

1 Jane und Louise Wilson, *Stasi City*, 1997, Zwei-kanal-Videoinstallation



2 Mohammed Atta beim Check-In in Portland am Morgen des 11. September 2001

Die Bedrohung der zivilen Autonomie durch omnipräsente Überwachungsinstanzen ist Motiv zahlreicher literarischer und filmischer Fiktionen. Ihre düsteren Visionen beschwören den Verlust demokratischer Grundwerte, wie das Recht auf Privatsphäre oder die Bewegungsfreiheit des Individuums im öffentlichen Raum.¹ Die Ausweitung und zunehmende Präzision neuer technologischer Möglichkeiten, die etwa die erkennungsdienstliche Registrierung potentieller Straftäter oder datengestützte Abgleichung individueller oder kollektiver Personenprofile ermöglicht, hat den Diskurs über die politischen Ziele einer Vernetzung elektronischer Überwachungsdaten nicht erst seit dem 11. September, sondern bereits im Umfeld der Fahndungsstrategien zur Erfassung von RAF-Tätern und RAF-Sympathisanten Ende der 1970er Jahre entwickelt. In diesem Diskurs stehen die Vorbehalte gegenüber der digitalisierten Totalerfassung hinter der Furcht vor Terroranschlägen kaum zurück. Obwohl gesellschaftlicher Konsens hinsichtlich der zivilrechtlichen Bedenken gegen die globalen Bestrebungen zur Etablierung eines präventiven Sicherheitsdispositivs als Abwehrmaßnahme von Gewalttaten und terroristischen Attentaten besteht, nimmt die Bereitschaft von Individuen zu, ihre privaten Daten und intimsten Geheimnisse in Onlineforen geradezu zwanghaft zu veröffentlichen. Solche Formen der indirekten Affirmation des panoptischen Prinzips verkehren indessen die Logik der Disziplinierung, die Michel Foucaults Modell kennzeichnete. Die bekenntnisartige Preisgabe privater Lebenskonstellationen und heimlicher Obsessionen verschafft dem Subjekt eine *jouissance*, die zugleich den sozialen Mehrwert des öffentlichen (An-)Erkanntwerdens zu versprechen scheint. Das invasive Blickregime von Jeremy Benthams panoptischem Entwurf, in dem soziale Kontrolle vom beobachtenden Blick ausgeübt wurde, wandelt sich unter den Bedingungen privater Mediennutzung in eine Bühnensituation, auf der das Sichzurschaustellen des Subjekts auf die permanente Anwesenheit der Beobachterinstanz konstitutiv fixiert ist. In dem Maße, wie die klassischen Repräsentanten des Anderen, die für die Identitätsfindung notwendig sind (Familienangehörige und stabile soziale Zusammenhänge), ihre Funktionen einbüßen, potenzieren sich die Formen subjektiver Selbstvergewisserung im Schein der Medien. Die Präsenz der Medien ersetzt die soziale Anbindung. Das Subjekt erfährt sich selbst als existent, indem es «in Erscheinung» treten kann und in allen Lebenslagen einem «Bild» zu entsprechen versucht. Als Instanz der Selbstwahrnehmung werden die Medien zum *reality test* der gesellschaftlichen Persona: Ich werde gesehen, also bin ich.

Im Folgenden soll es darum gehen, die Rolle der beobachtenden Instanzen im Spannungsfeld einer Mediengesellschaft zu situieren, die ihren permissiven Voyeurismus mit offensivem Exhibitionismus auf höchst brisante Weise mit der all-

seits präsenten Beobachterinstanz verknüpft. Künstlerische Projekte, die diese Konstellation kritisch reflektieren, werden beispielhaft herangezogen. Die externen und internalisierten Kontrollaspekte einer ambivalent gehandhabten *Sichtbarkeit* treten dabei als ein ebenso sozial wie anthropologisch verankertes Dispositiv des subjektiven Selbstverständnisses in Erscheinung.

