldmine for identity theft and dating – unfortunately, without the user's control. But that's the very nature of Facebook and social media in general. If we start to play with the concepts of identity theft and dating, we should be able to unveil how fragile a virtual identity given to a proprietary platform can be. And how fragile enormous capitalization based on exploiting social systems can be.³⁹

Die Künstler selbst weisen auf die Vulnerabilität von Online-Identitäten hin, die Gefahren der Veröffentlichung von Privatem im digitalen Raum und die Risiken allzu freizügigen Social-Media-Verhaltens.

Das Projekt und zahlreiche Reaktionen darauf evozieren den modernen Mythos der Publicity-süchtigen Massen, die einem übermächtigen Überwachungsapparat bei der Dezimierung ihrer Privatheit zuarbeiten. Die Historikerin Jill Lepore spricht von dem Paradox einer Kultur, die gleichermaßen davon besessen sei, sichtbar und unsichtbar zu sein,

a world in which the only thing more cherished than privacy is publicity. In this world, we chronicle our lives on Facebook while demanding the latest and best

35 Cirio 2011.

36 Vgl. Cirio/Ludovico 2011: *Face to Facebook: Legal*.

37 Cirio/Ludovico 2011: *Face to Facebook: How*.

38 Vgl. Cirio/Ludovico 2011: *Face to Facebook: How*.

39 Cirio/Ludovico 2011: *Face to Facebook: Theory*. Dem ökonomischen Hype von sozialen Medien zur Gewinnung von Nutzer/innendaten bescheinigen die Künstler dabei allerdings nur eine kurze Halbwertszeit, denn: »And it'll eventually mutate, from a plausible translation of real identities into virtual management, to something just for fun, with no assumed guarantee of trust, crumbling the whole market evaluation hysteria that surrounds the crowded, and much hyped, online social platforms« (Cirio/Ludovico 2011: *Face to Facebook: Theory*).

form of privacy protection [...] so that no one can violate the selves we have so entirely contrived to expose.⁴⁰

Das öffentliche Selbstbekenntnis gilt dabei oft als zentrales Element der Subjektkonstitution, wie Zygmunt Bauman beobachtet. Unter *confessional societies*⁴¹ versteht der Soziologe westliche Bekenntniskulturen, in denen Identität durch das öffentliche Teilen von Privatem konstruiert werde – das neue Diktum lautet: »I am seen, therefore I am.«⁴² Die Teilnahme an der (digitalen) Öffentlichkeit, so Bauman, sei heutzutage »the sole truly proficient, proof of social existence.«⁴³ Identität entstehe durch die Menge an Informationen, die man über sich zu veröffentlichen bereit ist, der Preis: Privatheit.⁴⁴ Für Bauman dient die Selbstoffenbarung via sozialer Medien dabei nicht nur der Subjektwerdung, sondern mache Nutzer/innen zu kontrollierbaren, überwachbaren Subjekten:

Millions of Facebook users vie with each other to disclose and put on public record the most intimate and otherwise inaccessible aspects of their identity, social connections, thoughts, feelings and activities. Social websites are fields of a voluntary, do-it-yourself form of surveillance, beating hands down [...] the specialist agencies manned by professionals of spying and detection.⁴⁵

Facebook-Nutzer/innen stehen laut Bauman in einem Selbstveröffentlichungs-Wettbewerb, der zu einer sehr effizienten, weil freiwilligen, Selbstüberwachung führe. Dies kritisieren Cirio und Ludovico einerseits, indem sie den Nutzer/n/innen ihr naives Vertrauen in Medienkonzerne vor Augen führen; gleichzeitig werfen sie Facebook vor, die virtuellen Identitäten ihrer Nutzer/innen zu monetarisieren, den sozialen Partizipationszwang zu verstärken und auszubeuten.

