

die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.«

Wenn Kommunismus nicht länger eine praktikable Option ist, und wenn Heideggers Suche nach einem Weg für sein Volk der Dichter und Denker sich selbst diskreditiert hat, täten wir gut daran, über die Unterschiede nachzudenken zwischen dem Verbreitungssystem jener aufrüttelnden Bilder der Katastrophe, das wir unlängst in den Massenmedien erleben mussten, und den Alternativen, die Wolfgang Staehle uns mit 2001 anbietet. Da wir in ein neues Zeitalter globaler Konflikte eintreten, sollten wir im Rahmen uns zur Verfügung stehender Möglichkeiten nachdenken über die Bedeutung unseres Gebrauchs digitaler Technologie.

Kunst nach Ground Zero:
Haus-Peter Schürfel (1977)

Köln

Von Zero Tolerance zu Ground Zero

Zur Politik der Visibilität im panoptischen Zeitalter

Peter Weibel

S. 87-106

“(Whatever is refused in the symbolic order, in the sense of Verwerfung (rejection), reappears in the real.”

Jacques Lacan, Book III, *The Psychoses*, 1955-1965

1 Sicherheit und Sichtbarkeit

Jeder, der heute einen Flughafen durchquert, kennt die folgende Szene: Vor dem Betreten des Flugzeugs muss sich der Passagier einer Reihe von Kontrollen unterwerfen, die darauf abzielen, das Reich der Sichtbarkeit auszudehnen und abzusichern, indem jeder Rest von Unsichtbarkeit getilgt und jedes Objekt, das sich der Sichtbarkeit entzieht, ans Licht der Sichtbarkeit gezerrt werden soll. Eine relativ umfangreiche Apparatur, ein Verbund von Detektoren und Kameras, ist aufgebaut worden, um die lokalen Ereignisse unter die Diktatur der absoluten Sichtbarkeit zu stellen. Diese absolute Sichtbarkeit wird legitimiert mit dem Anspruch und der Garantie von absoluter Sicherheit. Am Flughafen herrscht also das Regime des panoptischen Prinzips: Alles muss gesehen werden, alles muss gezeigt werden.

Unter den Ritualen der Kontrolle formieren sich allerdings ganz andere libidonale Regime. Ein sozialer Vorwand legitimiert massives Eindringen voyeuristischer und exhibitionistischer Verhaltensweisen in das öffentliche und soziale Leben. Das Lustprinzip des Voyeurs, alles zu sehen, und das Lustprinzip des Exhibitionisten, alles zu zeigen, werden von privaten Tribschicksalen zu sozialen Normen. Voyeurismus, Exhibitionismus, Narzissmus transformieren sich von individualpsychologischen Kriterien zu sozialen Kategorien. Damit einher gehen auch narzisstische Identifikationen mit der Macht des Beobachters, der alles sehen darf, und infantile Kastrationsängste

desjenigen, der nicht alles zeigen will. Wie Foucault bereits aufgezeigt hat, verbergen sich unter den Mechanismen des Überwachens Mechanismen der Macht, die wiederum von libidonischen Mechanismen gestützt werden. Diese Machtmechanismen bilden sich an psychologischen Mechanismen. Durch diese Verschränkung werden Exhibitionismus und Voyeurismus von illegitimen zu legitimen Vergnügen. Ebenso werden dem mit der Kontrolle des Blicks verbundenen sadistischen Vergnügen und dem mit der Unterwerfung unter den Blick verbundenen masochistischen Vergnügen im sozialen Raum neue Freiräume eröffnet. Masochistisches und sadistisches Verhalten, exhibitionistische und voyeuristische Freuden fallen in den öffentlichen Raum ein und bewegen sich in neue Zonen, deren Gestalt noch ungewiss ist. Die Morphologie des Begehrens erscheint täglich in neuen Formen. Ein Theater der Triebe verbirgt sich hinter den Masken der Kontrollrituale, deren offizielle Version lautet: Sichtbarkeit ist die oberste Maxime. Im Namen einer Sicherheit für alle.

Insbesondere eine Bewegung macht die spezifischen Bedingungen des zeitgenössischen Panopticons deutlich, nämlich die Bewegung des Handgepäcks auf dem Fließband, das den Reisenden begleitet. Der Passagier geht durch einen Korridor in Form eines elektronischen Tors, das an die mittelalterlichen Kontrollen an den Stadtmauern erinnert. Gleichzeitig durchquert das Gepäck einen Korridor in Form einer Schleuse. Das Gepäck ist eine Zeit lang sichtbar, dann wird es in der Schleuse dem Blick entzogen, aber sein Inhalt wird auf einem Bildschirm gezeigt. Anschließend ist das Gepäck wieder zu sehen, aber sein Inhalt ist erneut verborgen. Das Gepäck durchläuft also Zonen der Visibilität und der Invisibilität. Diese Zonen sind nicht nur variabel im Raum und in der Dauer, sondern auch in Bezug auf ihre Diaphanität. In den Zonen der Sichtbarkeit sind die Gegenstände nicht diaphan, in der Zone der Unsichtbarkeit sind sie es dagegen. Aus der Zone der Visibilität taucht das Gepäck plötzlich ein in eine Zone der Invisibilität, gibt aber dort sein Inneres visuell preis, und kehrt nach Durchlaufen des Kofferschachts wieder

zurück in die Zone der Sichtbarkeit. Paradoxerweise werden die Gegenstände in der Zone der Unsichtbarkeit diaphan. Diese Dialektik von Sicht- und Unsichtbarkeit, von Non- und Diaphanität bildet ein Modell für die geschlossene Gesellschaft von heute. Im Schacht, ausgeschlossen aus dem natürlichen skopischen Regime, dem menschlichen Auge nicht zugänglich, werden die Gegenstände mit Hilfe von technischen Apparaturen durchscheinend, genauer: zu Diaphanien, zu durchscheinenden Bildern. In den Masken (der Unsichtbarkeit) scheint die Wahrheit durch.