Ökonomien der Aufmerksamkeit

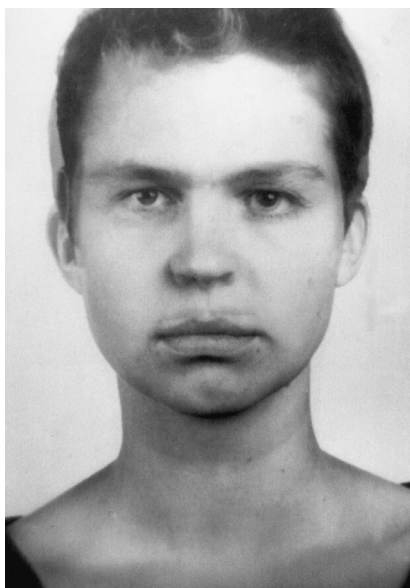
Unter den veränderten Produktionsbedingungen und sozialen Imperativen der neuen Kommunikationstechnologien sind neue Organisationsformen von Überwachung entstanden. Im Zuge der Medialisierung der Welt haben die ehemaligen Kontrollinstanzen ihre Machtposition an globale Marktmechanismen und *corporate interests* abgetreten, die nicht mehr dem Prinzip Michel Foucaults einer zentralen Disziplinierungsinstanz unterliegen, sondern mit Hilfe von Codes offene Systeme so organisieren, dass Zugang zu Informationen und Ressourcen gewährt oder aber Ausschluss und Zurückweisung praktiziert werden. Gilles Deleuze hat diesen Wandel als den Übergang von Foucaults «Gesellschaft der Disziplin»² in eine «Gesellschaft der Kontrolle»³ gekennzeichnet, in der die disziplinierenden Institutionen der Vergangenheit – Gefängnis, Krankenhaus, Fabrik, Schule und Familie – von «open circuits of ultrarapid forms of free floating control»⁴ abgelöst wurden, die nach dem Prinzip der Ausgrenzung agieren. Praktiken der Überwachung, die in totalitären Systemen auf einem zentralisierten bürokratischen Staatsapparat basieren, sind Phänomene der Vergangenheit. Auch wenn sie einzeln weiterhin politische Macht demonstrieren, sind sie doch Relikte einer überkommenen Ideologie, da ihre national definierten Hierarchiestrukturen an die realen Macht- und Herrschaftsstrukturen der transnationalen globalisierten Weltgesellschaft kaum mehr anschließbar sind. Den obsoleten Status solcher Systeme beleuchtet die Installation *Stasi City* (1997) der britischen Zwillingsschwestern Jane und Louise Wilson. Ihre Videos zeigen Aufnahmen von verlassenen Räumen des ehemaligen Stasigefängnisses in Berlin-Hohenschönhausen, in denen die Informationen des überkommenen Überwachungsapparats zu DDR-Zeiten zusammenliefen und koordiniert wurden (Abb. 1, S. 36). Die Bildsequenzen geben Einblicke in die inzwischen verlorenen Zonen der Macht, wobei sie in Umkehrung der panoptischen Blickperspektive in das Zentrum der einst unzugänglichen Kontrollinstanz vordringen. Der investigative Blick der Kamera durchstreift die Räume und erfasst ebenso unnachgiebig wie die Überwachungstechnologie die Spuren ihrer ehemaligen Funktion: die gepolsterten Türen der Verhörzimmer und die medizinischen Geräte eines Untersuchungsraums. Die visuelle Durchdringung der Räume operiert ihrerseits wie die Befragung des Ortes, der als Inbegriff der Befragung gefürchtet wurde. Die Bilderfolgen versetzen die Betrachter selbst in die Position einer Überwachungsinstanz, die retrospektiv das verlassene Zentrum des staatlichen Kontrollorgans ins Visier nimmt. Die Leere des ruinösen Gebäudes, dessen Architektur von der psychologischen Struktur des Überwachungsstaates durchdrungen ist, steht für das symbolische Vakuum im Innern solcher bürokratischen Machtapparate.

Im medial vervielfachten Überwachungsraum der Echtzeitmedien haben sich die Konstellationen der sozial konstituierenden Identifikationsverhältnisse grundlegend verändert, da die Beobachterinstanzen anonym bleiben und sich als kunden- oder verbraucherfreundliche Serviceleistung tarnen.⁵ In einem zuneh-

