

Mediatisierte Privatheit in der Corona-Pandemie



von Petra Grimm

Mit der im Frühjahr 2021 in Europa einsetzenden Corona-Pandemie und den darauffolgenden Erfahrungen des sog. ›Lockdowns‹ oder ›Shutdowns‹ wurden private Kontakte und der Zugang zum öffentlichen Raum weitgehend reguliert bzw. untersagt. Im Alltag vieler Menschen änderte sich damit auch der Erlebnisraum des Privaten: Sie wurden einerseits zurückgeworfen auf das private Zuhause und mussten andererseits den privaten Raum neu gestalten, indem sie z. B. berufliche Tätigkeiten nach Hause ins Homeoffice verlagerten oder den Unterricht im Homeschooling durchführten. Hat die Corona-Pandemie damit die Bedeutung von Privatheit in der Alltagswelt verändert? Hierzu sollen in einem ersten Schritt die neuen gesellschaftlichen Narrative zur Privatheit unter Pandemie-Bedingungen vorgestellt werden. Im zweiten Schritt wird der Frage nachgegangen, welche Privatheitsmodelle in fiktionalen Medientexten während des sog. Lockdowns im Frühjahr 2020 entstanden sind.

Narrative der Privatheit

In der Corona-Pandemie lassen sich im öffentlichen Diskurs nach meiner Beobachtung drei neue Narrative des Privaten identifizieren. Das erste Narrativ lässt sich als ein ›Zuviel an Privatheit‹ beschreiben: Mit einem normativ geforderten Rückzug in die privaten Räume wird ein Ort des Gefangenseins, der Identitätskrisen, der Isolation und der Überforderung oder sogar im schlimmsten Fall ein Ort grausamer Privatheit, in der familiäre Gewalt herrscht, assoziiert. Das zweite Narrativ bedeutet hingegen einen ›Zugewinn durch mehr Privatheit‹: eine Zunahme an Flexibilität, Zeit und Geld (zum Beispiel durch weniger Mobilität) sowie eine individuellere Gestaltung des beruflichen und freizeithlichen Alltags. In beiden Fällen sind die lokale und dezisionale Dimension der Privatheit betroffen, die Rössler um die informationelle Dimension erweitert.¹

Die Bezeichnungen ›Lockdown‹ oder ›Shutdown‹ verweisen auf eine Schließung und Absperrung, also eine räumlich markierte Grenze oder Grenzziehung, die ja auch für die Definition des Privaten von Bedeutung ist. So wird ›Privatheit‹ oder auch ›Privatsphäre‹ von Petra Grimm und Hans Krahl definiert als ein

Bedeutungsraum, in dem je nach System verschiedene Handlungen, Situationen, Zustände mentaler oder körperlicher Art des oder der Subjekte stattfinden, die in historisch und sozial variablem Ausmaß der Kontrolle des Außenraums entzogen werden. Privatheit ist zunächst und genuin ein ›räumliches‹ Phänomen und mit bestimmten topographischen Räumen korreliert (Privathaus, Privatwohnung), wenngleich sie nicht auf diese lokale Dimension beschränkt ist. Die Relevanz des Raumes für das traditionelle Konzept Privatheit ergibt sich, da sich Privatheit insofern räumlich definiert, als sie sich durch Grenzen und Grenzziehungen auszeichnet und durch Zugangskontrollen manifestiert.²

Die räumliche Bedeutung des Privaten führt uns zum dritten Narrativ der Pandemie-Zeit: ›Social Distancing‹. Anstelle eines Zuviels handelt dieses Narrativ von einem ›Zuwenig an Privatem‹: Sich nicht mehr mit Freund:innen oder eventuellen Partner:innen treffen zu können, wo und wann immer man möchte, weder zuhause noch privat im öffentlichen Raum, sei es im Café, im Restaurant oder auf der Party, wird als Verlust empfunden. Aber um welche Art der Privatheit geht es dabei? Es ist eine analoge, räumlich-körperliche Privatheit, die durch die digitale ›private‹ Kommunikation anscheinend nicht ersetzbar ist.

