

> Winfried Pauleit

www.nachdemfilm.de/no3/pau03dts.html

> Videoüberwachung und postmoderne Subjekte

Ein Hypertext zu den Facetten einer zeitgenössischen Bildmaschine



Das Panopticon ist eine königliche Menagerie, in der das Tier durch den Menschen ersetzt ist ... und der König durch die Maschinerie einer sich verheimlichenden Macht ... Noch dazu ist die Anordnung dieser Maschinerie eine solche, daß ihre Geschlossenheit eine ständige Anwesenheit der Außenwelt gar nicht ausschließt. (Michel Foucault 1977: 261, 266)



Videoüberwachung als **Bildmaschine**

Videoüberwachung ist eine Bildmaschine. Ihre wesentliche Funktion liegt in einer Verschiebung bekannter Überwachungsstrategien. Das Panopticon, ein architektonisches Gefängnismodell zur Überwachung, etabliert sich mit der Videoüberwachung auf der Ebene der technischen Bilder. Das paradoxe dieser Bildmaschine liegt darin, dass ein bilderloser Zustand die Idee einer 'objektiven' Sicherheit verbürgen soll – in einer Gesellschaft, in der nichts ohne Bebilderung existieren kann. Wer Videoüberwachung zur Schaffung von Sicherheit einführen will, wird sich perspektivisch kaum ohne Bilder zufrieden geben können; und am Ende wird es darum gehen, wer sich diese Bilder am besten zu eigen machen kann.



Videaufzeichnung
von James Bulger
Liverpool 1993

Jamie Wagg
Shopping Mall, 1994

Hughes Brothers
Menace II Society
USA 1993

Die Logik, nach der die Bilder eingefordert werden, ist nur zu gut aus dem aktuellen massenmedialen Versuchsszenario **Big Brother** bekannt. Der wesentliche Unterschied ist das Lauern auf eine Sex-Szene bei **Big Brother** an Stelle einer Crime-Szene, die uns auch in Deutschland in naher Zukunft von den Polizeibehörden über die öffentlichen Fernsehanstalten vermittelt werden wird. [1] Die klassische Begehrensstruktur der Videoüberwachung produziert in der polizeilichen Praxis Bilder von anderen: von Kriminellen, Farbigen etc. [2] Potenzielle Täterschaften werden dadurch veräußerlicht und beruhigen das Selbstverständnis. Kernpunkt ist die Abspaltung von Persönlichkeitsteilen, die mit Hilfe der Videoapparatur und der sie verwaltenden Institutionen auf andere übertragen und dadurch auf Distanz gehalten werden. David Lynch hat in seinem Film **Lost Highway** (USA 1996) eine vergleichbare, von der Videaufzeichnung begleitete Ich-Spaltung in Szene gesetzt – allerdings unter anderen Vorzeichen. Dem Protagonisten Fred Madison und seiner Ehefrau Renee werden anonyme Videobänder zugespielt, die Aufnahmen aus ihrer eigenen Wohnung zeigen. Die Folgerung ist klar: Jemand anderes muss in der Wohnung gewesen sein. Das letzte Videoband erhält Fred allein, es zeigt seinen Mord an der eigenen Ehefrau. Lynch kehrt die Bewegung der Abspaltung durch Videoüberwachung um. Die abgespaltene Angst wird in einem 'close circuit' zum Individuum (Fred) zurückgeführt und lässt die Erzählung in einer Horrorvision kulminieren, die den Ehemann und den in der Videaufzeichnung erfassten Mörder als ein und dieselbe Person zeigen. [3]

Videoüberwachung ist folglich nicht nur ein polizeiliches Mittel zur Diebstahlsbekämpfung oder eine Verlängerung des gesetzlichen Auges mit technischen Mitteln, wie es noch George Orwell in seinem **Big Brother** als totalitärem Überwachungsstaat zugespitzt hatte. Diese Haltung zur Videoüberwachung setzte bereits eine klare Spaltung in ein geistiges Auge (und codifiziertes Gesetz) auf der einen Seite und einen zu domestizierenden Körper auf der anderen voraus. Ein komplexeres Verständnis von Videoüberwachung reiht diese Technologie auch in die Medien der Selbstspiegelung und Selbstwahrnehmung ein. Video erlaubt es erstmals, – anders als z.B. ein Spiegel – sich selbst so zu sehen, wie man von anderen gesehen wird. [4] Die Videotechnologie zeigt sich somit in einer altbekannten Doppelfunktion des Bildes, einmal als Spiegel für das Selbst und ein anderes Mal als Fenster zur Welt. Videoüberwachung kann aus diesem Grunde grundsätzlich in zwei Richtungen wirken, als Abspal-

tung im Sinne einer Trennung von Innen und Außen oder als Integration von 'Anderem/Eigenem' in das eigene Selbstbild.

Bildende Künstler und Künstlerinnen [> > bildende Kunst] haben dieses Potential bereits seit Ende der 60er Jahre entdeckt. [5] Die Wirkung der Videoüberwachung kann sich aber auch innerhalb von bestimmten Versuchsanordnungen plötzlich verschieben oder umkehren. Eine Fremdheit abspaltende Praxis kann in eine aneignende umschlagen. Dies kann durch Interventionen, Zufälle oder auch durch technische Defekte geschehen. Als Beispiel sei ein Fall aus der Strafvollzugsanstalt Tegel (Berlin) benannt. Dort wurde 1999 von den Insassen durch Zufall eine stecknadelgroße Überwachungskamera in einem Fernsehgerät des gemeinschaftlichen Aufenthaltsraums entdeckt. Beim Hantieren mit der Fernbedienung sahen sich die Insassen plötzlich selbst auf dem Bildschirm: ein technisches Versehen der heimlichen Überwachungsinstallateure (taz 22.6.99). Durch diesen technischen Zirkel-Schluss wurden die Bilder der Überwachten an sie selbst zurückgeleitet. Abgesehen von dem juristischen Skandal, den dieser Fall darstellte (eine Videoüberwachung darf nach deutschem Gesetz auch im Gefängnis nur bei Gefahr im Verzug angewandt werden), werden die Überwachten in dieser Situation mit ihrem Bild im Blick der Überwachenden konfrontiert. Die Überraschung der Situation war zumindest so groß, dass die Insassen in der Knastzeitung den Kurzschluss öffentlich machten und damit eine Beschwerde einleiteten. Wie sie das Bild auf dem Fernseher einschätzten, oder was sie darin erblickten, darüber wurde nichts Offizielles berichtet; es lässt sich nur vermuten. Die Insassen erkannten offenbar nicht sich selbst, sondern wiederum einen anderen, eine ungerechte Justiz oder Anstaltsleitung, die ihre Persönlichkeitsrechte beschneidet und sie damit 'entmenschlicht'. Möglicherweise wurde aber über andere Effekte dieser Erfahrung nur nicht öffentlich gesprochen. Eine denkbare Wahrnehmung könnte auch darin bestehen, sich selbst als 'Kriminellen' zu erblicken und sich gerade mit diesem Bild zu identifizieren. Diese Perspektive eröffnet eine Identitätsstiftung [> > Postmoderne Subjekte] über die Aneignung des eigenen Bildes als anderer, die die Videoüberwachung zur Kriminalitätsbekämpfung bald so unbrauchbar machen könnte, wie das Penicillin gegenüber resistenten Bakterien bei bestimmten Krankheiten. [6]

Sicherheitskonzepte – Safety versus security

In England [> > Differenzen] wurde die Diskussion um zwei unterschiedliche Sicherheitskonzepte an den Begriffen 'security' und 'safety' geführt. Mark Cousins hat diesen Unterschied herausgearbeitet (Cousins 1996). Er unterscheidet einerseits einen fürsorglichen menschlichen Blick, der von einer Anteilnahme getragen ist. Die Voraussetzung für diesen Blick ist an die menschliche Präsenz gebunden, an das Mitgefühl innerhalb menschlicher Gemeinschaft und an ein ausgebildetes Unterscheidungsvermögen für falsch und richtig. Dieser zwischenmenschliche Blick wird mit dem Begriff 'safety' verbunden und Cousins bezieht ihn auf ein Sicherheitskonzept, das sich vornehmlich an der Abwehr von Gefahren für Leib und Leben orientiert. Auch dieser menschliche Blick ist natürlich nicht herrschaftsfrei und findet in der Aufsichtspflicht der Eltern für ihre Kinder noch ihre juristische Bestimmung. Gleichzeitig bildet sich an diesem elterlichen Blick der kleine Mensch erst heraus.