mend dichter gefügten Netzwerk von automatisierten Aufzeichnungsmethoden, die heute nicht mehr spektral organisiert sind, sondern in Verknüpfung von Datenmaterial individuelle und kollektive Profile erstellen können, indem Telefongespräche, Onlinenutzung, Gesundheitsstatus und Konsumverhalten erfasst werden, verschwimmen die Grenzen zwischen Intimität und öffentlicher Darstellung. Dieser Übergang, den Deleuze als Substituierungsprozess von ehemals visuell definierten und hierarchisch operierenden analogen Kontrollorganen in Richtung eines horizontal verzweigten, durchlässigen, potentiell aber jederzeit auch ausschließenden digitalen Informationsnetzes charakterisiert, lässt sich in unserer gegenwärtigen Kultur indessen nicht als eine strikt alternative Organisationsform verabsolutieren. Eher ist von einer Parallelität dieser beiden Modelle auszugehen – Foucaults Theorie des disziplinierenden Blickregimes und Deleuzes Diagnose des vernetzten Kontrollsystems –, die ganz unterschiedliche gesellschaftliche Resonanzen hervorrufen. Während der erkenntnisdienliche Aspekt vollautomatischer, ›intelligenter‹ Datenspeicherung und -verknüpfung starker Kritik seitens der Öffentlichkeit ausgesetzt ist, wächst die öffentliche Toleranz gegenüber der Ausbreitung von Videoüberwachung, die zunehmend als Sicherheitsgarant im Dienste einer gesellschaftlich akzeptierten Präventionslogik fungiert.⁶ Im Wechselspiel mit den Vereinnahmungen des Alltäglichen durch die Medien hat sich Videoüberwachung als eine Praxis der sozialen Kontrolle etablieren können, während die Idee der Totalüberwachung in Form einer allumfassenden Datenerfassung und rascher Verknüpfung auf globaler Ebene weiterhin als dystopische Vorstellung auf Ablehnung trifft. Mit der zunehmend tolerierten Installation von Überwachungskameras in öffentlichen Räumen hat sich die Visualität von Überwachungsvideos als neuer Topos des Authentischen in der Unterhaltungskultur und in der Kunst niedergeschlagen. Die verschwommene, dokumentarische Ästhetik von Überwachungsbildern steht ebenso für den unmittelbaren Augenzeugenblick der Echtzeitaufzeichnung, wie diese die historische Kategorie des Erhabenen reaktiviert, die ursprünglich rezeptionsästhetisch auf Naturgegenstände oder -ereignisse angewandt, produktionsästhetisch seit dem 18. Jahrhundert als eine rhetorische Figur auch in der Kunst auftritt, wie die Bewunderung für gewaltige Natursujets bis in das frühe 19. Jahrhundert erkennen lässt. Die Ambivalenz des Erhabenen, die im Sinne einer erwarteten Klimax das Potential eines dramatischen Wendepunktes aufweist, ist auch für die endlosen Bilderfolgen der Überwachungsaufzeichnungen kennzeichnend. So ist diesen Aufnahmen trotz ihrer über lange Strecken vollkommenen Ereignislosigkeit dennoch ein außerordentliches Spannungsmoment inhärent. Hierin gleichen sie der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen. Denn vom Erhabenen geht ein affektives Moment aus, das als eine Ästhetik des Schreckens wahrgenommen wird und diejenigen, die sich dieser Erfahrung aussetzen, unbeschadet lässt. Ästhetische Intensität wird als solche nur ermöglicht, insoweit die Unversehrtheit des Rezipienten sichergestellt ist. Nur wer sich in Sicherheit wägt, vermag sich der Ästhetik des Schreckens, dem Sog des Erhabenen in Erwartung einer extremen und darin ebenso schockierenden wie faszinierenden Erfahrung auszusetzen. Dieses Sicherheitsmotiv, das die Augenzeugin unbeschadet gegenüber der oftmals gewaltsamen Konfrontation mit dem Unvorstellbaren belässt, reproduziert sich in der Potentialität heutiger Überwachungsbilder. Die vielfach reproduzierte Aufnahme von Mohammed Atta, die wenige Stunden vor seinem weltbewegenden



3 Thomas Ruff, *Portrait (V. Liebermann)*, 1999, Foto, 210 × 165 cm



4 Thomas Ruff, *Anderes Porträt Nr. 127/38*, 1994/95, Siebdruck auf Papier, 200 × 150 cm

Attentat auf das *World Trade Center* auf dem Flughafen in Portland entstand (Abb. 2, S. 36), veranschaulicht, dass die Erfahrung des Erhabenen sich als Ohnmacht und Infragestellung der Existenz auf der Seite des Subjekts angesichts eines übermächtigen Ereignisses auswirkt. Doch ist es in diesem wie in den meisten Überwachungsbildern das nachträgliche Wissen um die Auswirkungen einer Tat, das sich emblematisch in die Bilder einschreibt. Dieses Erhabenheitsmoment ist nicht mit dem Schreckensszenario des Terrorakts als solchem zu verwechseln, sondern es verwirklicht sich in dem Paradox einer Überwachungsästhetik, deren funktionaler Charakter auf die Vermeidung von Katastrophen zielt, zugleich aber Teil des medialen Sichtbarkeitsfetischismus ist, der Attentäter heute motiviert, ihre Anschläge vor laufender Kamera zu inszenieren.

Reflexionen darüber, wie (mediale) Kontrolle in Selbstkontrolle übergeht, finden sich in zahlreichen künstlerischen Entwicklungen seit den sechziger Jahren. Die damals noch neue Videotechnologie eröffnete Künstlern die Möglichkeit der Selbstbeobachtung, indem sie sich ohne großen Aufwand vor laufender Kamera in Szene setzten und in die Rolle des Regisseurs schlüpfen. Warhols Experimente mit der filmischen Aufzeichnung privater Handlungen in Realzeitaufzeichnung antizipierten Arbeitsweisen von Künstlern wie Vito Acconci, Dan Graham oder Bruce Nauman, die in Auseinandersetzung mit der visuellen Erscheinung des Subjekts auf unterschiedliche Weise die Rückkopplung von Medienpräsenz in der Selbstbeobachtung verorten. Das soziale Umfeld des Individuums verwandelt sich in eine Bühnenerfahrung, die sich in der performativen Produktion eines Bildes offenbart und in dem wachsenden Bedürfnis sich selbst ins Bild zu setzen. Ihre künstlerischen Konzepte der Direktübertragung von Geschehnissen aus der semi-privaten Sphäre in eine beobachtende Öffentlichkeit (Galerie, Museum) erproben menschliche Verhaltensformen, die in der Konfrontation mit dem Live-Effekt des