Für diejenigen Personen, die sich im Lockdown auf das lokale Private zurückgeworfen sehen oder gar meinen, in ihm gefangen zu sein, ist Privatheit nicht mehr ein Ausdruck von Autonomie. Vielmehr kollidiert der Wert der Privatheit nun mit dem Wunsch nach Selbstbestimmung. Dieses Spannungsfeld zwischen Privatheit und Autonomie löst sich allerdings

auf, wenn mit Autonomie nicht die »Verabsolutierung individueller Selbstverwirklichung [...]«³ gemeint ist, sondern die Idee, sich bei dem Bestreben nach individueller Freiheit als sozial eingebundenes Wesen vernünftig und verantwortlich zu verhalten. Wenngleich moderne Theorien der Autonomie sich von Kants ›sittlichem Autonomiebegriff‹ weit weg bewegt haben, erscheint mir ein Rückbezug auf ihn hilfreich, um den Blick von einer nur auf das Selbst bezogenen Autonomie wegzulenken. Diese äußert sich nicht erst seit der Pandemie, aber eben auch in ihr, paradoxerweise erst nach Öffnung der einschränkenden Maßnahmen, indem unter anderem eine Anzahl von Menschen für ihre ›Freiheit‹ auf den Straßen demonstrieren. Diese ›Freiheit‹ meint, sich selbst zu verwirklichen ohne andere schützen zu müssen. Ein solches verabsolutiertes Verständnis von Selbstverwirklichung gleicht einem infantilisierten Habitus von Autonomie: Wie ein Kleinkind, das die Umsetzung seines Willens sofort einfordert, ungeachtet dessen, wie die Welt um es beschaffen ist und was andere für Wünsche haben. Inwieweit dieser Habitus auch durch die Digitalisierung befeuert wurde und wird, kann nur vermutet werden. Jedenfalls sind wir es mittlerweile gewöhnt, dass die smarte digitale Umgebung jederzeit und an jedem Ort unsere Wünsche erfüllt, zumindest beim Konsum und bei der Nutzung digitaler Dienste (Alexa, Amazon, Netflix etc.). Wiegerling weist denn auch auf diese mangelnde Widerständigkeit digitaler Umgebungen hin, die er als problematisch für die Ausbildung personaler Identität wertet:

[...] der Idee der Smartness, die ubiquitäre Systeme auszeichnen soll, [liegt; Anm. P.G.] ein problematisches Modell menschlicher Interaktion zugrunde [...], welches entwicklungspsychologisch der Erwartungshaltung eines Kleinkindes entspricht, das seine Wünsche von der Mutter umgehend erfüllt sehen möchte. Es ist insofern zu fragen, ob die technische Vision eines smarten Systems nicht in sich problematisch ist; und ob eine solch magische Welt nicht letztlich dem Menschen Kompetenzen nimmt mit entsprechenden Auswirkungen auf die Ausbildung der personalen Identität, die wesentlich durch Widerstandserfahrungen ausgebildet wird.⁴

Die Spannung zwischen Autonomie und Privatheit betrifft jedoch nicht alle. Weniger problematisch erweist sie sich in der Pandemie für diejenigen, die ein Mehr an Privatheit als Zugewinn verstehen. Denn wer mehr Flexibilität hinsichtlich der Gestaltung der Arbeits- und Freizeit (neomodisch ›Worklife-Balance‹) oder des Familienlebens wünscht, wird im Home Office eine größere Selbstbestimmtheit und Vereinbarkeit unterschiedlicher Anforderungen wahrnehmen als diejenigen, die sich gerade durch die Zusammenführung beider Bereiche überfordert fühlen. Nicht zuletzt beeinflussen auch psychologische Dispositionen und soziale Konditionen, ob das Ins-Zuhause-Geworfensein als Entbehrung oder Erweiterung per-