40 Lepore 2013.

41 Vgl. Bauman 2010: S. 8.

42 Bauman/Donskis 2013: S. 28.

43 Bauman 2012.

44 Vgl. Bauman/Donskis 2013: S. 28. Die Gleichsetzung von Selbstveröffentlichungen mit einem Verlust von Privatheit gilt es zu hinterfragen, da sie voraussetzt, dass das Teilen von Informationen die Essenz oder Identität des ›authentischen‹ Individuums der Öffentlichkeit preisgibt. Die Tatsache, dass zum Beispiel in sozialen Netzwerken geteilte Inhalte in einem hohen Maße performativ und inszeniert sind, berücksichtigt diese Lesart kaum. Sidonie Smith und Julia Watson etwa fragen kritisch: »But can identity be as fully totalized, disclosed, and shared as social media sites suggest?« (Smith/Watson 2015: S. 261) Die Autorinnen führen aus: »We argue, to the contrary, that critics need to develop new methods of critique, [...] a new vocabulary for online self-presentation beyond the notion of transparent essences, even as the terms of privacy are being renegotiated« (Smith/Watson 2015: S. 262).

45 Bauman/Donskis 2013: S. 57f.

Das Individuum wird von den Künstlern als verwundbar angesehen, denn Daten könnten dekontextualisiert und durch Dritte umgedeutet werden. Gleichzeitig prophezeien die Künstler allerdings auch einen Bedeutungsverlust von sozialen Medien für Marktforschungsinstitute und andere Profiteur/e/innen der Daten, denn: Digitale Identitäten würden sich – so die Hoffnung der Künstler – im kreativen, spielerischen Umgang zunehmend von der realen Identität der Nutzer/innen entfernen und müssten unter der Berücksichtigung von performativen Aspekten neu betrachtet werden.⁴⁶ Das gängige Narrativ einer *confessional society*, die sowohl die Privatsphäre als auch den öffentlichen Lebensraum dezimiert und den Weg für eine allumfassende Überwachungskultur bereitet, gilt es also nach diesen Aussagen gleichfalls kritisch zu hinterfragen.

4. »Tracking Transience«: Privatheit durch Publicity?

2002 geriet Hasan Elahi im Zuge der Ermittlungen um den Terrorangriff vom 11. September 2001 ins Fadenkreuz des FBI. Der in Bangladesch geborene und in New York City aufgewachsene Amerikaner wurde wiederholt festgehalten und befragt; innerhalb von sechs Monaten musste er sechs Lügendetektor-Tests absolvieren und obwohl sich der Verdacht gegen ihn nicht erhärtete, wurde sein Name nicht von der *terror watch list* des FBI gelöscht, was willkürliche Befragungen an Flughäfen wahrscheinlich machte.⁴⁷ Dank eines penibel geführten PDA-Kalenders konnte er die Fragen der Beamten/innen nach seinem Aufenthaltsort an bestimmten Tagen jedoch stets präzise beantworten. Um zukünftige Schwierigkeiten zu vermeiden, ließ Elahi dem FBI die Daten geplanter Auslandsreisen später auch bereits vor Abflug zukommen.⁴⁸ Elahi ist Medienkünstler und seine immer detaillierteren E-Mails an das FBI mündeten schließlich in ein Netzprojekt mit dem Namen »Tracking Transience – The Orwell Project«. Der Titel, auf Deutsch in etwa: auf den Spuren der Vergänglichkeit, spielt einerseits auf die von Nutzer/innen sozialer Medien und Online-Services bewusst oder unbewusst hinterlassenen Datenspuren im Netz an, andererseits auch auf deren Flüchtigkeit.

Elahi begann dafür einen GPS-Tracker zu tragen und richtete die Website elahi.umd.edu/track ein: Ein blinkender, roter Pfeil zeigt dort bis heute jederzeit seinen Aufenthaltsort an. Täglich fotografiert und dokumentiert Elahi seine Umgebung: Mahlzeiten, die er zu sich nimmt, Hotelzimmer, in die er eingekocht hat, Flughäfen, an denen er sich aufhält, Betten, in denen er schläft, selbst Pissoirs. Die Fotografien werden ebenfalls auf der Website veröffentlicht, nebst Geodaten,