Selbstbildes und der Veröffentlichung von Intimität entstehen. Ähnliche Formen der medialisierten Exponiertheit im Blickfeld einer anonymen Öffentlichkeit sind heute durch tausende von Webcams im Internet abrufbar. Während solche frühen künstlerischen Experimente mit der Überwachungstechnologie vor allem den Grenzbereich zwischen Beobachtung und Kontrolle thematisierten, richten die aktuellen künstlerischen Ansätze den Blick auf die politischen Aspekte einer von der ästhetischen Erfahrung der Beobachtung gekennzeichneten visuellen Kultur. Ein Echo dieses besonders in den 1980er Jahren variierten Subjektivierungsmodells lässt sich in den monumentalen Fotografien Thomas Ruffs ausmachen (Abb. 3 u. 4). Seine überlebensgroßen Konterfeis eröffnen den Blick auf eine Generation, die sich unter dem Eindruck von Rasterfahndung und Überwachungswahn die undurchdringbare Maske als unabdingbares Accessoire ihrer Patchwork-Identität zu Eigen machte. Spekulationen über den Charakter oder das Innenleben der Dargestellten gleiten an dem bewusst stereotyp gehaltenen Darstellungsmodus der Personen ab. Ihre Konterfeis setzen dem verborgenen Gehalt des Individuums auf der Schwelle der totalen Medialisierung des Privaten ein melancholisches Denkmal, das in Ruffs späterer Porträtserie, bei der er die erkenntnisdienlich genutzte Technologie des Morphings einsetzte, als das «zweite Gesicht» einer anthropologisch bereits internalisierten Medienexistenz des Subjekts in Erscheinung tritt.

Selbstausslieferung an das Blickregime

Die Internalisierung des kontrollierenden Blicks, die Michel Foucault an Jeremy Benthams Panopticon-Modell als disziplinierende Macht moderner Überwachungskulturen veranschaulichte, erreicht durch die Allpräsenz der Medien eine neue Dimension menschlicher «Selbst-Bewusstheit». Das Aufmerksamkeit suchende Subjekt weicht dem Auge der Kamera nicht mehr in erster Linie als Instanz der Strafe aus, sondern sucht dessen Aufzeichnung als Fluchtpunkt der persönlichen Handlungsmuster. Der Erfolg von Doku-Soaps und Casting Shows oder der rasante Benutzeranstieg von Fotohandys kennzeichnen den Übergang von bürokratisch-institutionalisierten Taktiken des Überwachens zu einem Spektakel der totalen Selbstausslieferung an das Blickregime der Medien. Das generelle Streben nach Anschluss an die universale Medienmaschinerie, das sowohl materiellem Gewinndenken als auch narzisstischen Repräsentationsbedürfnissen entspringt, hat die Überwachung von den Stigmata der Freiheitsberaubung und Manipulation befreit. Die Forderung nach der Überwachung des öffentlichen Raums als neues bürgerliches Grundrecht auf Schutz und Sicherheit bleibt jedoch hochgradig ambivalent, da die Dauerbeobachtung den Charakter der Räume zwischen Gebäuden, Menschen und Apparaten verändert und neue Standards in der Legitimation von Eingriffen in die Privatsphäre durch die allmähliche Gewöhnung an den Verlust der Anonymität setzt. Anonymität, das suggerieren die immer dichteren Verknüpfungen der Überwachungsinstanzen, wird zur eigentlichen Bedrohung. *Real-Time-Reportagen*, TV-Live-News oder *Candid-Camera*-Sendungen naturalisieren die Bedingungen der Dauerüberwachung, da ihre Bildrhetorik unterstellt, dass diejenigen, die keine Verbrechen begehen, auch keinen Grund haben, sich dem Blickregime zu entziehen. Umgekehrt provozieren solche moralischen Implikationen vermeintlich legitimer Einblicke in alle Lebensbereiche, dass auch die strafrechtliche Einforderung regelkonformen Verhaltens vor laufender Kamera dem Allgemeinwohl diene. Wie die jüngsten Entwicklungen in der Terroris-



5 Korpys & Löffler, *USA 3, United Nations*, 1997, VHS-Video, im Besitz der Künstler



6 Korpys & Löffler, *USA 2, Pentagon*, 1997, VHS-Video, im Besitz der Künstler

musbekämpfung deutlich machen, wächst mit der allgegenwärtigen Überwachung das Misstrauen in die nicht überwachten Räume und Kommunikationswege. Indem Überwachung aber allgegenwärtig ist und aufgrund des niemals einlösbaren Anspruchs auf absolute Sicherheit umso nachhaltiger einforderbar wird, verkehrt sich die Perspektive auf die Realität, so dass jeder Ort zum potentiellen Tatort wird, jeder Mensch zum virtuellen Opfer oder Delinquenten und Anonymität zum Delikt an der allgemeinen Sicherheit.