sönlicher Freiheit verstanden wird. Wer auch allein glücklich sein kann, ohne sich einsam zu fühlen, ist bevorteilt, was allerdings nur bei wenigen der Fall sein dürfte. Ein »Right to be let alone«, das von Samuel D. Warren und Louis D. Brandeis als »The Right to Privacy« verstanden wurde,⁵ würde, wenn man es wörtlich nimmt, unserer modernen Kommunikationsgesellschaft, in der der Wunsch nach Aufmerksamkeit und Anerkennung sowie kommunikativer Verbundenheit befriedigt werden möchte, widersprechen: Wozu brauche ich eine Privatheit, in der ich von anderen in Ruhe gelassen werde? Warren und Brandeis verstanden allerdings unter dem »Right to be let alone«, dass das Privatleben von Personen des sogenannten ›öffentlichen Lebens‹ vor der massenhaften Verbreitung in den Medien geschützt werden sollte. Es ging ihnen nicht um ein generelles Recht für jeden und in jeder Situation.

Fiktionale Privatheit in der Pandemie

In der Phase des sog. Lockdowns entstand im Frühjahr 2020 in Deutschland eine kleine Anzahl von Kurzfilmen und Mini-Serien. Hierzu gehören die Kurzfilme von 20 Filmemacher:innen, die im Filmfestival *Corona Creatives* (MDR Kultur) liefen, weiter die Drama-Serie *Liebe jetzt!* (D, 2020, R: Pola Beck, Tom Lass, ZDFneo), die Comedy-Serie *Ausgebremst. Mit Vollgas in die Sackgasse* (D, 2020, R.: Lutz Heineking jr., Das Erste) und die Comedy-Serie *Drinnen. Im Internet sind alle gleich* (D, 2020, R.: Lutz Heineking jr., ZDFneo). Letztere Serie erhielt 2021 sogar den Grimme-Preis. Auf Netflix wurde 2020 zudem die internationale Kurzfilmreihe *Homemade*, bei der 17 Filmemacher:innen aus aller Welt mitmachten, auf die Plattform gestellt. Gemeinsam ist allen Produktionen, dass sie auf die Zeit der Einschränkungen im Zuge der Pandemie Bezug nehmen, wenngleich in unterschiedlicher Weise, und dass sie eine – begründet durch die eingeschränkten Produktionsbedingungen – reduzierte filmische Darstellungsweise (Kamerahandlung, Setting etc.) aufweisen. Das Thema ›Privatheit‹ wird in den deutschen Mini-Serien zentral verhandelt, ebenso in einigen Kurzfilmen von *Corona Creatives* und *Homemade*. Damit drängt sich die Frage auf: Welche Narrative der Privatheit und welche Privatheitsmodelle sind in diesen Sendungen erkennbar?

Vergleicht man die Sendungen, so fällt ein deutlicher Gendereffekt auf: Sind Männer die Hauptprotagonisten und allein zuhause, dann durchleben sie eine Identitätskrise. Frauen durchleben hingegen eine Partnerkrise, nicht nur, wenn sie mit dem Partner zusammen zuhause sind, sondern auch, wenn sie wie die Männer allein in ihren vier Wänden bleiben. Es lassen sich also zwei Narrative unterscheiden: das der männlichen Identitätskrise und das der weiblichen Beziehungskrise in der Pandemie.