46 Vgl. Cirio/Ludovico 2011: *Face to Facebook: Theory*.

47 Vgl. Elahi 2011b.

48 Vgl. Elahi 2011a.

Details seiner Kreditkartenutzung, Flugdaten. Mittlerweile umfasst die Website eine Datenbank aus mehreren 10.000 Fotografien und Daten, die scheinbar willkürlich (tatsächlich jedoch in einer von Elahi festgelegten Abfolge) auf der Website erscheinen.⁴⁹

»Tracking Transience – the Orwell Project« eröffnet interessante Perspektiven auf die Transformation von Privatheit im Zeitalter der sozialen Medien und wirft für Betrachter/innen Fragen auf: Verfolgt das Projekt die völlige Transparentierung eines Individuums? Beobachten wir die Aufgabe von Privatheit? Handelt Elahi in vorauselendem Gehorsam, ist er der von Bauman befürchteten ›do-it-yourself-surveillance‹ zum Opfer gefallen? Sichert er sich ein solides Alibi für misstrauische FBI-Agent/en/innen, um von der berüchtigten *terrorist watch list* gestrichen zu werden? Oder handelt es sich hier um einen subversiven Kommentar zur Fragwürdigkeit von Überwachungspraktiken einerseits und zu Selbstbeobachtungspraktiken der *digital natives* andererseits?

Einer vollständigen Aufgabe von Privatheit durch ständige Selbstveröffentlichung widerspricht der Künstler vehement: »I live a surprisingly private and anonymous life.«⁵⁰ Ein privates und anonymes Leben? Diese Lesart seines Projekts hinterfragt die Sinnhaftigkeit und den Nutzen von Überwachung. Denn die Mengen an Daten – »the barrage of information«⁵¹ – lässt Elahis Leben nur scheinbar transparent werden, wie bei Betrachtung der Website deutlich wird. Zunächst fällt deren bewusst benutzerunfreundliche Oberfläche auf, die nicht nur eine befriedigende Navigation verbietet; die unstrukturierte und unverständliche, völlig zusammenhangslose Darstellung von Informationen und Daten verunmöglicht auch die einfache Kommodifizierung im Sinne von Big Data. 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. Weiter fällt die völlige Abwesenheit von Menschen auf den Bildern auf, was den Fotografien, die oft eher Schnappschussqualität haben, eine signifikante Ästhetik gibt, die auch als Verweis auf die Dehumanisierung des Individuums durch die entmenschlichende Natur von Überwachungstechnologien gelesen werden könnte.

Elahis Projekt stellt folglich die Anhäufung von Daten durch Behörden und kommerzielle Unternehmen in Frage, wenn er behauptet: »In an era in which everything is archived and tracked, the best way to maintain privacy may be to

49 Vgl. Gütt 2014: S. 11. Ein selbst geschriebenes Programm auf dem Mobiltelefon erlaubt es Elahi, die Daten mit geringem Aufwand regelmäßig auf die Website zu laden.

50 Elahi 2011b.

51 Elahi 2011b.

give it up.⁵² Laut Elahi lassen sich durch diese selbstbestimmte Veröffentlichung nach eigenen Parametern Handlungsspielräume und Formen der Selbstermächtigung gewinnen. Diese überspitzt formulierte These lässt Datenschutzbeauftragte vermutlich schaudern und es sei dahingestellt, inwiefern dies als Handlungsmaxime für den Großteil der Bevölkerung förderlich ist; als Kunstprojekt allerdings regt es zur kritischen Auseinandersetzung mit Überwachungspraktiken von Regierungen an und subvertiert die Idee von Big Data. Elahi kontrolliert, welche Informationen er auf welche Art und Weise preisgibt und was verborgen bleibt. Er beobachtet auch, wer auf die Website zugreift: Wiederholt zeigt seine Serverstatistik Besuche von FBI, Homeland Security und NSA.⁵³ Sein Handeln ist scheinbar selbstbestimmt, als IT-Experte ist er sich der Konsequenzen seines Handelns bewusst. Elahis Verstoß gegen gesellschaftliche Diskretionspflichten ist dabei durchaus lustvoll, er setzt sich als Überwachungspflichten gekonnt in Szene und profitiert von der dadurch generierten medialen Aufmerksamkeit.⁵⁴