Durch das Visier der Überwachungskamera betrachtet, verwandelt sich die Umwelt in ein bedrohliches Szenario, dessen kriminologische Ästhetik in den dokumentarischen Filmen des Künstlerduos Korpys & Löffler anklängt. Ihre visuellen Recherchen über Machtarchitekturen, die nach den Sujets ihrer Darstellung mit *United Nations*, *Pentagon* und *World Trade Center* betitelt sind (Abb. 5–7), zeigen Aufnahmen unspektakulärer Aktivitäten im Umfeld dieser symbolträchtigen Gebäude.⁷ Die beiläufig wirkenden Einstellungen und die Ereignislosigkeit der verschwommenen Bildästhetik ist offensichtlich von der technologisch induzierten Beliebigkeit unspezifischer Überwachungsbilder inspiriert. Nachträglich schreiben sich in die bereits 1997 entstandene Filmtrilogie Verdachtsmomente ein, die nicht allein von den authentischen Szenarien der stattgefundenen Terroranschläge motiviert sind, sondern maßgeblich von der Überwachungslogik der Kameraführung ausgehen. Die Ästhetik der Kontrolle kriminalisiert alles und jeden und macht den Betrachter zum Zeugen schimärenhafter Verbrechenspotentiale. Die «catastrophe machine», wie die Filmwissenschaftlerin Mary Ann Doane das Medium Fernsehen bezeichnet, reproduziert sich in der sublimeren Ästhetik von Überwachungsbildern, die einzig auf das katastrophische Moment hin fixiert sind.⁸ Die Vorstellung von Gewalttaten und katastrophischen Ereignissen ist dieser technisierten Bildlogik wirkungsästhetisch inhärent, wie die drei Filmstudien von Korpys & Löffler verdeutlichen. Eine andere Dimension künstlerischer Auseinandersetzung mit politischen Überwachungssystemen zeigt sich in

7 Korpys & Löffler, *Observation*, 1996, Filmstill8 Harun Farocki und Andrei Ujica, *Videogramme einer Revolution*, 1989, Videostill

Harun Farockis und Andrei Ujicas *Videogramme of a Revolution* (1992), das dokumentarische Material der Rumänischen Revolution 1989 verarbeitet (Abb. 8). Die von den revolutionären Kräften strategisch eingesetzte Vereinnahmung der Überwachungskameras des bekämpften Ceausescu-Regimes mündete schließlich in die Direktübertragung der Verhandlungen mit den Militärs. Der Einsatz von zwei Kameras, deren Aufzeichnungen sechs Stunden lang über das Fernsehen liefen, sollte die Transparenz der Ereignisse sicherstellen. Die zur Unterdrückung instrumentalisierten Medien avancierten in Bukarest zu Chronisten und Akteuren der revolutionären Handlung. Ihrer hegemonialen Kontrollfunktion entzogen, verkehren sich die Blickverhältnisse. Indem die Kamera die eigenen Handlungen erfasst, wird sie zum Instrument der Revolution.

Obwohl das kritische (Unter-)Bewusstsein der Medienöffentlichkeit die Kolonisierungstendenzen dieses «new regime of fiction»⁹ registriert, bildet die begründete Skepsis gegenüber den Praktiken keinen Grund mehr, sich der Kamera zu entziehen. Im Gegenteil: Der kritische Konsens darüber, dass die Medienwirklichkeit nichts weiter sei als konstruierte Realität, bildet nur die Kehrseite einer neuen Form von Medienkompetenz, die dem Individuum zugleich das Selbstbewusstsein verleiht, die medialen Möglichkeiten für die Inszenierung der eigenen Geltungsbedürfnisse in Anspruch zu nehmen. Indem das Publikum bereitwillig die Innenperspektive von Mitwirkenden einnimmt, folgt es der Überzeugung, den Realitätsgehalt der Darstellung durch das Einbringen der eigenen Geschichte aktiv zu beeinflussen.

Die von Foucault analysierte Theatralität des Strafens verleiht den vielfältigen Versionen der Selbstausslieferung an die Medien umso mehr Plausibilität, da auch die Kunst, vor allem das Theater, seit der Antike als Instrument der Disziplinierung, als moralische Anstalt auf die Zuschauer einwirken sollte.¹⁰ Wenn die Kunst mit einer solchen Wirkungsästhetik aber seit jeher ihre Grenzen im Sinne einer affektiven Ausnahmesituation überschreitet, so kann umgekehrt auch die

Frage gelten, inwieweit diese ästhetischen Verfahren die inhaltlichen und performativen Muster bereitstellen, die von den Massenmedien heute funktionalisiert werden. Angesichts der Nominierungstribunale, denen sich die Teilnehmer von Star-Shows aussetzen, um ihr «Überleben» auf der Bühne durch die Gunst des Publikums zu sichern, scheinen die ästhetischen und affektiven Steigerungsformen des Medienspektakels weniger auf die *Überschreitung* der normativen Strukturen zu zielen als auf die konsequente Aussonderung inkommensurabler Verhaltensformen. Im Drama der wöchentlichen telekommunikativen Abwahl eines Mitspielers manifestiert sich die Banalisierung des Klassenkampfes zu einer Frage der Popularität. Die Verbannung aus der Überwachungskommune wirkt wie ein Urteilsspruch über den sozialen Status: Medienverbot wird als Subjektkritik verinnerlicht. Wie in einem öffentlichen Strafschauspiel inszenieren die Unterhaltungsmedien die Furcht und die Folgen des Ausschlusses aus dem System der Dauerbeobachtung.