Dem menschlichen Blick stellt Cousins den an eine Apparatstruktur delegierten leeren Blick gegenüber. Dieser Kamera-Blick, so der Autor, hat nichts mit Anteilnahme oder Kommunikation zu tun; er besteht einzig in einer technischen Aufzeichnung, die vornehmlich Eigentum schützt. Die Funktionen dieses Blicks beschreibt Cousins als zweiteilig. Erstens sollen Gelegenheitsdiebe gewarnt und abgeschreckt werden. Dazu wird die Aufstellung von Überwachungskameras überall von gut sichtbaren Hinweistafeln begleitet: 'Dieser Ort ist videoü-

berwacht'. Abschreckung ist die erste Funktion von Überwachungskameras; sie bezieht sich auf die Gegenwart. Vielfach wird sie auch von unterschiedlichsten Kamera-Attrappen übernommen. Ihre Wirkmächtigkeit bleibt begrenzt und entfaltet sich nur, wenn tatsächlich Bilder von Straftätern im kulturellen Gedächtnis gespeichert sind. Sie bedarf deshalb der zweiten Funktion, der technischen Aufzeichnung, die zur Entdeckung und Verurteilung von Straftätern führt. Diese Funktion entfaltet sich immer erst in der Zukunft. Der Blick der Überwachungskamera ist kein gegenwärtiger, er baut auf eine Zukunft, in der er dann bereits vergangen ist. [> > Photographesomenon]

Inzwischen betonen die Befürworter den Nutzen der Überwachungstechnologie allerdings nicht nur bei der Bekämpfung von Eigentumsdelikten. Einer der letzten großen Fahndungserfolge von Scotland Yard, der die Identität eines Bombenlegers aufdeckte, gelang durch die Auswertung von Videoaufnahmen aus dem Londoner Stadtteil Brixton und durch die Fernsehausstrahlung der Bilder von einer verdächtigen Person. An solchen Beispielen scheint die Argumentation Cousins' zu kippen. Die Gegenwart von teilnehmenden Blicken kann keine Bombenanschläge verhindern, aber an den Bildern der Tragödie, die vom leeren Blick der Überwachungskamera aufgezeichnet wurden, kann man auch anschließend noch Anteil nehmen. Eine nachträgliche Beseelung des apparativen Blicks scheint – ähnlich wie im Kino [> > Filmwissenschaft] – am Horizont der Möglichkeiten der Videoüberwachung auf.

Die Situation im Stadtteil Brixton hat sich nach dem Bombenattentat verändert. Zunächst bedeutete die Videoüberwachung eine Repression von weiten Teilen der vorwiegend farbigen Bevölkerung. Das potentielle Täterprofil, welches die Videoüberwachung anvisierte bzw. konstruierte, traf vorwiegend junge männliche Farbige (vgl. Legnaro 2000). Nach dem Bombenanschlag wendet sich die Repression plötzlich (und möglicherweise einmalig) gegen einen weißen Täter mit rechtsextremem Hintergrund. Bedeutsam erscheint aber auch die Tatsache, dass eine 'verdächtige' Person von den Fahndern im multikulturellen Brixton überhaupt ausgemacht werden konnte. Hier wandelt sich der an den leeren Blick anknüpfende Blick der Detektive Scotland Yards durch die Technologie hindurch noch einmal zu einer technisch vermittelten Anteilnahme. Anders gesagt, der leere Blick wird positiv besetzt. Hinter der Technik lässt sich das Stereotyp des väterlichen Kommissars vermuten, das aus Filmen der 50er und 60er Jahre geläufig ist: Der Kommissar kennt seine Pappenheimer und weiss, was sie treiben. Deshalb kann er auch einen Weißen mit ganz anderen Motiven und Bewegungen aus der Videoaufzeichnung des Stadtteils Brixton herauslesen. Gerade solche Beispiele erklären aber das Verhältnis zur Videoüberwachung als dasjenige zu einem strengen aber gerechten Vater. Sie erzeugen die Vorstellung von einer neuen okularen Instanz [> > Postmoderne Subjekte], der alle gleichermaßen unterworfen sind. [7]

Ein anderer Fall der Videoüberwachung intervenierte direkt in eine Eltern-Kind-Beziehung. In einem Londoner Krankenhaus verschaffte man sich mittels Videoüberwachung Sicherheit über den Verdacht, dass eine Mutter ihrem Kind die nicht erklärlichen Verletzungen zufügte. Die Verwertung der Videoaufnahmen beschränkte sich dabei auf die Bestätigung, dass tatsächlich die Mutter die Verursacherin der kindlichen Verletzungen war und dass sich keine andere Person daran beteiligt hatte. Die Videoaufzeichnung war somit nicht strafrechtlich relevant, sondern unterstrich die psychologische Diagnose. Man erkannte bei der Mutter ein 'Munchausen by proxy syndrom', was bedeutet, dass sie ihr Kind verletzt, um ärztliche Aufmerksamkeit zu erhalten und um sich im Krankenhaus aufhalten zu können. Einerseits wird in diesem Fall die Mutter zwar als Täterin entlarvt, andererseits wird sie schließlich als die hilfsbedürftige Person eingestuft. Die Videoaufnahmen könnten im therapeutischen Sinne auch der Mutter die Kenntnisnahme ihrer eigenen Handlungen eröffnen, die sie bisher als die eines anderen ausgab.

Mit diesen zwei Beispielen lässt sich das Va Banque-Spiel der Videoüberwachung umreißen. Es changiert zwischen einer autoritären Instanz, die väterlich für Recht und Ordnung sorgt auf der einen Seite. Diese Instanz hat zunehmend alles im Blick und setzt ihre 'objektive' Wahrnehmung als gültigen Maßstab für jegliches Geschehen. Sie verbirgt dabei ihre eigene Konstruktion und entwertet abweichende Blickwinkel. Auf der anderen Seite eröffnet das Video (weniger der Überwachungskomplex) die Möglichkeit der Erweiterung einer partiellen oder verstellten Sichtweise. In der Spiegelung auf dem Monitor kann sich jedes Individuum diese Option des Massenmediums zu eigen machen.

Das **Photographesomenon** – Videoüberwachung als Bildform

Es ist mehr als auffällig, dass in der englischen Diskussion um die verschiedenen Sicherheitskonzepte 'safety' und 'security' der elterliche Blick dem leeren Blick der Kamera gegenübergestellt wird. Als paradigmatisch für diese Diskussion kann der Bulger case [> > bildende Kunst] gelten. Der Fall Bulger erschütterte im Jahr 1993 die Öffentlichkeit über die Grenzen Großbritanniens hinaus. Der zweijährige James Bulger, der sich kurzzeitig beim Einkaufen aus dem Blickfeld seiner Mutter entfernte, wurde von zwei Jungen im Alter von zehn und elf Jahren aus einer Shopping Mall in Liverpool entführt, misshandelt und später getötet. Die Entführung wurde von Überwachungskameras aufgezeichnet. Den Hinweis, dass sie nicht nach erwachsenen Tätern suchen mussten, sondern nach Kindern, erhielten die Fahnder erst durch die Videobilder.

Jenseits der Unterscheidung zwischen dem leeren Blick der Videoüberwachungskamera und dem elterlichen Blick (Cousins 1996) [> > Sicherheitskonzepte] gibt es auch Parallelen und Gemeinsamkeiten dieser Blicke. Was sie verbindet, ist die 'Aufsicht', eine bestimmte Perspektive, die von schräg oben herunter sieht. Die Eltern sind mit Autorität und Verantwortung ausgestattet, und es sind diese Elemente, die bei der Einrichtung der Videoüberwachung an die Kameras delegiert werden. [8] Was für den Blick gilt, betrifft auch die entstehenden Bilder. Wie ein Adoleszenzkonflikt von Heranwachsenden mit ihren Eltern aussehen kann, ist bekannt. Wie dieser Konflikt mit Videokameras [> > Postmoderne Subjekte] ausgetragen werden soll, ist noch nicht vollständig abzusehen. Der Einsatz der Videoüberwachung erzeugt jedoch eine spezifische Art von Bildern. In der Gegenwart bleiben diese zunächst bedeutungslos und bei präventiver Aufzeichnung in der Regel sogar unsichtbar. Man kann sie als latente Bilder bezeichnen, wie die noch nicht entwickelten Bilder in der Fotografie. Allerdings folgt die Logik der Videoüberwachung einem anderen Konzept. Das latente Bild der Fotografie verzeichnet ebenso wie das manifeste einen festgelegten raumzeitlichen Ausschnitt. Die Videoüberwachung ist mit ihrer Vielzahl von Kameras darauf ausgerichtet, möglichst flächendeckende Aufzeichnungen vorzunehmen. Ihre Aufzeichnung soll räumliche und zeitliche Lücken minimieren, wobei ihre Latenz im Grunde unbegrenzt ist. Die aufgezeichneten Bilder überdauern allerdings nur mit einer kurzen Verfallszeit, nach der sie wieder überschrieben werden. Dies ist schon aus datenökonomischen Gründen geboten. Die Festlegung und Produktion von sichtbaren Bildausschnitten erfolgt erst im nachhinein, nachdem z.B. ein Diebstahl geschehen ist. Die Kameras werden also aufgestellt, um ein bestimmtes raumzeitliches Gefüge als nachträglich verfügbare Bildspur zu verdoppeln. Es entsteht eine 'zweite' Wirklichkeit als Faustpfand gegen unvorhergesehene Abweichungen.