Elahis Invertierung der Überwachungslogik durch exzessive Selbstüberwachung stellt das Narrativ vom Schwinden des Privaten in digitalen Räumen in Frage. Sein Projekt muss auch als Kommentar zur komplexen, oft höchst artifiziellen und performativen Natur einer zunehmend online stattfindenden Bekenntniskultur gelesen werden. Elahi prüft unsere Sichtbarkeit im digitalen Panopticon und wirft nicht nur auf unsere Komplizenschaft in der eigenen Überwachung ein Schlaglicht, sondern setzt diese durch sein Bestehen auf einem privaten, anonymen Leben trotz umfassender Selbstveröffentlichung mit sich wandelnden Privatheitskonzepten in Bezug. Man kann Elahis Netzkunst als Intervention mit Blick auf die Performanz von Identität begreifen. Begreift man (Online-)Identität nicht als Essenz, sondern als performativen Akt, stellt dies das vielfach beschworene ›Ende des Privaten‹ in Abrede. Steffen Siegel bezeichnet »Tracking Transcience« als eine »Versuchsanordnung mit gespenstischen Zügen, in der das überwachte Selbst niemals wirklich greifbar ist.«⁵⁵ Was Elahi seinem Publikum preisgibt, ist nicht unbedingt die umfassende, die *eine* Wahrheit über sich selbst, sondern eine sorgfältig inszenierte Version derselben.⁵⁶ Statt totaler Transparenz rückt Performanz in den Vordergrund: Öffentliche Online-Identität und private

52 Elahi 2011b. Elahi schreibt in dem hier zitierten Artikel von *The New York Times* weiter: »Restricted access to information is what makes it valuable.« In dem Artikel wendet Elahi sich direkt an das FBI: »You want to watch me? Fine. But I can watch myself better than you can, and I can get a level of detail that you will never have.« Der Künstler wähnt sich durch die Datenflut in seiner Privatheit geschützt und sicher (vgl. Smith/Watson 2015: S. 268).

53 Vgl. Elahi 2011a.

54 Vgl. Gütt 2014: S. 19.

55 Siegel 2012: S. 106. Vgl. auch Gütt 2014: S. 20.

56 Anzumerken ist, dass Elahis Aussagen und Praktiken insbesondere mit Blick auf die Selbstveröffentlichung in sozialen Medien im Frontend schlüssig sind. Aspekte wie Meta-Daten-

Offline-Identität werden so als voneinander abhängige Sphären begreifbar, als »creative, seductive, and mutually-reinforcing interplay of reveal and conceal,« wie Nathan Jurgenson und PJ Rey in ihrem Artikel *The Fan Dance: How Privacy Thrives in an Age of Hyper-Publicity* feststellen.⁵⁷ Jurgenson und Rey sprechen in diesem Kontext von einem modernen Mythos »about how social media and other digital technologies are eroding our once-valued privacy and creating a new cultural movement of mass publicity in its stead.«⁵⁸ Die Autoren entlarven dieses Narrativ eines Massenexhibitionismus, der Privatheit negiert, als Fiktion, die darauf beruhe, dass Privatheit und Öffentlichkeit als vollständig voneinander abgrenzbare Sphären zu verstehen seien, und verbreiten dagegen ein »counter-narrative that demonstrates a dialectical relationship, where privacy and publicity are deeply intertwined [...] and perhaps both increasing as digital information grows more ubiquitous.«⁵⁹ Ihr Plädoyer dafür, die Dichotomie öffentlich-privat gegen ein dialektisches Verständnis dieser Kategorien einzutauschen, betont die wechselseitige Verstärkung und Durchdringung dieser Sphären.⁶⁰