In dieser Logik zeigt sich beispielhaft, wie der mediale Narzissmus eine merkwürdige Verkehrung der gesellschaftlichen Strukturen bewirkt: Während einst die Oberschicht, der Adel, selbstbewusst ein öffentliches Leben führte und das Kleinbürgertum Wert auf den Schutz der Intimsphäre legte, verhält es sich heute genau umgekehrt. Je prominenter eine Figur ist, umso mehr neigt sie dazu, ihr Privatleben zu verbergen. Auf die Unterprivilegierten übt dies rückwirkend den Zwang aus, sich dem öffentlichen Votum einer allgegenwärtigen Telegemeinde als letzte Möglichkeit der Erhaltung von Selbstwertgefühl auszusetzen. Gerade weil heute jeder die Chance zur identitätsstiftenden Medialisierung seiner Person nutzen kann, wird Privatheit zum neuen Privileg der post-kapitalistischen Gesellschaft.

Der zeitgenössische Trend von Live-Cams, der die Logik der *Truman Show* verwirklicht, dass wir in einer einzig für den Medienkonsum inszenierten Welt leben, demonstriert das elementare Verlangen nach dem phantasmatischen Blick des Anderen, der als Garantie für das Sein des Subjekts dient. In dieser Abhängigkeit vom Kamerablick verwirklicht sich die pseudo-soziale Beziehung zwischen (imaginiertem/internalisiertem) Beobachter und Beobachtetem, zwischen dem Attentat und seiner Sichtbarkeit in den Medien.

Blinde Flecken

In der zeitgenössischen Wendung der Bentham-Orwellschen Idee einer panoptischen Gesellschaft besteht weniger das Problem, keinen Ort mehr zu finden, an dem sich das Individuum vor dem omnipräsenten Blick der Macht verbergen kann, als die Angst, dem Blick des Anderen vollkommen entzogen zu sein. Sie behandelt ebenso die negative Fiktion der Überwachung wie die zwanghafte Antizipation der Beobachtung, die sich freiwillig dem Blick der Kamera aussetzt, um auf diese Weise, wenn schon nicht die gesellschaftliche, so zumindest seine mediale Anbindung aufrechtzuerhalten, als die Extremversion des Subjekts, das den Blick der Kamera als eine Art ontologische Garantie des Seins braucht. Wie sich in Warhols Aufzeichnungsmethoden alltäglicher Situationen und Subjekte bereits ankündigt, scheint sich mit der Allgegenwart der Massenmedien ein *horror vacui*, eine elementare Angst, nicht «auf Sendung» zu sein, auszubreiten.¹¹ Diese Angst sucht sich ihre entsprechenden Sujets sowohl in der Unterhaltungsindustrie als auch im wirklichen Leben. Extreme Selbstbezogenheit und dauernde Su-

9 Bruce Nauman, *Mapping the Studio I*, 2001, large-scale video installation, Dia Art Foundation



che nach Anerkennung verzerren den Blick auf die Realität, da diese in erster Linie danach beurteilt wird, ob sie Anerkennung zu liefern vermag und nicht mehr danach, wie sie wirklich aussieht. Die Logik des Spektakels wird zur Voraussetzung privater, ökonomischer und politischer Selbstbehauptung. Demgegenüber wirft die pure Möglichkeit einer selbstreflexiven und introspektiven Haltung ein bedrohliches Licht auf die medialisierte Realzeit-Existenz. Das panoptische Prinzip, das in Bruce Naumans frühen Arbeiten als Dispositiv technokratisch entfremdeter Erfahrungszusammenhänge fungierte und die Vorstellung eines potentiellen Selbstverlusts durch die Befolgung der präzisen Verhaltensvorgaben provozierte, erfährt durch den unspezifischen Blick der Kameraaufzeichnung in *Mapping the Studio* (1999) (Abb. 9) genau diese Umkehrung der hegemonialen Blickverhältnisse. Ähnlich wie der Künstler in seinem Atelier sich selbst bzw. seiner Langeweile ausgeliefert ist, wird auch das Publikum in dieser Installation sich selbst überlassen, ohne weitere Anleitungen, die der eigenen Handlungsweise Orientierung böten. Obwohl die Infrarotkamera das Dunkel in Sichtbarkeit überführt und der Eindruck entsteht, man wohne geheimnisvollen Begebenheiten bei, passiert zur allgemeinen Enttäuschung stundenlang fast nichts. Nauman selbst erscheint nur kurz und flüchtig, wenn er die Videokassette einlegt und sofort wieder von der Bühne der Kunst abtritt, um das Schaffen einer ›blinden Technologie‹ zu überlassen, die üblicherweise im Widerspruch zu den Entscheidungsprozessen künstlerischen Handelns steht. Die vervielfachte Projektion der Videoaufzeichnungen aus dem Künstleratelier fügt sich zu einer Beobachtungssituation «zweiter Ordnung», wie Niklas Luhmann solche autopoetischen Konstellationen bezeichnet hat, denn der Blick auf den (abwesenden) Künstler geht wiederum ein in die Beobachtung der anderen Besucher, die zugleich die anderen beobachtenden Anderen beobachten. Luhmann hat dieses Konzept der Beobachtung eines beobachtenden Beobachters als ein geschlossenes System aufgefasst, das hochgradig abstrakt und unabhängig von den materiellen Voraussetzungen der Beobachtungskomponenten seine eigene operative Dynamik entfaltet. In dieser paradoxen und oft als kalt und technokratisch kritisierten Struktur lokalisiert Luhmann aber einen blinden Fleck der Beobachtung, der genau in der Differenz zwischen dem, was der Beobachter beobachtet, und der Unmöglichkeit der gleichzeitigen Selbstbeobachtung entsteht – es sei denn eine Instanz höherer Ordnung übernimmt diese Funktion.¹² Während die früheren Installationen die Videokamera als Instrument einer *in situ* Überwachung der Besucher einsetzten und damit das Verhalten der Probanden unter den Einfluss der Aufzeichnung geriet, ist hier der Handlungsraum des Künstlers unter die Beobachtung des Publi-