Die Bildproduktion ist dabei auf ein Futur II (oder ein Futur antérieur) gerichtet. Es handelt sich um eine Bildauffassung, die über eine Zeitschleife funktioniert, wie man sie sonst nur aus Science Fiction Geschichten kennt. [9] Ich schlage vor, diese Bildform in einer Ableitung von der etymologischen Neubildung von 'Photographie' (Licht-Schreiben) als 'Photographeso-

menon' (Es-wird-Licht-geschrieben-worden-sein) zu benennen. Das Photographesomenon ist schon 'geschrieben', auch wenn es sich erst im Futur als Bild konstituiert. Im Gegensatz zur Fotografie gibt es beim Photographesomenon weder einen fotografischen Akt, noch eine 'Klappe', die eine Filmaufnahme begleiten. Es gibt folglich keine besondere Ereignisstruktur der Bildaufnahme, die mit einem entsprechenden Aufforderungscharakter und einer Position hinter der Kamera zusammengeht. Das Ereignis der Bildaufnahme wird in weite Teile unseres Alltags hinein gedehnt und der Zustand der Nichtaufnahme wird dabei abgeschafft. Weiter gibt es niemanden hinter der Kamera, der wie beim Film immer auch als Interaktionspartner auftritt und das einzige Gegenüber, was es noch zu entdecken gilt, ist das gewesene Selbst des Überwachten auf einem Kontroll-Monitor.

Die Vorstellung vom Photographesomenon lässt sich direkt mit der Entwicklung der Videotechnologie in Verbindung bringen. Im Vergleich zum Filmstreifen, der ruckartig den Apparat durchläuft und auf dem sichtbare Einzelbilder als Ausschnitte vorhanden sind, läuft das Magnetband der Videocassette kontinuierlich, und es wird zudem 'unsichtbar' beschrieben. [10] Aber während die Bilder der Fotografie und der Filmproduktion für eine echte Latenzzeit in der Black Box verschwinden, lassen sich die Aufnahmen des Video annähernd zeitgleich am Monitor 'überwachen'. Die Produktion von Einzelbildern, Videogrammen oder Videoausschnitten bleibt jedoch immer einer Post-Produktion am Videoschnittplatz vorbehalten, die bereits in rudimentärer Form mit der Befehlsstruktur des Videorecorders [> > Filmwissenschaft] beginnt: Z.B. mit dem 'Anhalten' des Bildes durch Betätigung der Pausetaste. Aber was die Videotechnologie mit ihrer Produktion von Photographesomena (Plural!) auszeichnet, ist ihr Einsatz zur fortdauernden Überwachung. Videokameras werden dazu als Verbundsystem aufgestellt und ihre Bilder überlagern die Wirklichkeit für den Fall, dass

Man kann sich schließlich die polizeiliche Fahndungsarbeit mit Videoüberwachungsbildern als eine erweiterte Stufe der Fernsehsendung **Aktenzeichen XY ungelöst** vorstellen, in der die Aufnahmen nicht mehr nachgestellt werden, sondern in denen mit Bildern der Überwachungskamera gearbeitet wird und bei der die Bevölkerung um Mithilfe gebeten wird. Aus England ist dieses Szenario vom 'Bulger case' bekannt (vgl. Pauleit 1998). Allerdings zeigen die veröffentlichten Bilder der Videoüberwachung nur selten das eigentliche Verbrechen, und die in den Medien publizierten oft nicht einmal den Tatort. Die Bildform Photographesomenon schließt daher nicht unmittelbar an die fotojournalistische Tatortfotografie eines Weegee an, der in den 30er und 40er Jahren die New Yorker Polizeieinsätze begleitete und Aufnahmen von Unfällen und Verbrechen aufzeichnete. Sie unterscheidet sich ebenfalls von der bekannten Aufnahme einer Straßenexekution aus dem Vietnam-Krieg (E.T. Adams 1968) und auch von der im Fernsehen übertragenen Erschießung Ceausescus. [11]

Am Fall Bulger lassen sich die post-produzierten Bildqualitäten der Videoüberwachung als Photographesomenon studieren. Eine Nachrichtensendung des britischen Fernsehens, die über den Fall berichtete, zeigt eine Sequenz von sieben Videostills, die von verschiedenen Überwachungskameras einer Liverpools Shopping Mall aufgenommen wurden. [12] Die ersten drei zeigen den zweijährigen James Bulger allein, die folgenden drei zeigen nur die zwei Täter, und das siebente Bild zeigt die Szene ihrer Begegnung, die man den entscheidenden, den schicksalhaften Moment nennen könnte. Nicht nur der Tatbestand, dass ein räumlicher und zeitlicher Ausschnitt herausgegriffen wurde, markiert hier die nachträgliche Bearbeitung. Zusätzlich ist auch die Chronologie der Aufnahmen und mit ihr die der (vermeintlichen) Ereignisse bereits aufgegeben zugunsten einer dramatischen Struktur, einer Art Parallel-Montage, in der zwei unterschiedliche Einstellungen schließlich in einer zusammengeführt werden. Das Ende der Sequenz bildet den Höhepunkt der Spannung und verwandelt schließlich die Sequenz in ein Standbild. In diesem verdichten sich nun alle folgenden

und denkbaren Bilder des Falles, während die vorangegangenen dahinter verblassen. Dies entspricht der Rhetorik des Tafelbildes als Einzelbild, in der der entscheidende Moment die ganze Handlung in einem Bild verdichtet, so wie sie von Lessing bis Gombrich innerhalb der Kunsttheorie diskutiert wurde. [13]

Die beiden Diskursstränge, die sich im Photographesomenon zu einer neuen Bildqualität verbinden, sind zum einen der Kunstdiskurs über den fruchtbaren Moment, [14] eine 'künstlerische' Verdichtung auf ein einzelnes Bild, die eine bekannte Narration als Keim bereits enthält; zum anderen handelt es sich um den Fotografiediskurs, der ein mortifizierendes Moment der dokumentarischen Fotografie bezeichnet, das in seiner zugespitzten Form als Aufnahme eines Todesschusses (-stoßes) erscheint und das das Ende eines Lebens seiner Geschichte entkleidet. Analysiert man die Produktion eines Photographesomenon, so lässt sich ihre Logik in mehreren Schritten beschreiben. Ausgangspunkt ist ein Überwachungskomplex, in den die Bildmaschine Video eingefügt wird. Damit wird die Kontrolle durch das Panopticon der Architektur auf eine Ebene der 'Gefangennahme' durch das Bild [> > Bildmaschine] verschoben. Um einem 'Ereignis' – einem Zwischenfall, Unfall oder einem Verbrechen – habhaft zu werden, welches durch die Koordinaten Ort und Zeit festgelegt ist, wird ein Stück aus dem Datenfundus der Videoaufzeichnung herausgelöst und einer Betrachtung unterzogen. Ein zeitlicher Marker ist sekundengenau und für jedermann identifizierbar in die Aufnahmen einer Kamera eingeschrieben, etwas verschlüsselter auch der Standort der Kamera. Im genannten Beispiel muss nun zunächst die Spur James Bulgers auf den Videobildern erkannt werden. Über diesen Bezugspunkt können nun auch die mutmaßlichen Täter und ihre Bewegungen durch die Shopping Mall betrachtet werden. Bei diesem Schritt wird die Auswahl der Bilder genauer eingegrenzt. Erst jetzt werden 'Fahndungsbilder' zur Ausstrahlung im Fernsehen konstruiert. Dabei werden optional auch Hervorhebungen im Bild oder Markierungen per Pfeil vorgenommen. Zudem werden die Bilder jetzt mit einem Kommentar versehen, der sie mit Bedeutung auflädt. Dieser Kommentar stellt einen Zusammenhang her zwischen dem 'Ereignis' (welches bekannt, aber nicht sichtbar ist) und den codifizierten Regeln einer Gesellschaft (das sind Gesetzestexte, Polizeivorschriften etc. die das Geschehen z.B. als Entführung und Mord qualifizieren) auf der einen Seite und einem Bild der Videoüberwachung, in dem ein Ausschnitt des Geschehens sichtbar wird, auf der anderen. In diesem Schritt erhalten die Bilder symbolische Bedeutung, in die aber auch die persönlichen und kollektiven Vorstellungen der tätigen Beamten [> > Filmwissenschaft] eingearbeitet werden. Zusammengefasst: ein Stück Bildmaterial wird aus dem unendlichen Magnetband, der verdoppelten Raum-Zeit herausgeschnitten, als Spur interpretiert und mit Bedeutung versorgt. Damit wird das Ereignis als (Re-) konstruktion erfasst. [15] Diese Arbeit am Photographesomenon stellt den Zusammenhang zwischen dokumentarischer Aufnahme und künstlerischer Verdichtung her.