Jean-François Lyotard brachte das Problem der Sichtbarkeit in die postmoderne Diskussion. Für ihn liegt die wesentliche Arbeit des Künstlers darin, »sehen zu lassen, daß es Unsichtbares im Sichtbaren gibt.«¹ War für den modernen Künstler wie Paul Klee die Aufgabe der Kunst, das Unsichtbare sichtbar zu machen, stellt sich der postmoderne Künstler der etwas komplexeren Aufgabe, darauf hinzuweisen, dass es im Sichtbaren noch Unsichtbares gibt. Er sagt das nicht als Agent der totalen Kontrolle, der auch noch den letzten Rest Unsichtbarkeit tilgen möchte, sondern als Analytiker, der darauf verweist, dass das Reich der Sichtbarkeit nicht unbegrenzt ist, sondern dass es im Gegenteil prinzipielle Grenzen der Sichtbarkeit gibt. Diese prinzipielle Struktur der Regulierung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bezieht sich auf die Verwerfung, wie sie nicht nur der Paranoia eingeschrieben ist, sondern der gesamten sozialen Ordnung. Das Sichtbare ist das Feld der symbolischen Ordnung, und wie es in der symbolischen Ordnung notwendigerweise zu Verwerfungen kommt, so kommt es im Feld des Sichtbaren notwendigerweise zu Zonen der Unsichtbarkeit.

Viele Bereiche der Wirklichkeit sind unseren natürlichen Sinnen nicht mehr zugänglich. Sie können vom natürlichen menschlichen Auge nicht mehr gesehen werden, sondern sind nur durch speziell dafür geschaffene Apparate wahrzunehmen. So sehen wir also nicht die Welt, sondern Bilder einer Welt, die Apparate für unsere Augen schaffen. Ist das Bild die einzige Realität, die sich vor die sinnlich

erfahrbare Wirklichkeit stellt, und ist die Wirklichkeit unseren natürlichen Sinnen nicht mehr zugänglich, dann kommt es darauf an, das Bild richtig zu interpretieren. Es gibt nämlich Apparate, die tiefer und weiter in die Realität vordringen als das menschliche Auge. Die fotografischen Bedingungen bestimmen daher auch die Bedingungen der Welt.

Die postmoderne Formulierung des Sichtbaren bezieht sich also auf die Technologie des Sehens, auf die Bilder der Apparatewelt, auf die Erfahrung des technischen Sehens. Das technische Sehen lehrt uns, dass es eine (für das natürliche Auge) unsichtbare Realität gibt, die in (technischen) Bildern sichtbar werden kann. Visibilität und Invisibilität, das Sichtbare und das Verborgene, bilden in der technischen Welt eine neue Gleichung: das Verborgene kann sichtbar werden, das Sichtbare kann Verborgenes enthalten. Eine unsichtbare Realität kann in Bildern sichtbar werden. Eine verdrängte Realität artikuliert sich in Bildern, weil das Realitätsprinzip nicht ausreicht, die Konflikte zu lösen. Das Lustprinzip sorgt dafür, dass die psychische Funktion der Aufmerksamkeit sich von unlustbetragenden Phänomenen zurückzieht, sie verdrängt. Da die Wünsche nicht durch die Realität befriedigt werden können, geschieht dies durch Bilder, die in ihrer Funktion Halluzinationen gleichen. Es kommt zu nachrealen Befriedigungen. Die Bilder der Massenmedien zeigen das soziale Unbewusste, die verdrängten kollektiven Wünsche und Ängste. Eine sichtbare Welt kann in Bildern das Unsichtbare zeigen. Akteure der politischen Bühne, die ebenfalls das Realitätsprinzip nicht durchsetzen können, produzieren daher das Verworfenen, das ideologisch Exkludierten, als Bilder. Sie produzieren durch reale Taten vor allem Bilder für die Massenmedien, um das soziale Verdrängte sichtbar zu machen. Die postmoderne Bildtheorie der Simulation erklärt mit Baudrillard »die Wüste des Realen«, die Agonie und das Verdrängen des Realen eben mit dieser Tatsache, dass die Bilder zur Realität werden, auf die wir uns beziehen. Wir produzieren für Bilder. Eine postmoderne Bildtheorie geht also nicht von einer Welt-

beobachtung, sondern von einer Bildbeobachtung aus. Das kommunikative Handeln geschieht nämlich über Bilder. Und dieses Handeln bezieht sich insbesondere auf das Verschieben der Zonen der Visibilität und der Diaphanität. Das Sichtbare wird wie mit einem Regler kontrolliert; das sichtbare Feld wird zu einer mobilen Luke; der Bildschirm ist der Regler, der die Zonen der Visibilität entlangfährt: Das Sichtbare wird zu einer variablen Zone, in welcher der diaphane Zustand des Gegenstands ebenfalls variabel ist. Diese variable Visibilität und Diaphanität ist ein entscheidendes Charakteristikum der postmodernen Welt nach der elektromagnetischen Transformation der Erde, nach der Errichtung der Herrschaft der elektromagnetischen Wellen und Strahlen via Radio, Fernsehen, Satellit. Die totale globale Kontrolle via Satellit, GPS und Data Surveillance ist gerade diese variable Visibilität und Diaphanität, sie ist ihre Macht, aber auch ihre Grenze.