Das Narrativ der Identitätskrise

Betrachtet man das Narrativ der Identitätskrise bei den männlichen Protagonisten genauer, dann lassen sich zwei Varianten erkennen: Erstens die der Ich-Verwandlung und zweitens die der Ich-Spaltung; beide resultieren aus einem Zuviel an Privatem oder anders gesagt, einem Mit-Sich-Alleinsein-Müssen in der Pandemie. Beispielhaft hierfür ist einer der Kurzfilme. So erzählt *Mein Freund der Baum* (R.: Jeffrey Döring) des *Corona Creatives*-Filmfests die Geschichte des jungen Singles Jeffrey, der sich in eine Pflanze verwandelt und sein Ich gleichsam auflöst: Während er zu Beginn noch Kontakt zur Außenwelt via Skype und Telefon hat, ignoriert er diese zunehmend, verfällt in Langeweile und Monotonie und beschäftigt sich nur noch mit seinen Pflanzen. Im Mittelpunkt des Wohnzimmers steht eine große Topfpflanze, die von der statischen Kamera während des gesamten Films fokussiert wird. Um sie herum drapiert Jeffrey viele weitere Pflanzen, behandelt sie wie Kinder, liest ihnen eine Geschichte vor, redet mit ihnen und dekoriert sie mit Lockenwicklern und Kleidungsstücken. Sie sind gleichsam seine Familie geworden, um die er sich kümmert. Aber auch die Pflanzen haben ein Eigenleben. Während er nachts schläft, kommunizieren sie über den Austausch von Farbpartikeln und Tönen und bilden sogar Wörter. Am Ende der Geschichte sitzt er zusammengeskauert mit einer Pflanze auf dem Schoß in einem Blumentopf. Sein Ich hat sich gleichsam in eine Pflanze verwandelt, gleichwohl hat er sich jetzt selbst ins Zentrum des Geschehens und auch in den Mittelpunkt der *Mise en Scène* gerückt, was vormals nur der großen Topfpflanze zugebilligt worden war. Die Auflösung seines Ichs ist der Endpunkt der Geschichte, kein Wendepunkt. Die Grenze zum Außenraum überschreitet er nicht, er verbleibt im Innenraum, in seinen vier Wänden. Dieser Raum wird allerdings zu einem neuen transformiert: Es wird ein Raum, in dem die Pflanzen zur Familie des Helden werden, Einsamkeit also überwunden wird. Ein Raum aber auch, den der Held mit dem Preis des Pathologischen bezahlen muss. Sein Ich degeneriert zu einer Topfpflanze. Die zentrale Aussage des Films ist demnach: Alleinsein in den vier Wänden führt zum Verlust des sozialen Kontakts mit der Außenwelt, der medial nicht kompensiert werden kann. Was bleibt, ist die analoge biologische Welt, in der sich das Ich einfügt und auflöst. Diese Geschichte von der Identitätskrise des Protagonisten basiert auf dem Paradigma von ›einem Zuviel an Privatheit‹.

Bezeichnend für alle Filme sind die genderabhängigen Sinnkonstruktionen. Während für Männer die Absenz von Arbeit und ein Nicht-Messen-Können mit anderen zur Sinnkrise führt, stellt sich die Sinnkrise im Zug des Lockdowns bei den Frauen vornehmlich als Beziehungskrise dar.