Das Photographesomenon zeigt also nicht ein Ereignis, sondern es indiziert unterschiedliche Facetten einer Bild-Konstruktion. Es zeigt auch kein Verbrechen, sondern Auffälligkeiten und Abweichungen, die erst im Nachhinein sinnvoll erscheinen, die aber immer schon das Überschreiten einer Schwelle enthalten. Im Fall Bulger ist es das 'Händereichen'. Einer der beiden Täter nimmt den kleinen James Bulger an der Hand. Hand in Hand brechen die beiden auf und entfernen sich aus dem Blickfeld der Kamera. Sie gehen einem Horizont entgegen, der der herabschauenden Kamera entzogen ist. Es ist diese harmlose Geste, die Bestürzung auslöst. Sie gibt das Bild einer Verführungsszene: Täter und Opfer – jener Szene, die Eltern ihren Kindern immer wieder als die Geschichte vom 'bösen Onkel' ausmalen. [16] Der Unterschied besteht darin, dass das Bild der Kamera nicht ausgemalt noch imaginiert ist, sondern als dokumentarisch bewertet wird und jenen Moment als Futur antérieur greifbar werden lässt, in dem die tödliche Zukunft für James Bulger besiegt ist. [17]

Videoüberwachung und **bildende Kunst** - Jamie Wagg

Der wesentliche Unterschied eines Photographesomenon [> > Photographesomenon] zu allen künstlerischen Arbeiten, die einen fruchtbaren Moment auswählen, besteht darin, dass es neben einer Geschichte auch ein dokumentarisches (und treffendes) Bild des Ereignisses (bzw. ein Bild mit einem indexikalischen Verweis auf das Ereignis) gibt, welches die künstlerische Imagination in die zweite Reihe verweist. Aber das dokumentarische Bild fällt nicht einfach vom Himmel. Es wird, wie beschrieben, in einem nachträglichen Prozess erst hergestellt. Dabei sind allerdings die Kompetenzen für die Bildproduktion verschoben. Nicht mehr ein Künstler oder Fotograf mit seiner Wahl des entscheidenden Moments und seiner imaginativen und handwerklichen Kraft zur Visualisierung wird zum Autor eines Bildes, sondern die Erkennungsdienste der Polizei (und im zweiten Schritt die der Presse) sind in diesem Fall für die Bildfindung und Verdichtungsarbeit zuständig. In einem dritten Schritt wird das veröffentlichte Bild durch die Reaktion der Zuschauerschaft getestet.

Der Kompetenzstreit, den die Videotechnologie zwischen den polizeilichen Erkennungsdiensten und der bildenden Kunst hervorruft, ist grundsätzlicher Natur (vgl. Pauleit 2000: 11). Die genuine Aufgabe und das Selbstverständnis der Erkennungsdienste besteht in der Entzifferung von Spuren und Zeichen. Dasjenige der bildenden Kunst besteht darin, sichtbare und lesbare Zeichen zu setzen, für etwas, was anders nicht gedacht oder begriffen werden kann. Die Videotechnologie kehrt dieses Verhältnis tendenziell um und macht dem bildenden Künstler die Kompetenz streitig [> > Bildmaschine]. Letzterer hat drei Möglichkeiten, sich zu dieser konkurrenten Situation strategisch zu Verhalten. Erstens Rückzug oder Ausweichen in einen anderen Diskurs, jenseits des raumzeitlichen Geschehens, welches durch die Videotechnologie überformt wird. Zweitens kann er in direkter Konkurrenz zur Videoüberwachung arbeiten, indem er mit dem Medium Video ebenfalls 'Beweismaterial' anderer Art herstellt. Drittens kann der bildende Künstler seinerseits das genuine Feld der Erkennungsdienste besetzen und sich als der bessere Spurenleser erweisen, gerade wenn er sich jener veröffentlichten Bilder der Videoüberwachungstechnologie annimmt.

Im Fall Bulger ist letzteres geschehen. Der Londoner Künstler Jamie Wagg hat sich mit dem Photographesomenon [> > Photographesomenon] des Falls beschäftigt, welches vom Fernsehen ausgestrahlt und von den Printmedien reproduziert wurde. Er hat das Bild studiert und in einen Computer eingelesen. Seine anschließende Bearbeitung löscht die spezifischen Bezüge zum Fall Bulger, die Indizierung von Datum und Uhrzeit und die genaue Örtlichkeit. Wagg lässt nur die Geste des Händereichens als stilisierte Ikone bestehen. [18] Die Spuren, die Wagg untersucht, betreffen somit nicht nur den Fall Bulger. Sein Augenmerk richtet sich allgemeiner auf den Rahmen von Öffentlichkeit unter den gegenwärtigen Bedingungen einer Shopping Mall, und der heißt Videoüberwachung. Folglich trägt sein Bild auch den einfachen Titel **Shopping Mall**. Wagg kritisiert damit nicht nur das Sicherheitskonzept der 'security camera', er fordert gleichzeitig die bildnerische Kompetenz des Künstlers zurück, von einer Institution, die man den Videoüberwachungskomplex nennen könnte.

Die kritische Reflexion des Künstlers, die von dem einzelnen Fall absah und die eine Anteilnahme bzw. eine Identifikation mit der Perspektive der Überwachungskamera zugunsten eines Blicks auf deren Bedingungen aufgab, hat Wagg viel Kritik und Missgunst eingetragen. Als seine Bilder im Mai 1994 – über ein Jahr nach dem Ereignis – in der Londoner Whitechapel Art Gallery gezeigt wurden, gab es einen Skandal: Die Bilder wurden verfemt, und von den Angehörigen Bulgars wurde ihre sofortige Vernichtung gefordert. Die Ausstellung musste für zwei Tage geschlossen werden. Nach Beratungen mit der Leitung der Galerie, dem Künstler und den Sponsoren der Ausstellung entschied man, die Ausstellung fortzusetzen und die Bil-

der mit einer Hinweistafel zu versehen. Trotz dieser Vorsichtsmaßnahmen wurde im Verlauf der Ausstellung ein Bild mutwillig beschädigt. Darüberhinaus erhielt der Künstler Beleidigungsbriefe und Morddrohungen. Eine öffentliche Debatte um Bildkomposition bzw. um die bildnerische Bearbeitung blieb dagegen weitgehend aus.

Dabei hätte ein Blick auf die Gestaltungsarbeit durchaus gelohnt. Schon die Hängung der zwei Bilder in der Whitechapel Art Gallery erschien ungewöhnlich: Sie hingen übereinander. Ein Abstand von fünf Zentimetern befand sich ungefähr in Augenhöhe. Die Entscheidung für diese Hängung wurde vom Kurator getroffen. Waggs Entwurf ist eigentlich für eine Hängung in einem Raum an zwei sich gegenüberliegenden Wänden konzipiert. **Shopping Mall** zeigt einen Raum aus der Vogelperspektive ohne Horizont. [19] Der Fluchtpunkt liegt außerhalb des Bildes. Eine Rekonstruktion über Hilfslinien würde ihn gewissermaßen in das obere Bild hineinzeichnen. Die Figuren mit dem Rücken zur Kamera bewegen sich auf den Fluchtpunkt bzw. auf die Bildgrenze zu. Diese Entfernung vom Betrachter ist gleichzeitig ein Aufstieg. Man könnte an eine Himmelfahrt denken und das gelbe Licht weist durchaus einen verheißungsvollen Weg. **Railway Line**, vollzieht eine Gegenbewegung. Es handelt sich um die Aufnahme eines Außenraums, ebenfalls horizontlos. In diesem Bild sind die Figuren der Kamera zugewandt. Die Bewegung verläuft den Blicken (der Figuren) folgend nach vorne oder nach unten (entlang der Gleise) aus dem Bild heraus.

Die Komposition der beiden Bilder könnte in weitestem Sinne als Diptychon aufgefaßt werden, auch wenn die Bilder nicht materiell verbunden sind. [20] **Shopping Mall**, das untere der beiden Bilder, bezeichnet den Ausgangspunkt der Entführung und **Railway Line**, das obere, den Endpunkt. Das eigentliche Ereignis, der Mord an James Bulger, bleibt ausgespart. Ihm bleibt jener Zwischenraum vorbehalten, der von den beiden Bildern eingefaltet wird. Gerade diese Gestaltung qualifiziert die Komposition zu einem Memorial, zu einem Denkmal für den Getöteten. Es ist die konfrontative Mischung der Tafelbildtradition und der Perspektive der Videoüberwachung, die das Ensemble so unerträglich macht. Gleichzeitig macht der Künstler Wagg damit das Photographesomenon [> > Photographesomenon] sichtbar, d.h. man sieht plötzlich mehr als durch die Überwachungskamera, man sieht auch ihren ästhetischen Stil als Futur antérieur.