2 Die Wirklichkeit als Phantom

1956 erschien ein Werk, das diese Welt der elektromagnetischen Wellen und Strahlen zum ersten Mal genauer beschrieb: Günther Anders' Buch *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten Industriellen Revolution*.² Es enthält das Kapitel »Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen.« Darin beschreibt Anders die Verschmelzung von Bildern und Wirklichkeit, von persönlichem und sozialem Leben durch die technischen Medien. »Was nun durch TV zu Hause herrscht, ist die gesendete – wirkliche oder fiktive – Außenwelt; und diese herrscht so unumschränkt, daß sie damit die Realität des Heims – nicht nur die der vier Wände und des Mobiliars, sondern eben die des gemeinsamen Lebens –, ungültig und phantomhaft macht. Wenn das Phantom wirklich wird, wird das Wirkliche phantomhaft.«³ Die eigentlich umwälzende Leistung von Radio und Fernsehen ist, dass die Welt zum Menschen kommt und wie sich

dabei sowohl Welt und Menschen verändern: »Wenn die Welt zu uns kommt, aber doch nur als Bild, ist sie halb an- und halb abwesend, also phantomhaft. Wenn das Ereignis mobil ist und in virtuell zahllosen Exemplaren auftritt, dann gehört es zu Serienprodukten; wenn für die Zusendung des Serienproduktes gezahlt wird, ist das Ereignis eine Ware. Wenn es erst in seiner Reproduktionsform, also als Bild, sozial wichtig wird, ist der Unterschied zwischen Sein und Schein, zwischen Wirklichkeit und Bild aufgehoben. Wenn das Ereignis in seiner Reproduktionsform sozial wichtiger wird als in seiner Originalform, dann muß das Original sich nach seiner Reproduktion richten, das Ereignis also zur bloßen Matrize ihrer Reproduktion werden.«⁴

In der Medienwelt verschwindet die Welt als Ereignis und wird zu einem bloßen Bild, zu einem Spektakel, zu einem Phantom. Auch die Menschen, die in der Medienwelt auftreten, werden zu ›images‹, ›phantomlike images‹, und zu ›commodities‹. Je höher der Fetischcharakter eines Image wird, umso mehr wird für dieses Image als Ware bezahlt: die Geburt des Starsystems. Im historischen Moment, wo die Reproduktionsform sozial wichtiger wird als die Originalform, agieren auch die politischen Akteure, die Herrschenden wie die Rebellen, für die Reproduktionsform. Sie müssen als Images gewinnen und nicht als Realität. Ihre Aktionen sind Reproduktionen nach den massenmedialen Vorgaben von Film und Fernsehen. Die Politik wird zur Soap-Opera, die Rebellion zu einem Action-Thriller. Im Spektakel der Images werden die öffentlichen Aktivitäten zu bloßen Reproduktionen der massenmedialen Formen, die ihrerseits nur Reproduktionen sind. Politik wird dadurch zu einem Theater der Instinkte, die unter dem Wiederholungszwang stehen, eben weil sie der Tendenz unterliegen, einen früheren Zustand der Dinge zu restaurieren. Dieser Wiederholungszwang wird besonders in Augenblicken massenmedialer Hysterien und politischer Katastrophen sichtbar. Wieder und immer wieder werden die Bilder politischer und sozialer Katastrophen fast manisch wiederholt und

werden dadurch zu visuellen Symptomen für jene Degradierung des Politischen in Rituale der Instinkte.

Eine adäquate politische und humane Reaktion am 11. September wäre gewesen, die Bilder eben nicht hypnotisch zu wiederholen, um die Emotion aufzuputschen, sondern im Gegenteil die Bilder als das Verworfenen zu erkennen, das in die Realität zurückkehrte. Sich der Wiederholung zu entziehen und aus Scham die Bilder der einstürzenden Twin Towers nicht immer wieder zwanghaft zu zeigen wäre Medienpolitik gewesen, die sich nicht dem schamlosen Profitdenken beugt. So war zu sehen: Politik des Profits siegt über Menschen, und Politik existiert nur, solange sie dazu taugt, ein Bild zu sein. Auch an den politischen Bildern entzündet sich die Dialektik des Begehrens, bildet sich die Morphologie des Voyeurismus und Exhibitionismus, Sadismus und Masochismus aus. Auch die Erotisierung der Politik invadiert neue Zonen der Angst vor und der Identifikation mit der Macht, deren Ergebnisse ungewiss sind. Die Action-Thriller und Katastrophenfilme liefern die Bilder jenes psychischen Thrills, liefern jene Bilder, denen sich das Wirkliche als Abbild unterwirft.

In einem Exkurs über das Fotografieren beschreibt Anders die »Phantomproduktion in Rundfunk und Fernsehen«, deren Ergebnis es ist, »daß das Wirkliche zum Abbild seiner Bilder wird«. In der Medienwelt gilt: »Jedes ist nur, weil es Bild ist. ›Sein‹ bedeutet also: Gewesensein und Reproduziertsein und Bildsein und Eigentum sein.«⁵ In der Medienwelt ist also »Sein gleich Reproduziertsein. Die Phantome sind nicht nur Matrizen der Welterfahrung, sondern der Welt selbst. Das Wirkliche als Reproduktion seiner Reproduktionen.«⁶ Anders beschreibt, wie die Herrschaft des Visuellen, die gesendete Welt, wie die Herrschaft der elektromagnetischen Wellen die Welt in eine Phantomwelt verwandelt hat, wie das Wirkliche phantomhafte Züge erhält. Er nimmt damit die späteren Positionen von Debords *Société du Spectacle* (1967) und von Baudrillards *Präzession der Simulacra* vorweg. Auch Debord beschreibt die Verwandlung der Welt in ein Bild: »Da, wo sich die wirkliche Welt in

bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens. Das Spektakel als Tendenz, durch verschiedene spezialisierte Vermittlungen die nicht mehr unmittelbar greifbare Welt zur Schau zu stellen, findet normalerweise im Sehen den bevorzugten menschlichen Sinn, der zu anderen Zeiten der Tastsinn war; der abstrakteste und mystifizierbarste Sinn entspricht der verallgemeinerten Abstraktion der heutigen Gesellschaft. Das Spektakel lässt sich jedoch nicht mit dem bloßen Zusehen identifizieren, wenn dieses auch mit dem Zuhören kombiniert wäre. Das Spektakel ist das, was der Tätigkeit der Menschen, der Neubetrachtung und der Berichtigung ihres Werks entgeht. Es ist das Gegenteil des Dialogs. Überall, wo es eine unabhängige Vorstellung gibt, baut sich das Spektakel wieder auf.« Das Primat der Repräsentation vor der Realität, der Kopie vor dem Original, der Illusion vor der Wahrheit ist das Ergebnis der Mediatisierung: »Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen. Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von Spektakeln. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen. Der Begriff des Spektakels vereinigt und erklärt eine große Mannigfaltigkeit von erscheinenden Phänomenen. Ihre Verschiedenheiten und Kontraste sind die Erscheinungen dieses gesellschaftlich veranstalteten Scheins, der in seiner allgemeinen Wahrheit wiedererkannt werden muss. Das Spektakel ist, seinen eigenen Begriffen nach betrachtet, die Behauptung des Scheins und die Behauptung jedes menschlichen, das heißt gesellschaftlichen Lebens als eines bloßen Scheins. Aber die Kritik, die die Wahrheit des Spektakels trifft, entdeckt es als die sichtbare Negation des Lebens; als eine Negation des Lebens, die sichtbar geworden ist.« Gemäß Paul Virilio führt dieses Primat der Bilder unweigerlich zur Katastrophe, zum »Verfall« (l'accident) als Kern der postmodernen Welt.

3 Der Verfall des panoptischen Prinzips

Visualität und Repräsentation müssen also neu überdacht werden. Im Spiel zwischen Sichtbarmachung als Phantom und Phantomisierung des Sichtbaren sind neue Definitionen der Gleichung zwischen Visibilität und Sicherheit notwendig geworden.

Mit dieser technischen Bedingung der postmodernen Welt, variablen Zonen der Visibilität ausgesetzt zu sein, fällt das panoptische Prinzip, dessen verborgenes Axiom lautete: Totale Sichtbarkeit garantiert totale Sicherheit.

1777 wurde eine ganze Epoche von den Berichten des Philantropen und Reformers John Howard aufgeschreckt (*The State of Prisons in England and Wales, with an Account of some Foreign Prisons*). Howard (1726–1790) gilt als Vater der Gefängnisreform. 1773 wurde er High Sheriff of Bedford und damit verantwortlich für das Landesgefängnis. Er reiste drei Jahre nicht nur durch England, sondern auch durch ganz Europa, von Belgien bis in die Türkei, um die Gefängnisse zu besichtigen und entdeckte, dass diese "damp, dark and evil, airless and unsanitary" waren. Der Maler George Romney (1743–1802), ein Kollege von Reynolds, Gainsborough und Hogarth, wurde von Howards Bericht zu einer Reihe von Zeichnungen inspiriert, die das unmenschliche Inferno der damaligen Verwahrung in Gefängnissen bewegend zeigte. Jeremy Bentham (1748–1832) wollte für die Forderungen Howards die ideale Gefängnisarchitektur bauen: das Panopticon. Bentham als Aufklärer und Utilitarist, der in seiner Philosophie das Maximum an Glück für ein Maximum an Leuten anstrebte, entwarf sein ideales Gefängnis auf der Annahme beruhend, dass Transparenz und Sichtbarkeit delinquentes Verhalten verhindern. So entwarf er die Architektur eines Gefängnisses als halbrunden Kreis mit offenen Wänden, in dessen Mittelpunkt sich der Wärter befand. In die zum Wohl der Insassen licht- und luftdurchfluteten Räume konnte der Wärter stets Einsicht nehmen. Die Gefangenen hingegen wussten nie, wann und ob der Wärter sie

beobachtete, weil er sich hinter einem Jalousiensystem verbarg. Sie mussten daher annehmen, dass sie ständig beobachtet würden und dass ihr ganzes Tun jederzeit sichtbar wäre. All ihre Handlungen würden unter dem Regime einer allumfassenden und steten Visibilität stehen.

Bentham ging als Rationalist davon aus, dass die Sträflinge nicht so dumm sein würden, bei Tageslicht vor den Augen des Wärters Verbrechen zu begehen. Die Sichtbarkeit würde sie also daran hindern, delinquent zu werden. Im Laufe der Jahre würden sie dieses panoptische Prinzip, stets gesehen zu werden und nicht zu wissen, wann man nicht gesehen wird, also weniger zu wissen als der Wärter, verinnerlicht haben. So wie wir heute beim Passieren einer Radaranlage nicht wissen, ob sie real oder eine Attrappe ist, und uns gerade deshalb den Gesetzen konform verhalten. Alle Verkehrsteilnehmer haben das panoptische Prinzip Benthams internalisiert. Bentham wusste, dass physische Strafen und miserable Lebensbedingungen nichts bewirken, sondern im Gegenteil die Inhaftierten sozial desintegrieren und mehr denn je kriminalisieren, und hoffte daher im Sinn einer aufklärerischen Moral und Reform, im Glauben, dass alle Menschen sich rational verhalten, dass die Inhaftierten sich an diese panoptischen Bedingungen gewöhnen würden und nach Jahren das Gefängnis gebessert verlassen könnten. Die klassische Gleichung lautete also: Sichtbarkeit und Transparenz verhindern Verbrechen. Der Verbrecher scheue das Licht und begehe seine Taten nur im Dunkeln.

Sicherheitsmaßnahmen wie diejenigen auf Flughäfen, die ans Licht der strahlenden Bildschirme zerren, was in Taschen verborgen ist, zielen also darauf ab, das Maß der Sicherheit zu erhöhen und das Regime der Visibilität unendlich auszudehnen. »Infinite visibility«, nicht »Infinite justice«, könnte daher der Titel jener globalen Operationen sein, mit denen die Staaten versuchen, sich vor illegalen Aktivitäten zu schützen. Die Ereignisse vom 11. September 2001 zeigen aber, dass diese alten Gleichungen zwischen Sichtbarkeit und

Sicherheit nicht mehr gelten. In der von Günther Anders beschriebenen Welt der Phantome und Matrizen, wo das Wirkliche zum Abbild seiner Bilder wird, wo das Ereignis in seiner Reproduktionsform wichtiger wird als in seiner Originalform und wo die Welt zu uns nur als Bild kommt, ist es klar, dass auch illegale Aktivitäten ihre Wirkung nur als Bild haben können. Und genauer noch: als Abbild der schon im Film und Fernsehen vorweg verbreiteten Bilder. Wenn die Welt nur durch das Fernsehen die Menschen erreicht, werden die Ereignisse für das Fernsehen produziert. Insofern suchen Terroristen, welche die Logik dieser Welt verstehen, nicht das Dunkel, sondern im Gegenteil das Licht.