kums gestellt. Allerdings beschränkt sich dieser Einblick auf ein virtuelles Beobachtungsverhältnis, denn die Aufnahmen sind ebenfalls unter der Kontrolle des Künstlers entstanden und geben somit nur ein selektives, ja konstruiertes Bild der Atelierwirklichkeit wieder, denn die insgesamt als Realzeitaufzeichnung entstandenen Aufnahmen bleiben in letzter Instanz der Freigabe des Künstlers unterstellt, was um so deutlicher wird, wenn man erkennt, dass die Projektionsfelder kein logisches Gesamtbild der Ateliersituation ergeben und das Videomaterial editorischen Bearbeitungen unterlag. Die vermeintliche Kartographie des Ateliers (*Mapping the Studio*) wird nicht als systematische Visualisierung des Raumes und der sich darin ereignenden Handlungsabläufe eingelöst, sondern sie erweist sich als Bündelung zufällig entstandenen Materials. Die objektivierende Aufnahmetechnik der Überwachungskamera registriert zwar jede Bewegung, doch entgehen ihr die entscheidenden ästhetischen Augenblicke und die eigentlichen (inneren) Regungen des Subjekts, das diese motiviert. Das Dispositiv der Überwachung, das Nauman in der räumlichen Inszenierung der Rundumprojektion reproduziert, unterstreicht das Betrachterverlangen, dem auratischen Moment (der künstlerischen Überschreitung, der Schöpfung, des Scheiterns etc.) als Live-Erlebnis beizuwohnen. Solchem Unmittelbarkeitspathos, das die sublimen Logik der Überwachsungsästhetik mit der Kontingenz des genialisch wirkenden Künstlersubjekts vereint, verweigert sich Naumans minimalistisches Videogramm der künstlerischen Untätigkeit durch farblose Monotonie. Das Atelier fungiert als handlungsarmer Projektionsraum der Ideen, in dem die Vorstellungen und Erwartungen an das Künstleregoleer laufen. Das Tagewerk des Künstlers, das nur in den Spuren einer minimal veränderten Ordnung Verweischarakter erhält, vollzieht sich unspektakulär. Es materialisiert sich in unbemerkten Schritten, unerheblichen Verschiebungen und minimalen Verrückungen, die zwar ein stetiges Tätigsein andeuten, aber keine Systematik erkennen lassen.

Die invasive Bildtechnik der Überwachsungsästhetik kennzeichnet das Atelier wie auch den post-industriellen Arbeitsraum als den kulturellen Realzeitraum schlechthin, in dem der Schaffende ständig die Exponiertheit seiner Rolle, die Öffentlichkeit seiner Person verspürt. Der prototypische Raum der künstlerischen Allmacht, das Atelier, verwandelt sich im Bewusstsein der von außen eindringenden Erwartungen in eine Zone der Ohnmacht und der Ausgeliefertheit. Wie in einer seiner früheren Arbeiten postuliert – *People Die of Exposure* –¹³ findet der Künstler seinen Handlungsraum erst wieder im blinden Fleck des Publikums. Insofern menschliche Produktivität heute ihren Wert nicht mehr allein aus der Aktivität am Arbeitsplatz bezieht, sondern unter der Beobachtung und ständigen Taxierung der Leistungsgesellschaft jedem Einzelnen die Verpflichtung auferlegt ist, alle Lebensbereiche zu intensivieren (*power shopping* oder *quality time*), die sowohl die «Freizeit» als auch die Affekte und Empfindungen einschließen, geht die persönliche Zeitökonomie vollkommen im Kreislauf der materiellen Wertschöpfung auf. Die Überwachungskamera aber ist auf das Ungewisse gerichtet, von dem man nie weiß, wann und ob es geschehen wird. Der künstlerische Anspruch in Naumans Arbeit konzentriert sich auf die Rückgewinnung einer *Hal-tung*, die schließlich als Enthaltung des Künstlers gegenüber dem Betrachterblick Ausdruck findet und das Aushalten des Publikums gegenüber seiner Passivität herausfordert. Der schöpferische Akt erfüllt sich in der Thematisierung und vielleicht auch Theatralisierung der Erschöpfung des Künstlers und seines Publi-