Der Aufruhr um die Bilder Waggs wirft ein Licht auf die Autorität der Videoüberwachung und ihrer Bilder. Angesichts der menschlichen Tragödie, die sich mit den Bildern verbindet und die indirekt über die Bilder erfahrbar ist, verbietet sich offenbar jede Reflexion aufs Mediale und auf die Überwachung. Man darf nur das bewerten, was die Kamera zu sehen gibt. Die Kamera selbst und ihr Bildproduktionszusammenhang werden dabei zum blinden Fleck. Jeder Fotojournalist, der Bilder aus Kriegs- oder Krisengebieten liefert, sieht sich mit der moralischen Frage konfrontiert, warum er anstatt in eine Situation einzugreifen nur das Bild gemacht hat. An eine Überwachungskamera lässt sich eine solche Frage nicht mehr stellen – wohl aber an eine Gesellschaft, die ihre Verantwortung an den Videoüberwachungskomplex delegiert hat. Der Künstler, der mit seiner bildnerischen Bearbeitung gerade diesen neuen Gesellschaftsvertrag [> > Differenzen] unter die Lupe nimmt, wird nun merkwürdigerweise – wie vormals die Fotojournalisten – an der moralischen Integrität seiner Handlung gemessen. Die Konfliktlinie, in die Wagg mit seinen Bildern gerät, ist der Technologie des Video mit seinen Abspaltungs- und Integrationsfunktionen eingeschrieben. Sie befindet sich konkret zwischen dem freien Diskurs eines Künstlers, der als Individuum über die Videotechnologie nachdenkt und dazu Stellung nimmt und einer Gruppenidentifikation mit dem Blick (und dem Diskurs) der Videoüberwachung, die den Fall Bulger zu einer Ikone stilisiert und nurmehr eine 'kollektive' Auslegung des Bildes zulässt. In diesem Diskurs wird den Bildern der Videoüberwachung ein ähnlicher Kultstatus zuerkannt wie früher den religiösen Bildern. Deshalb wird

an ihnen offenbar auch ein neuer Bilderstreit mit Morddrohung und Bildzerstörung ausgetragen.

Differenzen bei der kulturellen Integration von Videoüberwachung

Alexander Mitscherlich hat vor etwa 40 Jahren auf einen soziohistorischen Unterschied zwischen England und Deutschland hingewiesen. Für die Sozialorganisation Englands stellte er folgendes fest: "Dort ist der Staatsbürger der Gesellschaft in zwiefacherweise verbunden: Er fühlt sich persönlich verantwortlich, weil er die Freiheit besitzt, seiner Kritik jederzeit Ausdruck zu geben – aber er bleibt darüber hinaus gruppenidentifiziert mit der Nation, die sich in der Monarchie symbolisiert". Für die deutsche Gesellschaft diagnostizierte er noch 1963 einen autoritären Charakter der Institutionen. "Schuld ist hierzulande nicht an das Unterlassen einer kritischen Prüfung geknüpft, sondern allein an die Verletzung der Gehorsamspflicht gebunden" (Mitscherlich 1963: 356f). Stellt man diese kulturellen Unterschiede der Vergangenheit in Rechnung, so lassen sich vielleicht auch heute noch Differenzen im Hinblick auf die Anwendung und Wirkungsweise der Videoüberwachungstechnologie in den jeweiligen Ländern ausmachen.

In England übernimmt die Videoüberwachung die Traditionslinie des zunehmend verblassten Königshauses und erzeugt damit, wenn auch kein kollektives Über-Ich, so doch ein äußerliches Symbol, einen apparativen Blick, ohne den die gesellschaftliche Ordnung nicht mehr gewährleistet ist. Es ist bezeichnend, dass sich mit dem Tod von Prinzessin Diana die alte Institution Monarchie und die sich neu institutionalisierende Videoüberwachung zum ersten Mal in einem öffentlichen Bild begegnen. Mit dem Tod von Diana verabschiedet sich das englische Königshaus von seiner einenden Funktion der Nation und übergibt diesen Stab an das Auge der Videoüberwachungskamera. Gleichzeitig stellt die Videotechnologie auch in England ein Massenmedium dar, das jedermann zugänglich ist. Jeder kann – ähnlich wie der Künstler Wagg [> > bildende Kunst] – im Fernsehen ausgestrahlte Bilder mit einem Videorecorder aufzeichnen und diese zu 'eigenen' Äußerungsformen weiterverarbeiten. Das Medium Video wird in Großbritannien folglich aus zwei unterschiedlichen Perspektiven besetzt – von der möglichen individuellen Aneignung und von der kollektiven Identifizierung.

In Deutschland ist die Situation eine andere. Die Einführung der Videoüberwachung fällt nicht nur in die Zeit nach der Wiedervereinigung, sondern sie findet zeitgleich mit einem sich wandelnden Selbstverständnis Deutschlands innerhalb Europas statt. Rückblickend auf Mitscherlich lässt sich konstatieren: Eine Diskussionskultur der 'kritischen Prüfung' hat sich in der Bundesrepublik als Nachfolge von '68 in Form von Bürgerinitiativen und Protestbewegungen und nicht zuletzt in der Parteienlandschaft mit den Grünen etabliert. Auch die Bürgerbewegungen der DDR und die friedliche Auflösung dieses Staates lassen sich in diesem Bereich notieren. Allgemeine Symbole einer Gruppenidentifikation erscheinen hierzulande hingegen problematischer, auf jeden Fall weniger langlebig als die englische Monarchie, wiewohl mit der D-Mark ein neues Symbol mit Leitungsfunktion entwickelt wurde, das sich von jenem 'law and order' der Institutionen, das Mitscherlich kritisierte, abhebt.

Die Videoüberwachung wird in Deutschland [> > Sicherheitskonzepte] von Kritikern wie von Befürwortern nur als die Neuauflage einer autoritären Institution diskutiert. Von den einen wird sie als disziplinarische Maßnahme eines allseits wachenden Auges begrüßt. Der menschlichen Hybris kann damit ein panoptischer, göttlicher Blick entgegengesetzt werden, ohne dass es einer personifizierten Herrschaft bedarf; und das alte Panopticon kann als technische Bildstrategie auf alle Lebensbereiche ausgedehnt werden. Von den anderen wird gerade dieser autoritäre Charakter als Eingriff in die Persönlichkeitsrechte des Einzelnen

abgelehnt. Im Rahmen dieser Debatten gibt es kaum eine Position, die über das genannte Für-und-Wider hinausreichte. Auch die kritischen Positionen formulieren selten weiterdenkende Perspektiven z.B. im Hinblick auf die Konsequenzen der Subjektkonstitution [> > Post-moderne Subjekte] und auf die damit einhergehende Verschiebung von Stimme/Ohr zu Blick/Bild – also vom Gehorsam zu etwas, was man wohl als 'Gesehsam' bezeichnen müsste. Auch die neuen Machtpositionen, die bei der Auswertung der Bilder und ihrer Ausdeutung entstehen, werden in diesem Kontext nicht diskutiert.

Die Möglichkeiten eines 'demokratischen' oder individuellen Gebrauchs der Videotechnologie – wie sie von Psychiatern wie z.B. von Oliver Sacks beschrieben werden [21], oder die von Künstlern wie Friederike Pezold, Joan Jonas, Dan Graham, Nam Jun Paik, um nur einige zu nennen, exemplarisch erprobt wurde – wird aus diesem Kontext ebenso ausgeblendet, wie die durchaus umstrittenen Erfahrungen einer sich seit den 60er Jahren an den Universitäten etablierenden Film- und Medienwissenschaft [> > Filmwissenschaft] die mit Hilfe der Videotechnologie ihren Gegenstand als studierbares Objekt erst hervorbringen konnte. Gerade die Erfahrungen aus Psychiatrie, bildender Kunst und Filmwissenschaft könnten eine Revision des bislang geltenden Paradigmas der Videoüberwachung vorantreiben. Vom veralteten Big Brother-Prinzip könnte sich jenseits der Container-Shows des Fernsehens auch das Prinzip **Petits Frères** entwickeln: gedacht als ein vielfältiger Gebrauch der Videotechnologie, der als der Blick der kleinen Brüder gegen die großen aufgebeht. [22]

Videoüberwachung und **Filmwissenschaft**

Die Geschichte der Film- und Medienwissenschaft ist seit den 60er Jahren mit der Videotechnologie verbunden. Aufgrund einer Verzahnung von praktisch-medialer Anwendung und nachträglicher Konstruktion des Forschungsgegenstandes Film im Medium Video kann sie inzwischen als ein Anschauungsraum wissenschaftlicher Erfahrung für den Überwachungskomplex betrachtet werden. Filmgeschichtsschreibung stellte sich zuvor als ein Unternehmen dar, dessen Artefakte in Zusätze zerfallen und deren Ausführungen sich neben diesen Zusätzen vornehmlich auf die Erinnerungen von Kinogängern berufen musste. Filmwissenschaft erschien so nicht als ein Arbeiten 'über' Film, sondern als ein Arbeiten an Film-Erinnerungen. Mit der Verbreitung von Videokopien und -recordern verändert sich der Zugriff auf filmische Werke. Dabei ist sowohl die Magnetbandaufzeichnung von Bedeutung als auch das technische Lesegerät Videorecorder mit seiner Befehlsstruktur. [23] Pausetaste und Jog Shuttle funktionieren wie ein technischer Zeigefinger, der sich wie beim Studium eines Schrifttextes über die Videoaufzeichnung bewegen lässt.