Sie agieren lange Zeit wie das Gepäck auf dem Fließband des Durchleuchtungskastens in der Zone der Invisibilität, als so genannte Sleeper, und plötzlich drängen sie mit Macht in die absolute Sichtbarkeit. Sie produzieren ihre Aktivitäten direkt für die Strahlen und elektromagnetischen Wellen des Fernsehens. Die Welt soll sehen, was sie tun. Das Ereignis wird live als Bild gesendet. Es ist Ereignis und Bild und wird nur zum Ereignis, weil es beobachtet wird, weil es Bild ist. Sie wenden die Regeln der Medienwelt an: Alles ist nur, weil es Bild ist. Also lautet die Gleichung nicht länger »Sichtbarkeit garantiert Sicherheit«, sondern im Gegenteil »Sicherheit nimmt im Bereich der Sichtbarkeit ab«. Gerade für das Feld der Sichtbarkeit, für das Fenster des Bildschirms, wo die Welt zum Bild wird, produzieren die Akteure die Katastrophen. Je mehr der Staat versucht, seine Bürger zu gläsernen Menschen und die Gemeinschaft zu einer gläsernen Gesellschaft zu machen, umso mehr nimmt das Unsichere zu. Je mehr Sichtbarkeit als Agent der Sicherheit gefordert und produziert wird, umso mehr nimmt diese Sicherheit in Wirklichkeit ab. Die Diaphanität der sozialen Vorgänge ist wie die der Bilder längst variabel und steuerbar geworden. Ebenso ist Visibilität selbst eine variable Zone. Gerade in einer Gesellschaft, die sich aus ideologischen Gründen weigert, bestimmte Tatsachen zur Kenntnis zu nehmen, die Minderheiten ausschließt und legitime Anliegen aus purem

Eigeninteresse verwirft, unterliegt dieser neuen Logik der Visibilität gemäß dem Diktum von Jacques Lacan umso mehr. Was in der symbolischen Ordnung verworfen und verweigert wird, das erscheint wieder in der Realität. Die Gespenster, Geister und Phantome suchen die Welt heim.

4 Überwachung als Spektakel der Unterhaltung

Diese Variabilität der visuellen Zonen und die zunehmende Diaphanität zeigen sich in den Massenmedien, im Radio, im Film und im Fernsehen auch im Bereich der Unterhaltung. Die Gesellschaft des Spektakels, in welcher Debord, der gleichen Marxschen Logik des Warenfetischismus wie Anders folgend, die fortschreitende Reifizierung der Kultur anprangerte, ebenso wie Adorno und Horkheimer bereits 1947 in ihrer Dialektik der Aufklärung, hat in den so genannten Reality-Shows und in nachmittäglichen Talkshows, in denen Menschen ihre intimsten Regungen preisgeben, ihren finalen Punkt erreicht. Das panoptische Prinzip, das George Orwell noch als Summe seiner politischen Erfahrungen mit den totalitären Systemen des Nationalsozialismus und Stalinismus als Bedrohung empfand und 1949 in seinem Roman *1984* als »big brother« beschrieb, als alles überwachendes autoritäres System, sank in die Unterhaltungsindustrie. Dort aber wurde das panoptische Prinzip nicht als Bedrohung empfunden und nicht als Strafe, sondern als Belustigung, Befreiung und Vergnügen.

In den Reality-Shows von *Big Brother* in Deutschland, *Loft* in Frankreich, *Taxi Orange* in Österreich, die von den Fernsehanstalten für ein breites Publikum inszeniert werden, gilt das panoptische Prinzip »Alles muss gesehen werden und alles muss gezeigt werden« mehr denn je als geeignetes Modell für die Einübung in eine künftige Gesellschaft. (Observation is not a menace, observation is entertaining.) Im Feld der Überwachung entfalten sich die »panoptic pleasures of exhibitionism and voyeurism«, also »scopophilia«. Die

Fernsehzuschauer in den Wohnungen sind Mitglieder einer Ferngesellschaft, Bewohner einer mediatisierten Welt, die auf den künstlichen technischen Fernsinnen (griech. tele = fern, weit) wie Television, Telefon, Telefax aufgeklärt sind. Sie beobachten die Bewohner einer längst versunkenen Nahgesellschaft, ohne Zeitungen, Fernsehen, Fax, Telefon usw., also das Leben in einer Höhle, die aus Nahkommunikation (face-to-face communication) besteht. Der Container ist das Gefängnis als Entertainment. Aus den Höhen der Ferngesellschaft werden nun die Menschen der historischen Nahgesellschaft wie Diaphanien, durchscheinende Bilder, beobachtet. Sie sind das Objekt des Sehens. Sie sehen die Fernsehzuschauer nicht.