Das Narrativ der Beziehungskrise

Diese stereotype Zuschreibung von Sinn-Stories zeigt sich exemplarisch anhand der Serie *Drinnen. Im Internet sind alle gleich*. In 15 kurzen Folgen wird die Geschichte der 35-jährigen Charlotte Thielemann (Lavinia Wilson) erzählt, die in einer Werbeagentur arbeitet und eine typische Multitaskerin darstellt. Sie ist mit allen digitalen Medien bestens vertraut, nutzt sie, um ihren Alltag zu bewältigen und ihre Stimmung aufzubessern. Bedingt durch die Ausgangssperre sitzt sie alleine in ihrer Berliner Wohnung fest, während ihr Mann Markus mit den Kindern Urlaub macht. Von zuhause aus versucht sie via Laptop und Handy alles in den Griff zu bekommen: Sie managt die Kinderbeschäftigung und Hotelbuchung für ihren Mann, engagiert sich in ihrem Job und kümmert sich um ihre Familie (Eltern und Schwester). Nachdem ihre Chefin an Covid-19 erkrankt ist und letztendlich verstirbt (allerdings nicht durch das Virus, sondern einen Bus, der sie beim Verlassen des Krankenhauses überfährt) muss sie zudem die Leitung der Agentur übernehmen und einen Pitch vorbereiten. Ebenso muss sie sich um ihre Schwester, die aus Thailand nicht zurückkommen will, und ihre Eltern, die ihre Aufmerksamkeit einfordern, kümmern. Sie fühlt sich überfordert und kompensiert dies durch Flirts auf Tinder, Telefonate mit ihrer Freundin und Selbstgespräche, die sie an die Handynummer ihrer verstorbenen Schwester Clara schickt. Das heißt, Charlotte ist nicht auf sich selbst zurückgeworfen, vielmehr steht sie mit allen in Kontakt, auch wenn sie sich in der unfreiwilligen häuslichen Isolation befindet. Das Private bedeutet in der Pandemie für die dargestellten Frauen im Unterschied zu den Männern keine kommunikative Isolation. Ihre Beziehungen sind aber alle mit Konflikten behaftet; in der Pandemie zeigt sich die Beziehungskrise wie in einem Brennglas konzentriert: Charlotte gibt sich die Schuld an dem Tod ihrer Schwester Clara, mit ihrer anderen Schwester Constanze liegt sie im Clinch wegen deren Laisser-faire-Haltung und bei ihrer Chefin und unfähigen Kollegin kann sie sich nicht durchsetzen. Der zentrale Konflikt besteht jedoch aufgrund ihrer unglücklichen Ehe, denn sie möchte eigentlich die Scheidung, traut sich aber nicht, dies ihrem Mann zu sagen. Nachdem sie bei dem digitalen Osterfest mit allen Familienmitgliedern via Skype versehentlich ihren Wunsch nach Scheidung publik macht, eskaliert der Konflikt mit ihrem Mann. Dieser möchte allerdings weiterhin an der Beziehung festhalten und versucht sie zurückzugewinnen. Diese Beziehungsdynamik ist für alle Sendungen, in denen Paare in der Pandemie in Konflikt geraten, symptomatisch: Die Frauen möchten sich von den Männern trennen oder zumindest auf Distanz gehen, während die Männer versuchen, sie zu halten und zurückzugewinnen.

So findet sich dieses Muster auch in der ersten und letzten Folge von *Liebe Jetzt!* und in der Serie *Ausgebremst*. Während es bei diesen Serien am Ende zur Trennung kommt, versöhnen sich allerdings Charlotte und ihr Mann wieder. Charlotte findet ihr Gleichgewicht zurück, als sie erkennt, dass ihre vermeintliche Schuld am Tod ihrer Schwester unbegründet ist. Sie trennt sich nicht von ihrem Mann, gibt aber ihren Posten als neue Chefin in der Werbeagentur auf und verlässt auch die Online-Welt, in der sie ständig erreichbar sein muss. Individualität und Selbstbestimmung der Frau bedeuten hier, sich von einem verantwortungsvollen Job und den digitalen Medien zu befreien. Dies wird mit einer neuen Identitätsfindung der Frau gleichgesetzt.