Elahi schreibt Praktiken der Selbstüberwachung und -veröffentlichung in diesem Sinne emanzipatorisches Potenzial zu. Die Preisgabe von persönlichen Informationen und die damit einhergehende Publicity widersprechen subjektiv empfundener Privatheit nicht notwendigerweise. In einer Gesellschaft, die Sichtbarkeit und Transparenz wertschätzt und zunehmend einfordert, greifen traditionelle Vorstellungen von Privatheit nicht mehr. Die Historikerin Sarah Igo betont: »[C]ontinuous visibility on one's own terms begins to look like a strategy [...] of autonomy, a public way of maintaining control over one's private identity.«⁶¹ Die selbstbestimmte Veröffentlichung privater Details und die Medialisierung des digitalen Ichs werden hier affirmativ im Sinne einer Selbstermächtigung verstanden, die subjektiv empfundene Privatheit sogar verstärken kann. Elahis Projekt entsteht somit in einem Spannungsfeld: Einerseits herrschen online starke Restriktionen mit Blick auf die Performanz der eigenen Identität, etwa durch Überwachungstechnologien, durch die Möglichkeit abgehört und beobachtet zu werden; andererseits bieten digitale Räume zahlreiche Möglichkeiten Identitäten zu kreieren und zu erweitern, wie in Blogs und sozialen Medien. Verkompliziert

analyse und Tracking-Algorithmen, die eher das Backend betreffen, spielen in seinem Projekt eine untergeordnete Rolle.

57 Jurgenson/Rey 2013: S. 74.

58 Jurgenson/Rey 2013: S. 62.

59 Jurgenson/Rey 2013: S. 62.

60 Vgl. Jurgenson/Rey 2013: S. 74. Jurgenson und Rey wenden Erving Goffmans Konzept auf Online-Bekenntnisse an, ein »dramaturgical framework of self-presentation that describes human interaction as an endless series of performances« (Jurgenson/Rey 2013: S. 64).

61 Igo 2015: S. 28.

wird diese positive Lesart durch die Tatsache, dass die Plattformen zum freien Ausdruck des Selbst auf vielfache Art und Weise überlagert und kodiert sind von Formen der (Selbst-)Überwachung und Selbstdisziplinierung.⁶² Das eingeschriebene Überwachungspotenzial bleibt dabei unübersehbar und wird letztlich nicht aufgelöst.

Wenn vom Ende der Privatheit die Rede ist, fällt oft die scharfe Grenzziehung zwischen ‚öffentliche und ‚privat‘ auf, die ein recht eindimensionales Verständnis von Privatheit bezeugt. Elahi zeigt, dass gesteigerte Transparenz auch mit Verfälschung, Performanz, Verstecken und Täuschung einhergehen kann und sich daraus Freiräume und Potenzial für Widerstand ergeben. Die Debatte um das Schwinden von Privatheit, die auch in digitalen Kunstprojekten geführt wird, profitiert von einer differenzierten Sichtweise, die Konzepte wie Transparenz und Privatheit, online und offline, nicht als strenge Dichotomien behandelt, sondern dem Aushandlungsprozess über deren Bedeutung ein höheres Maß an Komplexität und Flexibilität beimisst. Die Idee von separaten Lebensbereichen – öffentlich und privat – gilt in modernen Konzepten wie der *confessional society* nicht mehr; und möglicherweise war die imaginierte Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem schon immer »mobile, situational, flickering and fragmented«, wie Mimi Sheller und John Urry anmerken.⁶³ *Privacy art* sollte als Ausdruck und Motor dieser Grenzverschiebungen und zunehmenden Hybridisierung verstanden werden, denn: »these images provide a new and different lens through which we can look at and experience the fundamental ideas behind privacy.«⁶⁴

Literatur

- Barnard-Wills, Katherine/Barnard-Wills, David 2012: *Invisible Surveillance in Visual Art*. In: *Surveillance & Society*. 10.3/4., 2012, S. 204-214. URL: <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/invisible> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Bauman, Zygmunt/Donskis, Leonidas 2013: *Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity*. Cambridge.
- Bauman, Zygmunt 2012: *Do Facebook and Twitter Help Spread Democracy?* In: *Social Europe*. 8.05.2012. URL: <https://www.socialeurope.eu/do-facebook-and-twitter-help-spread-democracy-and-human-rights> (zuletzt abgerufen am: 20.7.2018).