Andy Warhol war nicht nur der »pope of pop«, sondern ist auch der »pope of soap«. In seinen frühen Videoarbeiten und Filmen wie *Outer and Inner Space* (1965) und *Screen Test* (1965) hat er den Narzissmus seiner MitarbeiterInnen ausgebeutet. Seine Factory war der erste Container der Fernsehgeschichte, die erste Arena für Reality-TV. Das Leben der Mitglieder seiner Factory Community wurde so umfassend dokumentiert, wie es mit den damaligen technischen Apparaten möglich war. Mit Magnetophonen wurde jedes Gespräch aufgezeichnet, jedes Telefonat dokumentiert (siehe seinen Roman *A: A Novel*, 1968), ständig wurde fotografiert und gefilmt. Warhol hat den Exhibitionismus und Narzissmus seiner Factory Members ausgebeutet und den Voyeurismus der Massenmedien bedient. Wie bei jeder »sweat shop production« wird der Eigentümer Multimillionär und gehen die meisten der Produzenten leer aus oder sterben an den Amphetaminen und anderen Drogen, die ihre Inszenierungen als Diaphanien, »Exzentriker« und »originals«, die ihre körperlichen und mentalen Intimitäten radikal und ungehemmt für die Kameras exhibierten, beförderten. »Besitzen« und »Zerstören« sind bekannte historische Strategien des Sexus in der westlichen Welt. In Warhols Welt wird es erstmals vorgeführt: Surveillance is enjoyment, observation is entertaining. Warhol hat den Seifenoper, Gameshows und Reality-TV-Shows als Pionier den Weg gewiesen.

Good Morning, Mr. Orwell (1984) von Nam June Paik ist ein weiteres Beispiel für Medienkunst, welches das Terrain für die Gameshows und nachmittäglichen Talkshows der Massenmedien vorbereitet hat. Anlässlich des Orwell-Jahrs 1984 wurde eine Live-Sendung vom Centre Pompidou in Paris und dem Studio von WNET-TV in New York gesendet. Eine heterogene Mischung aus Pop (Peter Gabriel, Laurie Anderson, Philip Glass, Urban Sax) und Avantgarde (Joseph Beuys, Ben Vautier, John Cage, Mauricio Kagel) wurde elektronisch collagiert und transformiert. Das Fernsehbild zeigte in Split-Screen-Technik gleichzeitig Ereignisse an verschiedenen Orten. Das panoptische Prinzip verwandelte sich in das Schaulust-Prinzip.

Für diesen Wandel der Rezeption des panoptischen Prinzips können zwei Erklärungsmodelle angeboten werden. Einerseits eine psychologische Erklärung: die Herausbildung neuer Formen des Voyeurismus und Exhibitionismus unter den neuen Bedingungen des Blicks im technischen Zeitalter. Laura Mulvey hat in ihrem einflussreichen Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) die filmische Zuschauerstruktur untersucht und festgestellt, dass der Film als ein Instrument des männlichen Blicks konstruiert wird, der Bilder von Frauen aus männlicher Perspektive entwirft. Im Mainstream-Kino ist der Mann das Subjekt des Blicks und die Frau das Objekt des Sehens. Der männliche Blick kontrolliert, erfreut sich also nicht nur der Dominanz und des Vergnügens der Macht bis hin zum Sadismus ("Pleasure lies in ascertaining guilt – asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness." L. Mulvey), sondern erfreut sich auch der infantilen 'scopophilia', des Vergnügens, auf andere Körper als (erotische) Objekte zu schauen. Die Frau wird zum Bild, zum Spektakel.

Im Kino wiederholt sich die Situation des Wärters im panoptischen Gefängnis. In der Dunkelheit des Auditoriums wird der Betrachter weder von den Figuren auf der Leinwand noch von den Mitgliedern des Publikums gesehen, während er hingegen die

Personen auf der Leinwand sieht. Diese Situation des panoptischen Gefängnisses gilt auch für die Zuschauer bei den Gameshows und den Reality-Shows wie »Big Brother«. Eine Gruppe von Leuten wohnt in Containern und wird von einer Menge von Kameras beobachtet. Der Zuschauer vor dem Bildschirm sieht alles. Die Bewohner des Containers sehen nichts. Exhibitionismus und Voyeurismus ergänzen einander, ebenso der Sadismus der Kontrolle und der Masochismus des Kontrolliert-Werdens. Darüber hinaus wird die Bildung narzisstischer Prozesse der Identifikation mit der Macht oder einem idealen Ich erleichtert, ebenso der voyeuristische Prozess der Verwandlung eines Subjekts des Blicks zu einem dem Blick unterworfenen Objekt. Der Blick des Fernsehzuschauers wird zu einem Blick der Macht. Der Fernsehzuschauer ähnelt dem Wärter im panoptischen Gefängnis. Die Menschen in den Reality-TV-Shows werden zu Bildern, zu beobachteten Diaphanien. Der Betrachter vor dem Bildschirm hat das Vergnügen des kontrollierenden Blicks.

Diese Formation neuer skopophilischer und anderer Vergnügen der Überwachung haben auch eine soziale Bedeutung, die uns das zweite Erklärungsmodell liefert: Die Herausbildung neuer Formen des Begehrens und des Blicks dient der Anpassung an künftige soziale Verhältnisse. Statt »Fürchte Überwachung« heißt es heute »Genieße Überwachung«, genieße die fortschreitende Militarisierung der Wahrnehmung und die fortschreitende Aufrüstung der Gesellschaft. Wenn in der Tat, wie zu beobachten ist, die Gesellschaft die Visualität militärisch und apparativ aufrüstet, wenn also nicht nur die Erfahrung der Welt immer mehr über die mediale Apparatur, von Film bis Fernsehen, läuft, sondern zusätzlich die alltägliche Welt durch Überwachungskameras allenthalben und immer mehr mediatisiert wird, dann entsteht die Gefahr, dass die Bürger in diesem zunehmenden Druck von Überwachung und Kontrolle ein Unbehagen verspüren und eventuell gegen diese Kontrollsysteme zu protestieren, demonstrieren und gar zu revoltieren beginnen. Um diese Revolte der Bürger gegen den künftigen Überwachungsstaat zu

vermeiden, werden sie an die zunehmend gesteigerte Dosis angepasst, indem sie, wie es schon stets die Funktion der Unterhaltungsindustrie in totalitären Systemen war, über die Unterhaltungsmedien an diese zunehmende Repression gewöhnt werden und dadurch freiwillige Opfer der Überwachung in den Containern der tausend Augen des Doktor Mabuse, freiwillige Opfer der totalen Kontrolle werden. Sie empfinden in diesen neuen Zonen einer armierten, apparativ aufgerüsteten Visibilität Überwachung nicht als Bedrohung oder Strafe, wie Foucault die Disziplinargesellschaft noch beschrieb, sondern haben – endlich angekommen in der Gesellschaft des Spektakels – gelernt, Überwachung enthusiastisch zu genießen und als Lust zu empfinden.