Während die Geschichte der Serie *Drinnen. Im Internet sind alle gleich* trotz ihrer oberflächlich modernen Charakterisierung der Protagonistin ein konservatives Beziehungsmodell vermittelt – denn die Frau zieht sich aus dem Beruf zurück, die Rollenverteilung bleibt bestehen und die Familie ist letztendlich wieder gekittet – favorisiert die Serie *Ausgebremst* eine progressive Entwicklung: Hier steht die Protagonistin Beate (Maria Furtwängler) zu Beginn der Geschichte vor einem persönlichen Scherbenhaufen. Ihr Ehemann hat sie wegen einer Schülerin ihrer gemeinsamen Fahrschule verlassen und zudem hat sie ihren Führerschein wegen Alkohol am Steuer verloren. Allein in der Fahrschule, wo sie sich während des Lockdowns aufhält, möchte sie ihrem Leben mit Tabletten und Alkohol ein Ende setzen, doch im Fahrsimulator schalten sich nach und nach verschiedene Personen via Internet zu ihr durch. Es handelt sich überwiegend um fremde Personen, die bei ihr als vermeintlicher Seelsorgerin psychologische Hilfe und Rat suchen, verursacht durch eine falsche Weitchaltung der Seelsorge auf ihre Nummer. Im Zuge der Handlung nimmt Beate mehr und mehr die Rolle der Therapeutin ein und therapiert sich damit selbst: Mit gesundem Menschenverstand und pragmatischen Lösungsvorschlägen gelingt es ihr, den verzweifelten Menschen zu helfen und sie gewinnt dadurch ein neues Selbstbewusstsein. Gegen Ende der Geschichte taucht wieder ihr Ehemann auf und möchte mit ihr noch einmal die Beziehung von vorne beginnen. Doch sie lehnt dies ab und sieht für sich eine neue Zukunft als Beraterin. Das Zuhören und Beraten der anderen Menschen bei ihren privaten Problemen wirkt auf sie gleichsam kathartisch und ermöglicht es ihr, sich aus ihrer eigenen Problemlage zu befreien. Die Mini-Serie *Ausgebremst* vermittelt damit ein progressives Beziehungsmodell. Privatheit in der Pandemie fungiert hier als ein Motivator für die Emanzipation der Protagonistin. Im Unterschied zur Serie *Drinnen. Im Internet sind alle gleich* wird zudem auch kein Bashing der digitalen Medien vorgenommen. Im Gegenteil: Erst durch das Internet ist die Kommunikation mit den anderen möglich und damit

letztendlich auch die eigene Therapie.

Vergleicht man abschließend die fiktionalen Modelle des Privaten in der Zeit des sogenannten Lockdowns, dann überwiegt das negative Narrativ des Zuviels an Privatheit. Für männliche Helden führt dies zur Identitätskrise, für Heldinnen und Paare zur Beziehungskrise. Eine positive Entwicklung ergibt sich nur für die Heldinnen in den Mini-Serien *Ausgebremst* und *Drinnen. Im Internet sind alle gleich*: Sie finden einen Weg zu einer neuen Sinnkonstruktion ihres Lebens, wobei im ersten Fall eine progressive und im zweiten Fall eine konservative Variante der Beziehungsmodelle gewählt wird. In allen Geschichten sind die digitalen Medien das Tor zur Außenwelt und zu den anderen Menschen. Auch hier wird wieder ein Gendereffekt sichtbar: Während die Frauen die Medien nutzen, um ihre Isolation zu überwinden, sind sie für die Männer kein brauchbares Mittel, um ihrer Isolation zu entkommen. Das Private in Zeiten der Pandemie ist in den fiktionalen Welten ein genderabhängiges Konstrukt. Ob sich im Umgang mit der Pandemie auch Gendereffekte in der Gesellschaft festmachen lassen, bleibt zu diesem Zeitpunkt offen.

Prof. Dr. Petra Grimm

Professorin für Medienforschung und
Kommunikationswissenschaft an der Hochschule der Medien
Stuttgart
Gründerin und Mitglied im Leitungsgremium des Instituts für
Digitale Ethik (IDE)

Endnoten

1 Vgl. Rössler, Beate: *Der Wert des Privaten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

2 Vgl. Grimm, Petra/Krah, Hans: *Privatsphäre*. In: Heesen, Jessica (Hg.): *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 178–185, hier S. 178.

3 Vgl. Bielfeldt, Heiner: *Autonomie*. In: Düwell, Marcus/Hübenthal, Christoph/Werner, Micha H. (Hg.): *Handbuch Ethik*. 3. aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 311–314, hier S. 313.

4 Wiegerling, Klaus: *Philosophie intelligenter Welten*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 30.

5 Warren, Samuel D./Brandeis, Louis D.: *The Right to Privacy*. In: *Harvard Law Review*. Jg. 4, Nr. 5, 1890. Online: http://groups.csail.mit.edu/mac/classes/6.805/articles/privacy/Privacy_brand_warr2.html (16.10.2020).