62 Vgl. Barnard-Wills/Barnard-Wills 2012: S. 205.

63 Sheller/Urry 2007: S. 330. Siehe dazu auch McGrath 2004.

64 International Association of Privacy Professionals o.J.

- Bauman, Zygmunt 2010: *Privacy, Secrecy, Intimacy, Human Bonds, Utopia—and Other Collateral Casualties of Liquid Modernity*. In: Blatterer, Harry u.a. (Hg.): *Modern Privacy. Shifting Boundaries, New Forms*. Basingstoke, S. 7-22.
- Bonnet, Jacques 2006: *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*. Berlin.
- Branger_Briz 2012a: *A Charge for Privacy*. In: Behance. URL: <https://www.behance.net/gallery/3491925/A-Charge-For-Privacy> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Branger_Briz 2012b: *A Charge for Privacy*. In: Vimeo. URL: <https://vimeo.com/34575655> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Branger_Briz 2011: *A Charge for Privacy*. URL: <https://www.brangerbriz.com/portfolio/charge-for-privacy> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Calvert, Clay 2000: *Voyeur Nation. Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. New York.
- Cirio, Paolo 2011: *Face to Facebook – Hacking Monopolism Trilogy*. URL: <https://www.paolocirio.net/work/face-to-facebook/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Cirio, Paolo/Ludovico, Alessandro o.J.: *Face to Facebook: How*. URL: www.face-to-facebook.net/how.php (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Cirio, Paolo/Ludovico, Alessandro o.J.: *Face to Facebook: Legal*. URL: www.face-to-facebook.net/legal.php (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Cirio, Paolo/Ludovico, Alessandro o.J.: *Face to Facebook: Theory*. URL: www.face-to-facebook.net/theory.php (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Elahi, Hasan 2011a: *FBI, Here I Am!* In: TEDGlobal. URL: https://www.ted.com/talks/hasan_elahi/transcript (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Elahi, Hasan 2011b: *You Want to Track Me? Here You Go, F.B.I.* In: *The New York Times*. 29.10.2011. URL: www.nytimes.com/2011/10/30/opinion/sunday/giving-the-fbi-what-it-wants.html (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Finn, Jonathan 2012: *Surveillance Studies and Visual Art: An Examination of Jill Magid's Evidence Locker*. In: *Surveillance & Society*. 10.2., 2012, S. 134-149.
- Gütt, Ines 2014: *Surveillance Art. Institutionelle Überwachung und deren Folgen in ausgewählten zeitgenössischen Kunstwerken*. URL: http://danke.fish/wp-content/uploads/2015/02/Surveillance-Art_Masterarbeit_Guett_2014.pdf (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Han, Byung-Chul 2012: *Transparenzgesellschaft*. Berlin.
- Igo, Sarah 2018: *The Known Citizen. A History of Privacy in Modern America*. Cambridge, MA/London.
- Igo, Sarah 2015: *The Beginnings of the End of Privacy*. In: *The Hedgehog Review*. 17.1., 2015, S. 18-29.
- International Association of Privacy Professionals (IAPP) o.J.: *Privacy Art Gallery*. URL: <https://iapp.org/resources/privacy-art-gallery/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Jansen, Gregor (Hg.) 2014: *Smart New World*. Düsseldorf.