Dieser Wandel der Überwachung von Strafe zu Lust und die zugrunde liegenden psychischen Mechanismen, ebenso die damit zusammenhängenden Strukturen der Macht werden in den Filmen *Rear Window* (1954) von Alfred Hitchcock und *Peeping Tom* (1959) von Michael Powell sehr explizit zum Ausdruck gebracht. In diesen Filmen wird die Kamera zum voyeuristischen, schließlich zum sadistischen Auge (in *Peeping Tom*). In *Discipline and Punish* schrieb zwar Foucault: "Our society is not one of the spectacle but of surveillance [...] We are neither in the amphitheatre, nor in the shape, but in the panoptic machine." Aber uns scheint, dass in der postmodernen Gesellschaft ›surveillance‹ zum ›spectacle‹ werden kann und die Menschen ›surveillance‹ als ›spectacle‹ genießen, weil Sehen mit Sexualität und Macht (einem weiteren Thema Foucaults) verschränkt ist. Martin Jay schrieb in *Downcast Eyes* (1993): "Freud came to believe that the very desire to know, rather than being innocent, was itself ultimately derived from an infantile desire to see, which had sexual origins. Sexuality, mastery and vision were thus intricately intertwined in ways that could produce problematic as well as ›healthy‹ effects. Infantile scopophilia [Schaulust] could result in adult voyeurism or other perverse disorders much as exhibitionism and scopophobia (the fear of being seen)."

Zur Topologie des Genießens und Vergnügens gehört also auch die Angst. Zur psychologischen Landkarte des Voyeurismus gehört auch der Schrecken. Terror und Voyeurismus sind Ringe einer gemeinsamen Geometrie. Niemand wusste das besser als Alfred Hitchcock: "My special field in fear which I have split into two categories – terror and suspense [...] terror is induced by surprise, suspense by forewarning. Suspense is more enjoyable than terror, actually, because it is continuing experience and attains a peak crescendo fashion; while terror, to be truly effective, must come all at once, like a bolt of lightning, and is more difficult, therefore, to savour."

5 Spannung der Überwachung, Terror der Überraschung?

Wir sind zu der Auffassung gelangt, dass wir in einer Gesellschaft leben, welche das Bild dem Ding vorzieht. Wir haben versucht, ihre visuellen Dispositive zu untersuchen, welche die psychische Struktur affizieren und transformieren in eine möglicherweise gefährliche Morphologie und Topologie des Begehrens. Zu dieser Morphologie gehören nicht nur Narzissmus, Voyeurismus, Exhibitionismus und andere Formen der Schaulust (scopophilia), sondern auch die vielfältigen Formen der Schauangst (scopophobia).

Angst ist schon seit langem, wie Hitchcock zeigt, ein Feld der Bildindustrie. Das filmische Feld der Angst ist auf eine geheime Weise ebenso ein Feld des Genießens. Allerdings "suspense is more enjoyable than terror", weiß Hitchcock, was ihn nicht hindert, gleichzeitig zu beweisen, dass Vergnügen auch eine (masochistische) Form annehmen kann, die Spannung bis Terror genießt. Auch aus der Angst kann das ›pleasure spectacle‹ affektiven und effektiven Gewinn ziehen. Wenn also das Bild, das Spektakel die Wirklichkeit nur präzidiert, dann wird die Angst in Bälde auch wirklich. So wie die Wirklichkeit durch das Bild phantomhaft wird, so wird diese bildhafte

Wirklichkeit durch die psychischen Mechanismen auch angsthaft, eine Inversion des Lustprinzips.

Ein Regime der Angst und des Unheimlichen herrschte schon lange in Hollywood-Filmen. *The Siege, Independence Day, Armageddon, Executive Decision, Outbreak, Die hard, Escape from New York, Airplane One* und zahlreiche andere Katastrophenfilme zeigten explodierende und einstürzende, in Flammen aufgehende Hochhäuser, Angriffe auf das Weiße Haus usw., zeigten sichtbar die Unsicherheit.

Die ›celluloid hallucinations‹ aus Hollywood erfreuten sich deswegen so hoher Beliebtheit, weil die amerikanische Gesellschaft unter Angst litt. ›Fear studies‹ begleiteten den Wandel der amerikanischen Gesellschaft. Aus der Verweigerung, die realen Bedingungen der Ungleichheit und des Rassismus zu reformieren, krochen viele Formen der Angst: Sociophobia, conspiracy culture, plague of paranoia, hermeneutic suspicion.⁷ Nicht nur Hollywood, auch die Geschäftswelt setzte auf Paranoia: *Only the paranoid survive* (1999) lautet der Titel der Autobiografie von Andrew S. Grove, einem Meister der New Economy. Also war der Kollaps der Twin Towers am 11. September 2001 in New York gar nicht überraschend, sondern lange erwartet. Bereits 1908 hat H. G. Wells in *The War in the Air* einen Feuersturm beschrieben, der Wall Street verschlingt: "Lower Manhattan was soon a furnace of crimson flames, from which there was no escape [...] Dust and black smoke came pouring into the street, and were presently shot with red flame."⁸

In *The Flames of New York*⁹ beschreibt Mike Davies "the globalization of fear as a self-fulfilling prophecy". Wenn etwas, das wir bisher als imaginär betrachteten, plötzlich als real erscheint, wie etwa die Effekte der Globalisierung (als solche könnten die Attacken auf die Twin Towers interpretiert werden), wird gemäß Freud ein Effekt des Unheimlichen produziert. Ein Ereignis wird als unglaublich, als unreal, als unheimlich empfunden, weil es schon lange heimlich erwartet und vertraut war, zumindest in der Imagination, in

der Landschaft der öffentlichen Bilder, aber aus Angst verdrängt wurde. Nicht nur in vielen Filmen, auch in vielen Erzählungen und Romanen wird dieses Verdrängte, Geahnte thematisiert. 1925 publizierte Jimmy Herf mit *Manhattan Transfer* einen Roman über diese urbane Angst, in dem schon zu lesen ist: "Skyscrapers go up like flames." Die urbane Angst nährte eine bürgerliche Utopie, und die Gleichung »Sichtbarkeit bedeutet Sicherheit«. Eine Stadt, in der alles sichtbar ist, ist auch total kalkulierbar und sicher.