Videoüberwachungstechnologie und ihre kriminologische Auswertung findet dort ihre Parallelen zum Einsatz des Videorecorders in der Filmwissenschaft, wo beide auf die Ereignishaftigkeit zielen und die Flüchtigkeit eines Geschehens nur vage Erinnerungsbilder hinterlässt. Das Argumentationsmuster ist in beiden Disziplinen ähnlich. Knut Hickethier schreibt: "Erst damit, dass Medienproduktionen für die Analyse ... aufgezeichnet und beliebig oft reproduziert werden konnten, waren die Voraussetzungen für eine analytische wissenschaftliche Beschäftigung mit den Medien geschaffen. Dies gilt auch für die filmwissenschaftliche Arbeit ..." (Hickethier 2001: 12). Videoüberwachung richtet sich nicht auf Medien und Kino-Filme, sondern auf Alltagswirklichkeit. Das Anwendungsmuster bleibt dennoch im Grunde gleich. Das Begehren nach Videoüberwachung [> > Bildmaschine] resümiert Thomas Y. Levin folgendermaßen: "Es scheint, als reichten im Zeitalter der Überwachung zwischenmenschliche Handlungen, selbst wenn sie in Gegenwart von Zeugen stattfinden, nicht mehr aus, um ein Ereignis zu konstituieren. Jedes Ereignis - ja sogar eine strafbare Handlung - hat erst dann

stattgefunden, wenn es einer Form der Video-(selbst)-überwachung unterzogen wurde" (Levin 2000: 60).

Auch der vielleicht spektakulärste Fall einer zufälligen Videoaufzeichnung bestätigt die steigende Bedeutung des Videobandes gegenüber von Zeugenaussagen. Das als Rodney King-Video bekannte Dokument war das zentrale Beweisstück im Prozess um einen brutalen Gewalteinsatz von Polizeibeamten. [24] Dieses Videodokument konnte die Glaubwürdigkeit eines ganzen Polizeistabs und eines Gerichts samt der Anerkennung seines Urteilsspruchs auf bisher nicht gekannte Weise in Frage stellen. Die Wirkmächtigkeit eines einzigen Videobandes gegen eine Vielzahl von Aussagen, die diesen Fall kennzeichnete, birgt auf einer abstrakteren Ebene die Hoffnung, dass 'Videoüberwachung' eine objektive Instanz und ein demokratisches Mittel zum Schutze des Einzelnen [> > Sicherheitskonzepte] vor Willkür und Gewalt sein könnte. Übertragen auf die Filmwissenschaft liefert eine Videoaufzeichnung eine objektive und demokratische, weil zugängliche Grundlage, die den Erinnerungsbildern eines Kinogängers vorzuziehen ist. Letztere werden dagegen durch die Existenz des Video diskreditiert.

Der mediale Wechsel von Kino-Film zu Home-Video lässt sich in der Analogie zur Videoüberwachung herausstellen. Dabei wird zunächst die Filmrezeption im Kino durch den leeren technischen Blick der Videokamera ersetzt, um anschließend den 'heimlichen' Zuschauer zu einem Detektiv vor dem Monitor zu (v)erklären. Die Gemeinsamkeit einer Filmwissenschaft mit der Auswertung von Videoüberwachungsbildern besteht darin, dass beide in der Regel nicht die spezifische Medialität [> > Photographesomenon] ihrer jeweiligen Videobilder reflektieren. Der Filmwissenschaftler 'analysiert' den Film und der Erkennungsdienst einen Tathergang. Beide sehen sowohl vom Videobild, als auch von ihrer eigenen Verstrickung ins Geschehen ab; sie arbeiten distanziert aus einer Metaposition. Dennoch sind beide die zentralen Schaltstellen, die mittels Videoauswertung dem Film bzw. Tathergang einen Kommentar hinzufügen und damit das Geschehen mit Bedeutung versehen.

Ein kritischer Rekurs auf diese Haltungen führt aber nicht zwangsläufig in einen Celluloid-Fetischismus oder zu einer generellen Diskreditierung der Videotechnologie. Nimmt man im Gegenteil die Medialität des Video gleichzeitig in den Blick, so führt man sowohl die Filmwissenschaft wie auch die Videoauswertung des Erkennungsdienstes in eine kritische Selbstreflexion. Ihre Arbeit erscheint dann als eine 'Recherche du temps perdu', an deren (re-)konstruktiver Arbeit immer auch der Filmwissenschaftler bzw. Auswerter mit seinen Vorerfahrungen und kulturellen Prägungen beteiligt ist. In dieser Perspektive geraten andere 'Techniken' der Bedeutungsproduktion wie die Einbildungskraft und die Psychoanalyse auf einer zweiten Ebene wieder in den Blick. Für den Filmwissenschaftler bedeutet dies, seine Teilnahme als Leser auf zwei unterschiedlichen Ebenen zu reflektieren. Einmal im Hinblick auf ein Bedeutungsraster, in welches der Videofilm aus der distanzierten Position am Monitor fällt. Das bedeutet das Einbringen der eigenen auch unbewussten kulturellen Klischees in die Filmanalyse. [25] Das zweite Mal geht es um die Rekonstruktion einer Kinoaufführung aus dem Geiste des Filmwissenschaftlers, d.h. aus seiner Imagination. Das was zunächst als objektiver Tatbestand des Video erscheint, ist demnach auf zweifache Weise auf die Co-Produktion des Filmwissenschaftlers und sein kulturelles Gedächtnis angewiesen. Was die Parallelführung von Filmwissenschaft und Videoüberwachung in Aussicht stellt ist somit eine gegenseitige Aufklärung einerseits im Hinblick auf die Medialität des Video innerhalb dieser Praktiken und andererseits im Hinblick auf die Rolle und Position des Kriminalisten bzw. Filmwissenschaftlers.

Postmoderne Subjekte

Bei der Einführung der Videoüberwachung geht es also nicht einfach um das Ende des Privaten, sondern um weiterreichende Veränderungen. Dort, wo das kontrollierende Bild an Macht gewinnt, geht gleichzeitig der Glaube an die symbolische Ordnung der Sprache, die das moderne Subjekt prägte, verloren. Dennoch bleiben unsere Gesetze in Schriftform gültig, und das bedeutet, dass die Vermittler zwischen Bildinformation (z.B. Bilder der Videoüberwachung) und ihrer Anwendung bzw. Abgleichung mit den Gesetzestexten (Transferleistung) einen enormen Bedeutungszuwachs erfahren und zu zentralen Schaltstellen für die Beurteilung von falsch und richtig werden. Man kennt die Streitigkeiten um die Interpretationen von Videobildern bisher vor allem aus US-amerikanischen Gerichtssälen (z.B. aus dem Rodney King Prozess) [> > Filmwissenschaft].

Demgegenüber haben wir es mit einer 'condition postmoderne' der Subjekte zu tun, in der das visuelle Bild das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft zunehmend bestimmt. Renata Salecl beschreibt diese gesellschaftliche Verschiebung in einem Dreischritt der verschiedenen Subjektkonstitutionen. In vormodernen Gesellschaften wird die Identität der Subjekte durch Rituale oder körperliche Einschreibungen gesichert. Moderne Subjekte [> > Differenzen] erfahren ihre Identität durch den Eintritt in die symbolische Ordnung. Postmoderne Subjekte zeichnen sich durch einen Verlust des Glaubens an die symbolische Ordnung aus. Salecl folgert:

"Aber dieser Unglaube hat nicht einfach zu der Befreiung vom Gesetz oder von anderen Formen sozialen Zwangs geführt. Das postmoderne Subjekt akzeptiert die Macht der Institutionen oder die Macht der Gesellschaft, seine Identität zu formen, nicht mehr und glaubt zuweilen an die Möglichkeit der Selbst-Schöpfung, vielleicht in der Form eines Spiels mit seiner sexuellen Identität oder indem es aus sich ein Kunstwerk macht" (Salecl 1998: 176).

Wie man sich postmoderne Subjekte im Zusammenspiel mit der Videoüberwachung vorstellen kann, zeigt eindrucksvoll der Film **Menace II Society** (USA 1993), auch wenn er in erster Linie Entwicklungen in der schwarzen Community in L.A. thematisiert. In diesem Film wird auf fast didaktische Art die Bedeutung der Bilder der Videoüberwachung im Zuge einer Selbst-Schöpfung vorgeführt. Der Film beginnt mit einem Verbrechen der jugendlichen Protagonisten. Aus geringfügigem Anlass erschießen sie einen Ladenbesitzer und seine Frau. Die Tat wird von einer Videokamera aufgezeichnet. Die cleveren Jugendlichen entwenden das Geld und lassen gleichzeitig das Videoband mitgehen. Die Aufzeichnung des Mordes ist sowohl Beweismaterial, das die Polizei während des Films vergeblich sucht als auch der Selbstbeweis für den jugendlichen Täter (O-Dog), der ihn zu einem richtigen 'Gangsta' macht. Über die Spiele der Selbstinszenierung hinaus verweist dieses Beispiel darauf, dass die Videoüberwachung tatsächlich Bilder produziert [> > Bildmaschine] und dass es darauf ankommt, wer sich die Verfügungsmacht über den leeren Blick aneignen kann und weiter, ob sie öffentlich werden oder 'privat' bleiben.