- Jurgenson, Nathan/Rey, P.J. 2013: *The Fan Dance: How Privacy Thrives in an Age of Hyper-Publicity*. In: Lovink, Geert/Rasch, Miriam (Hg.): *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdam, S. 61-75.
- Kasseler Kunstverein 2013: *Eine Ausstellung zwischen 100% Security und anderen Utopien*. URL: www.kasselerkunstverein.de/ausstellung/kkvexh/detail/kkv/monitoring-30-kasseler-dokfest-2013 (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Lepore, Jill 2013: *The Prism. Privacy in an age of publicity*. In: *The New Yorker*. 24.6.2013. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/06/24/the-prism> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Levin, Thomas Y. 2002: *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Boston.
- Lupton, Deborah 2016: *The Quantified Self. A Sociology of Self-Tracking*. Cambridge, UK/Malden, MA.
- Mattes, Eva/Mattes, Franco 2011: *The Others*. URL: <http://0100101110101101.org/the-others/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- McGrath, John 2004: *Loving Big Brother. Performance, privacy and surveillance space*. London/New York.
- McKay, Carolyn 2013: *Covert: The artist as voyeur*. In: *Surveillance & Society*. 11.3/4., 2013, S. 334-353. URL: <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/covert> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Meloche, Jaclyn 2017: *Camera Performed: Visualizing the Behaviour of Technology in Digital Performance*. In: Flynn, Susan/Mackay, Antonia (Hg.): *Spaces of Surveillance. States and Selves*. Basingstoke, S. 45-64.
- Mulvey, Laura 1999: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York, S. 833-844.
- Nelson, Deborah 2002: *Pursuing Privacy in Cold War America*. New York.
- Parsons, Sarah 2012: *Privacy, photography, and the art defense*. In: Carucci, Margherita (Hg.): *Revealing Privacy. Debating the Understandings of Privacy*. Frankfurt a.M., S. 105-118.
- Phillips, Sandra S. u.a. 2010: *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*. London.
- Pratt Institute 2015: *Past Exhibitions*. URL: <https://www.pratt.edu/the-institute/exhibitions/pratt-manhattan-gallery/past-exhibitions/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Reed, T.V. 2005: *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis/London.
- Remes, Outi/Skelton, Pam (Hg.) 2010: *Conspiracy Dwellings: Surveillance in Contemporary Art*. Newcastle.
- Schirn Kunsthalle Frankfurt 2012: *Privat*. URL: www.schirn.de/ausstellungen/2012/privat/ (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).

- Sheller, Mimi/Urry, John 2007: *Mobile Transformations of „Public“ and „Private“ Life*. In: Hier, Sean P./Greenberg, Joshua (Hg.): *The Surveillance Studies Reader*. Maidenhed, S. 327-336.
- Siegel, Steffen 2012: *Sich selbst im Auge behalten. Selbstüberwachung und die Bildropolitik des Indiskreten*. In: *KulturPoetik*. 12.1., 2012, S. 92-108.
- Smith, Sidonie/Watson, Julia 2015: *Getting or Losing a Life? Privacy, Transparency, and Self-Presentation Online*. In: Fitz, Karsten/Harju, Bärbel (Hg.): *Cultures of Privacy. Paradigms, Transformations, Contestations*. Heidelberg, S. 259-271.
- Tactical Technology Collective o.J.: *About Us*. URL: <https://tacticaltech.org/pages/about-us/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Tactical Technology Collective o.J.: *Detox Your Digital Self*. URL: <https://tacticaltech.org/news/data-detox-kit/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room*. URL: <https://theglassroom.org> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room: About*. URL: <https://theglassroom.info/about/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room NYC*. URL: <https://tacticaltech.org/projects/the-glass-room-nyc/> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room: Program*. URL: <https://theglassroom.info/program> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Tactical Technology Collective o.J.: *The Glass Room: Unfit Bits*. URL: https://theglassroom.org/object/brain_mattu-unfit_bits (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Tega Brain 2015: *Unfit Bits (2015)*. URL: <http://tegabrain.com/Unfit-Bits> (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- The New School 2013: *The Public Private-exhibition*. URL: https://events.newschool.edu/event/the_public_private_-_exhibition#.WuRwVy-B2Rs (zuletzt abgerufen am: 25.3.2019).
- Weeks, Jonny 2013: *The art of peeping: photography at the limit of privacy*. In: *The Guardian*. 19.8.2013. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2013/aug/19/art-peeping-photography-privacy-arne-svenson> (zuletzt abgerufen am: 29.4.2018).
- Weinhart, Martina/Hollein, Max (Hg.) 2012: *Privat/Privacy*. Berlin.