Doch in Wahrheit stieg die Unsicherheit proportional zu den Sicherheitsmaßnahmen an, weil der ständige Verweis auf die Sicherheit erst den Argwohn erweckt, ob wir wirklich so sicher sind, wie behauptet wird. Die Sicherheitshinweise schüren erst die Angst, dass etwas nicht in Ordnung sei. Denn wäre wirklich alles in Ordnung, müsste man nicht auf Sicherheit verweisen. Ein scheinbar paradoxes Steuern der Angst, geleitet vom Staat selbst, entsteht. Die massenmedial viel gerühmte Politik des New Yorker Bürgermeisters Rudolph Giuliani, mit der er von seinem ›Bunker‹ (Emergency Command Center) im 23. Stockwerk des World Trade Center aus die urbane Angst besänftigte und New York scheinbar wieder sicher machte, indem er die Straßen von New York unbarmherzig und brutal von den realen Zeichen der Ungleichheit reinigte, diese ›Zero Tolerance‹ fand ihr Echo ausgerechnet auf seinem eigenen Grund, im ›Ground Zero‹. Am Ende seiner Amtszeit stand er vor den Trümmern seines Amtes und seiner Politik, ohne es zu sehen, ohne es zu verstehen. Das Versprechen einer ›safe city‹ versank buchstäblich in einem Disaster. Hegels List der Geschichte und Freuds Theorie der Verdrängung hätten die Grenzen einer auf Exklusion und Sichtbarkeit aufgebauten Safety-Politik frühzeitig erkennen lassen. »The engineering and the economy of fear« wollten die Verletzbarkeit einer Gesellschaft, die auf komplexen technologischen Systemen aufgebaut ist, verbergen, haben aber gerade das Gegenteil erreicht. Sie haben die Verletzbarkeit nur aus der symbolischen Ordnung entfernt, daher konnte sie auch zurückkehren, schockierend vertraut.

„The human disaster“, das sich in den Twin Towers am 11. September abspielte, ist so ein verkehrtes Spiegelbild jenes Satzes des ägyptischen Dichters und Philosophen Sayyid Qutb, der 1948–1950 in Amerika war und nach seiner Rückkehr mit seinem Buch *Milestones* (1964) zu einem führenden Propagandisten des radikalen Islam wurde, bevor er 1966 nach elf Jahren Gefängnishaft erhängt wurde: „If all the world became America, it would undoubtedly be the disaster of humanity.“

- 1 Jean-François Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 98.
- 2 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), München 1980.
- 3 Ebd., S. 105.
- 4 Ebd., S. 111.
- 5 Ebd., S. 182.
- 6 Ebd., S. 183.
- 7 Jane Franklin (Hrsg.), *The Politics of the Risk Society*, Oxford 1998; Nancy Schultz (Hrsg.), *Fear Itself: Enemies Real and Imagined in American Culture*, West Lafayette 1999; Paul Newman, *A History of Terror: Fear and Dread Through the Ages*, New York 2000; Robert Goldberg, *Enemies Within: The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven 2001; Barry Glassner, *The Culture of Fear: Why Americans are Afraid of the Wrong Things*, New York 1999.
- 8 H.G. Wells, *The War in the Air*, New York 1908, S. 210–211.
- 9 *New Loft Review* 12, Nov./Dez. 2001, S. 34–50.

Anthologie der Kunst

Sharmini Pereira

Meiner Ansicht nach wird die Zukunft der Kunst geprägt sein von der Sehnsucht nach dem unbekanntem Empfänger – vom Kulturkonsumenten bis zum Straßenpassanten, von der Nachbarstochter zum Mann unserer Träume, vom globalen Dorf zu den Außerirdischen im Weltall. Schon jetzt wenden Museumspädagogik und Öffentlichkeitsarbeit immer mehr Geld und Intelligenz auf für die Suche nach einem größerem Publikum, unter Zuhilfenahme von Werbeinitiativen und Nachbarschaftsarbeit. Tatsächlich ist bei vielen Künstlern der Wunsch nach einem Massenpublikum wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Offen zutage tritt das im hektischen Tempo und im Zitieren des volkstümlichen Mangadialekts bei führenden japanischen Künstlern; versteckt zum Beispiel in der Arbeit des Tokyo Recycling Project und in den ritualen Performances der Lee Ming Wie; kosmisch angelegt als Beschwörung in der andauernden Serie der *Projects for Extra Terrestrials* des Chinesen Cai Guo Qiang. Alle diese Beispiele stellen dieselbe Frage: Ist da draußen jemand? Kunst wird sich endlich zeigen.

Die Gegenwartskunst der Zukunft wird ein Publikum erreichen, das zu breit und zu verschwommen ist, um noch ein klares Profil zu zeigen. Sie beruht auf der Erfindung neuer Szenarien und Prototypen, die ausgestellt, verteilt, veröffentlicht, beworben, weitergeführt, vorgetragen, ausgetauscht und eingepackt weder auf dem Kunstmarkt noch in der Kunstwelt landen, sondern im Universum schlechthin. Wenn bisher das Universum auf gnostischem Wege zu uns kam, um uns auf die Probe zu stellen, wird die Gegenwartskunst der Zukunft selbst Signale nach draußen funken.

Sie wird über ein breites Spektrum kultureller Oberflächen verfügen, von der realen zur virtuellen. Ausgestellt wird sie in Schau-