Welche Haltung kann man also zur Videoüberwachungstechnologie einnehmen, und wie kann man gleichzeitig der Faszination, die von ihr ausgeht, gerecht werden? Ein wesentliches Manko der quantitativen Aufzeichnung durch die Videoüberwachung besteht in ihrer Unflexibilität. Daran ändern auch schwenkbare Kameras nur wenig. Auch der Detective Chief Inspector Alan Hillman [> > Sicherheitskonzepte] von New Scotland Yard hat in Berlin auf dieses Problem hingewiesen. [26] Seine Empfehlung bestand darin, die Videokameras nur temporär aufzustellen, immer gerade dort, wo ein neuer gefährlicher Ort entsteht, um so das Problem der Wanderung der Kriminalität zu verhindern. Ein flexibles Netz, welches die Videoüberwachung an beliebigen Orten einer Großstadt ermöglicht, ist aber ökonomisch nur

dann tragbar, wenn die Kameras direkt an das öffentliche Netz der Glasfaserkabel angeschlossen werden und Anschlussmöglichkeiten flächendeckend im ganzen Stadtraum vorgesehen sind. Zu welchen neuen Fernseh- und Videoerfahrungen das führen kann, ist noch nicht abzusehen.

Vielleicht gibt es dennoch eine Möglichkeit, den apparativen Blick an die menschliche Wahrnehmung zurückzubinden und zwar nicht nur, wie in England, durch Versuche einer demokratischen Überwachung der Überwachung, sondern dadurch, dass man nicht Maschinen, sondern Menschen filmen lässt, und diese Menschen nicht dem Polizeiapparat unterstellt, sondern der vierten institutionalisierten Gewalt, der Presse oder gar einer fünften – der Institution der Künste. Dann hätte man den Engländern [> > Differenzen] sogar etwas voraus. Ein völlig flexibles System, das statt auf Quantität auf eine qualitative 'Überwachung' setzt.

In Berlin-Schöneberg werden arbeitslose Jugendliche als Wachschützer im Kiez eingesetzt, um dadurch das subjektive Sicherheitsempfinden der Bürger zu erhöhen. Bevor man in Berlin die Investition in die teure Videoüberwachungstechnologie tätigt, sollte man überdenken, ob man nicht die jugendlichen Wachschützer durch kleine Filmteams mit Videokamera ersetzt und ihnen Zugang zu einem Schnittstudio und Sendemöglichkeiten eröffnet. Ein wenig Unterricht zum Thema 'Cinéma vérité' oder anderen Dokumentarfilmformen könnte dabei nicht schaden. Die Videokameras wären dann zwar nicht immer auf der Straße und nicht immer am selben Ort, aber bei einer umfangreichen Ausstattung mit Personal und Kameras könnte man jederzeit mit ihnen rechnen. Hinweistafeln mit der Aufschrift 'Emil und die Detektive sind mit der Kamera unterwegs' täten ihr übriges. Die Filmteams könnten sich ganz nebenbei mit ästhetischen Fragen beschäftigen, die über ihre Zukunft als Wachschützer hinausweisen. Man kann sich ausmalen, dass diese Art des Kameraeinsatzes mindestens so erfolgreich sein könnte wie das Pilotprojekt zur Videoüberwachung am Leipziger Hauptbahnhof, das in einem Jahr drei Straftaten filmte. Mit diesem Vorhaben würde man stärker an die Faszination der Videoüberwachung heranreichen; denn sie spricht dem Bild einen höheren Stellenwert zu und intensiviert damit ihrerseits die Selbst-Schöpfungswünsche von postmodernen Subjekten. Ein solcher Versuch würde die Bildproduktion in die Hände dieser postmodernen Subjekte zurückgeben und sie für die Aktion vor und hinter der Kamera verantwortlich machen. Ob sich mit einer solchen Bildpraxis ein neues Verhältnis zur Gesellschaft entwickelt, welches Delinquenz und Selbst-Schöpfungswünsche transzendiert, hängt nur bedingt von praktischen Versuchen allein ab, sondern vor allem davon, dass man einer Erforschung des Videoüberwachungskomplexes und den sich entwickelnden visuellen Diskursen größere Bedeutung schenkt.

Fussnoten

[1] Die große Einführung der Videoüberwachung steht in Deutschland anders z.B. als in England noch am Anfang.

[2] Aldo Legnaro verweist auf Studien von Norris und Armstrong, nach denen in Großbritannien 90% der gezielt Observierten männlich, 40% Jugendliche und überdurchschnittlich viele Schwarze sind (Legnaro 2000: 77, vgl. auch Norris/ Armstrong 1998).

[3] Ein Beispiel aus der Stuttgarter Wirklichkeit ist weniger drastisch, funktioniert aber nach dem gleichen Schema. Der erste Täter, der durch eine Videokamera in der Tiefgarage des Stuttgarter Landtags wegen Trunkenheit am Steuer gestellt wurde, war ein Abgeordneter des Stuttgarter Landtags und Angehöriger jener Partei, die die Einführung der Videoüberwachung in Deutschland vorantreibt (Berliner Zeitung 11.7.2000).

[4] Man sieht sich im Videomonitor seitenrichtig und nicht spiegelverkehrt: "Wir versuchten es mit einer Video-Kamera und einem Bildschirm. Das Ergebnis war überraschend und seltsam. Denn jetzt mit dem Bildschirm als 'Spiegel', sah sie die linke Hälfte ihres Gesichtes rechts – eine Erfahrung, die selbst

für einen normalen Menschen verwirrend ist ..., und in ihrem Fall doppelt irritierend und unheimlich, weil die linke Gesichts- und Körperhälfte, die sie jetzt sah, infolge ihres Schlaganfalls gefühllos und für sie nicht existent war". (Oliver Sacks 1990: 113)

[5] Einer der bekanntesten Namen unter den Videokünstlern ist Nam Jun Paik. Daneben sind Peter Campus zu nennen (Interface 1972), Dan Graham (Present Continuous Past 1974), vor allem aber Künstlerinnen mit z.T. explizit feministischen Perspektiven, wie Joan Jonas (Vertical Roll 1972) oder Friederike Pezold, die eine Videoüberwachungskamera für ihre frühen Videoarbeiten (anfang der 70er Jahre) verwendete und diese zur Überwachung auf ihren eigenen Körper richtete. Ausgehend von einem Blick des anderen auf sich selbst entwickelte Pezold dabei eine neue leibhaftige Zeichensprache (vgl. Stüben 1993).

[6] Auf der Podiumsdiskussion zu Harun Farockis Film **Gefängnisbilder** (D 2000) am 28.02.01 in der Akademie der Künste Berlin wurde die Frage aufgeworfen, ob auch Häftlinge in Strafvollzugsanstalten selbst mit dem Medium Video ihre Situation reflektieren. Niemand wusste von Beispielen zu berichten. Vgl. auch den Beitrag von Christa Blümlinger: Dispositivwechsel. Zu Harun Farockis Installation 'Ich glaubte, Gefangene zu sehen'.

[7] Thomas Y. Levin hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß "die gängigen Haltungen zum Thema Überwachung ... nicht zuletzt von verschiedenen Formen der so genannten 'Hochkultur' bzw. der 'Massenkultur' geprägt" werden (Levin 2000: 54).

[8] Was diese Blickbeziehung voneinander unterscheidet ist, daß die Kameras in der Regel keine Ohren (und kein Herz) haben. Die Kameras hören uns nicht und greifen auch nicht ein. Der Schrecken, der entsteht, wenn einem trotz Videoüberwachung Gefahr droht und niemand eingreift, muß ungeheuerlich sein und das subjektive Sicherheitsempfinden in das Gegenteil verkehren. Man kennt dieses Problem in vielen Städten bereits von den menschenleeren U-Bahnhöfen, die ebenfalls mit Videokameras ausgestattet sind.

[9] Ein fotoliterarisches (bzw. filmisches) Beispiel für diese Form ist Chris Markers Film **La Jetée** (F 1962) oder das bekanntere Re-Make, Terry Gilliams **Twelve Monkeys** (USA 1995). In Markers Film wird die Geschichte eines Mannes erzählt, der seinem eigenen Tod (im Futur antérieur) begegnet.

[10] 'Unsichtbar' insofern sich auf einem Magnetband keine 'Bilder' wie auf dem Filmstreifen finden oder eingrenzen lassen.

[11] Die Fernsehbilder von der Erschießung des Ehepaars Ceausescus versuchen – inszeniert oder nicht – an die fotografische Bildtradition einer dokumentierten Exekution (E.T. Adams) anzuknüpfen (vgl. Weibel 1990).

[12] Britisches Fernsehen, Februar 1993 (Videoband).