kums. Im Entzug findet das Künstlersubjekt zurück zu seiner Souveränität. Dieses Auslaufen der Bildaufzeichnung wirft nicht nur ein Licht auf das Problem der *künstlerischen* Arbeit. Vor der Folie einer expansiven Medienkultur reagiert Nauman indirekt auch auf die prinzipiellen Lebens- und Arbeitsbedingungen im Zeitalter der elektronischen Totalvernetzung. In einer Welt, in der die Logik des Spektakels zur Voraussetzung privater, ökonomischer und politischer Selbstbehauptung geworden ist, steht eine (künstlerische) Praxis der Introspektion und schöpferischen Ineffizienz des Schaffensprozesses im Widerspruch zu einer zwanghaften Partizipations- und Effizienzkultur, in der die ultimative Form der Theatralisierung einer Handlung die erfolgreiche Vereinnahmung der Medien ist, und sei es für den entscheidenden Moment einer infamen Selbst-Verwirklichung in Realzeit.

Anmerkungen

- 1 Die Rolle der Medien als Überwachungsorgane einer omnipräsenten Machtinstanz wird bereits in George Orwell's Roman 1984 beschworen. Hieran knüpfen populäre Unterhaltungsfilme an, darunter *The Conversation* (1974) von Francis Ford Coppola, *Enemy of the State* (1998) von Tony Scott, *The Truman Show* (1998) von Peter Weir oder *Minority Report* (2002) von Steven Spielberg.
- 2 Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, New York 1977.
- 3 Gilles Deleuze, «Postscript on the Societies of Control», in: *October* 1992, Nr. 59, S. 4–5 und dessen Wiederabdruck, in: *CTRL Space. Aesthetics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, hg. v. Thomas Y. Levin, Ursula Frohne u. Peter Weibel, Ausst.-Kat., Karlsruhe 2002, Cambridge Mass. 2002, S. 316–321.
- 4 Vgl. Gilles Deleuze, «Postscript on the Societies of Control», in *October*, 1992, Nr. 59, S. 4–5.
- 5 Wenngleich die unsichtbare Beobachterinstanz als theologisches Motiv im allgegenwärtigen Auge Gottes in der westlichen Kultur verankert ist, kann diese moralische Instanz nicht mit der Anonymität einer medialen Überwachungsapparatur in eins gesetzt werden. Zur visuellen Genese des Motivs siehe Astrit Schmidt-Burkhardt, «The All-Seer. God's Eye as Proto-Surveillance», in: Levin/Frohne/Weibel 2002 (wie Anm. 3), S. 16–31.
- 6 Jörg Hempel u. Jörg Metelmann weisen auf einen *Spiegel-Online*-Beitrag hin, wonach in Chicago über 250 Kameras eingerichtet wurden. Mit Hilfe einer speziellen Software ist es diesen möglich, Passanten, die sich auffällig benehmen, zu fokussieren und auf dem Monitor des Kontrollzentrums in 400-facher Vergrößerung anzuzeigen. Vgl. *Bild – Raum – Kontrolle. Video-*

überwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels, hg. v. Leon Hempel, Jörg Metelmann, Frankfurt am Main 2005, S. 12.

7 Zu der Filmtrilogie von Korpys & Löffler: Astrid Wege, «Konzentrische Fluchten», in: *Korpys/Löffler. Organisation 1990–2005*, Frankfurt am Main 2005, S. 497–501.

8 Mary Ann Doane, «Information, Crisis, Catastrophe», in: *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, hg. v. Patricia Mellencamp, Bloomington 1990 und: *The Historical Film. History and Memory in Media*, hg. v. Marcia Landy, New Brunswick 2001, S. 269–285.

9 Vgl. Marc Augé, *The War of Dreams. Exercises in Ethno-Fiction*, London 1999, S. 6.

10 Aristoteles konzipierte das Theater in seiner Tragödientheorie als diejenige Instanz, die das Publikum von seinen Erregungszuständen befreien solle, die es selbst hervorruft. Strebt Aristoteles also noch eine «psychotherapeutische» Wirkung an, die Freud in der Analyse wieder aufnehmen wird, dann geht es in der Rezeption des kathartischen Konzeptes zunehmend um eine pädagogische Affektimmunsierung und ethische Läuterung durch ein fiktives Durchleben von Extremzuständen. Vgl. Gertrud Koch, Sylvia Sasse u. Ludger Schwarte, *Kunst als Strafe. Theatralität des Strafens*, München 2003.

11 Christoph Türcke, «Die mythische Angst, nicht dabei zu sein», in: *Die ZEIT*, 10. Mai 2001, Nr. 20, S. 38.

12 Vgl. Christian Katti, «Systematically Observing Surveillance. Paradoxes of Observation According to Niklas Luhmann's Systems Theory», in: Levin/Frohne/Weibel 2002 (wie Anm. 3), S. 50–63.

13 Nauman verwendet diese Zeile als Schlusssatz in einem Text, der Teil der Installation *Consummate Mask of Rock* (1975) ist.