[13] Wobei für ein Photographesomenon offenbar vornehmlich das erste Bild einer 'Begegnung' ausgewählt wird. Vgl. Gombrich 1984; Lessing 1964. Das Bild der Nachrichtensendung läßt sich insofern als entscheidender Moment qualifizieren, weil es die erste Begegnung Bulgars mit einem seiner Täter als Berührung darstellt. Es handelt sich nicht – wie in der Presse vielfach behauptet – um das letzte Bild des lebenden James Bulger. Es gibt weitere Bilder von Überwachungskameras, die den Leidensweg Bulgars und seiner Peiniger durch die Stadt Liverpool 'verfolgen'.

[14] Man spricht oft synonym vom prägnanten Moment, meist um seine Bedeutsamkeit als Pränanz herauszustellen, jedoch selten mit Bezug auf den vorgeburtlichen Zustand der Schwangerschaft, der sich deutlich vom fruchtbaren Moment unterscheidet. Die Synonymisierung dieser Begriffe ruft nach einer detaillierten Aufarbeitung auch im Hinblick auf die geschlechtsspezifische Konnotation des Verhältnisses von Autorschaft und Werk.

[15] Erst danach werden die Bilder veröffentlicht und von der Nachrichtenredaktion des Fernsehsenders in die Sendungs- und Programmstruktur des Fernsehens eingepaßt oder von den Printmedien in ihrem spezifischen Medienkontext reproduziert und überformt. Diese weitere Nachbearbeitung wäre im medienwissenschaftlichen Kontext ebenfalls zu untersuchen, sie stellt aber keine spezifische Qualität des Photographesomenon dar.

[16] Ähnliches unternimmt Fritz Lang in seinem Film **M – eine Stadt sucht einen Mörder** (D 1931).

[17] Ein ähnliches Bild stellen die letzten Aufnahmen von Prinzessin Diana dar. Sie zeigen ebenfalls das Überschreiten einer Schwelle. Diana passiert die Tür des Hotels, um ihre letzte Autofahrt mit tödlichem Ausgang anzutreten.

[18] Das publizierte Bild Waggs ist so abstrakt und unspezifisch, daß ein Betrachter, der das Bild nicht vorher in der Presse gesehen hat, den Kontext nicht begreift, wogegen bei Kenntnis der vormaligen Pressebilder der Kontext des Fall Bulger augenblicklich evoziert wird, vgl. Pauleit 1998.

[19] Der horizontlose Blick ist ein Blick aus einer Sphäre (des Himmels) auf eine andere (die der Erde). Man könnte behaupten, er sei unmenschlich und tatsächlich vermischen sich technische und göttliche Aspekte darin. Er ist aber auch nicht vertikal auf die Erde gerichtet. Er schaut gerade so schräg nach unten, daß seine Zugehörigkeit zum oben unverkennbar bleibt und so schräg zur Seite, daß man menschliche Gesichter und die gesamte Erscheinung noch deutlich erkennen und schließlich wiedererkennen kann.

[20] Hier sei vor allem an die ursprüngliche Bedeutung des Dyptichons erinnert und jene Traditionen, die das Diptychon neben dem Altarbild zusätzlich aufweist, die von zusammenklappbaren Schreibtäfelchen: "Solche Tafeln fanden [...] im altchristl. Kirchendienst als Namenslisten, die alle jene verzeichneten, derer beim Gottesdienst bes. zu gedenken war, Verwendung" (Lexikon der Kunst 1988).

[21] "Wir versuchten es mit einer Video-Kamera und einem Bildschirm. Das Ergebnis war überraschend und seltsam. Denn, jetzt mit dem Bildschirm als 'Spiegel', sah sie die linke Hälfte ihres Gesichtes rechts – eine Erfahrung, die selbst für einen normalen Menschen verwirrend ist ..., und in ihrem Fall doppelt irritierend und unheimlich, weil die linke Gesichts- und Körperhälfte, die sie jetzt sah, infolge ihres Schlaganfalls gefühllos und für sie nicht existent war." (Sacks 1990: 113)

[22] Die Anspielung gilt dem Film *Petits Frères* von Jacques Doillon (F 1998), der zwar nicht die Videoüberwachung thematisiert, der sich aber mit der Sicherheit im öffentlichen Raum, speziell in den Pariser Vorstädten und dem Problem der Abspaltung von Persönlichkeitsteilen beschäftigt. Zudem führt er Mitscherlichs 'Weg zur vaterlosen Gesellschaft' auf ganz eigene Weise fort.

[23] Diese Befehlsstruktur – Record, Play, Stop, Pause, Rewind, Fast Forward und Eject – ist nicht nur dem Videorecorder eigen. Sie wurde vom Audio-Kassenrecorder übernommen und kennzeichnet auch das Abspielen von 'Film' auf dem Computer und im Internet. Die DVD-Technik setzt diese Tendenz gleichfalls fort. Sie verbessert nicht nur die Bild- und Tonqualität, sondern insbesondere auch die Zugriffsmöglichkeit ohne lästiges Spulen der Kassette.

[24] Im Jahr 1991 wurde ein Polizeieinsatz des Los Angeles Police Departements zufällig von einem Amateurfilmer mit einer Videokamera aufgezeichnet. Das Band dokumentiert die brutale Mißhandlung eines farbigen Autofahrers durch weiße Polizeibeamte.

[25] Bei der Videoüberwachung in England wäre eines der Klischees beispielsweise, daß vorwiegend junge Farbige ins Visier genommen werden.

[26] Die Unangemessenheit der Videoüberwachung in vielen Bereichen gestand der Detective Chief Inspector Alan Hillman (New Scotland Yard) ein, der am 4.6.1999 zur Diskussion um das Für-und-wider der Videotechnologie in den Preussischen Landtag nach Berlin eingeflogen wurde. Die englische Polizei gibt ihrerseits vorrangig ökonomische Gründe an, die zu einer Zusammenarbeit von Geschäftsleuten und Polizei führten. In der Londoner Innenstadt hat sich die Einführung der Videoüberwachung (CCTV) zur Diebstahlsbekämpfung nachweislich bezahlt gemacht. Gerade diese 'Profitorientierung' in der Kriminalitätsbekämpfung machte das englische Modell so erfolgreich.

Literatur

Cousins, Mark (1996) *Security as Danger*, in: *History Painting Press* (Hg.), 15:42:32.12/02/93, London, o.S.

Foucault, Michel (1977) *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main

Gombrich, Ernst H. (1984) *Der fruchtbare Moment*, in: ders. (1984) *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildenden Darstellung*, Stuttgart

Hickethier, Knuth (2001) *Medienkultur und Medienwissenschaft. Das Hamburger Modell*, Hamburger Hefte zur Medienkultur Nr. 1

Legnaro, Aldo (2000) *Panoptismus. Fiktionen der Übersichtlichkeit*, in: *Ästhetik & Kommunikation* Heft 111, Dez. 2000, S. 73 - 78

Lessing, G. E. (1964) *Laokoon*, Stuttgart

Levin, Thomas Y. (2000) *Die Rhetorik der Überwachung: Angst vor Beobachtung in den zeitgenössischen Medien*, in: *Ausstellungskatalog 7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts*, Berlin, Band IV Zivilisation, S. 49 - 61.

Lexikon der Kunst (1988) Freiburg, Basel, Wien.

Mitscherlich, Alexander (1963) *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 13. Aufl. 1980

Norris, Clive / Armstrong, Gary (1998) Smile, you're on camera, in: Bürgerrechte & Polizei/ Clip 3, 1998, S. 30 - 40

Pauleit, Winfried (1998) Das Photographesomenon – eine Bildform des futur passé. Der Fall Bulger und der Künstler Jamie Wagg, in: in Ästhetik & Kommunikation Heft 103, Dez. 1998, S. 83 - 92

Pauleit, Winfried (2000) significans. Zwischen Kunst und Erkennungsdienst, (Editorial), in: Ästhetik & Kommunikation Heft 111 Dez. 2000, S. 11 - 12

Sacks, Oliver (1990) Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte, Reinbek bei Hamburg

Salecl, Renata (1998) Sexuelle Differenz als Einschnitt in den Körper, in: Huber, Jörg / Heller, Martin Hg. (1998) Inszenierung und Geltungsdrang, Zürich, S. 165 - 185

Stüben, Petra (1993) Leibhafte Zeichen. Über Friederike Pezold, in: Lindner, Ines Hg. (1993) Sehbewegungen, Berlin, S. 67 - 78

Weibel, Peter Hg. (1990) Von der Bürokratie zur Telekratie, Berlin

Filmografie

Gefängnisbilder, R: Harun Farocki, D 2000

La Jetée, R: Chris Marker, F 1962

Lost Highway, R: David Lynch, USA 1997

M – eine Stadt sucht einen Mörder, R: Fritz Lang, D 1931

Menace II Society, R: Hughes Brothers, USA 1993

Petits Frères, R: Jacques Doillon, F 1998

Twelve Monkeys, R: Terry Gilliams, USA 1995