



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Überwachungsbilder – Erscheinungsformen
der Kontrollgesellschaft in Filmen von
Harun Farocki und Manu Luksch“

Verfasserin

Lydia Rudek, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Bilder – Sehen – Verstehen	6
2.1 Das Auge und der Blick	6
2.2 Sehen und Verstehen	8
2.3 Zum Wesen der Bilder	9
2.4 Misstrauen gegen (fotografische) Bilder	10
2.5 Können Bilder für sich selbst sprechen?	12
3. Versuch einer Begriffsklärung	14
3.1 Essayfilm	14
3.2 Filme aus Found Footage	19
3.3 Das filmische Zitat – Konfigurationen und Spielformen der Verwendung von Found Footage	23
3.4 Montage, Bilderfolgen und <i>L'Entre-Images</i>	25
3.5 Historizität im Film – Zur Geschichtlichkeit von Found Footage	27
4. Macht und Kontrolle – Zwei Konzepte	31
4.1 Die Disziplinargesellschaft – Michel Foucaults Machtanalyse	31
4.1.1 Foucaults Machtbegriff	32
4.1.2 Disziplin bzw. Kontrolle des Körpers	34
4.1.2.1 Isolation und Aufteilung	36
4.1.2.2 Zeitplanung	37
4.1.3 Die Mittel der Disziplin	38
4.1.3.1 Die Überwachung	38
4.1.3.2 Die normierende Bestrafung	39
4.1.3.3 Die Prüfung	41
4.1.4 Das Panopticon	42
4.2 Die Kontrollgesellschaft	45
4.2.1 Krise und Ausdehnung der Institutionen	45
4.2.2 Disziplinierung – Die Kehrseite der Individualisierung	49
4.2.3 Datenkontrolle – Rückzug des Visuellen?	50
5. Überwachung und ihre Bilder	53
5.1 Technische und historische Aspekte der Videoüberwachung	54
5.2 Eigenschaften und Erscheinungsformen der Überwachungsbilder ...	56
5.3 Ambivalenzen der Videoüberwachung	57
5.3.1 Rechtsfrage – subjektiv vs. objektiv	58
5.3.2 (Ohn-) Mächte der Videoüberwachung – zwischen Realität und Mythos	59
5.3.3 (Post-) Panoptismus und Videoüberwachung	62
5.4 Videoüberwachung als Symptom gesellschaftlichen Wandels	64

6. Filmanalysen	67
6.1 Überwachungsbilder und ihre mediale Repräsentation	67
6.2 Auswahl der Filme und Vorgehensweise bei der Analyse	69
6.3 'Gefängnisbilder' – Harun Farocki	70
6.3.1 Farocki und der Zwiespalt der Bilder	70
6.3.2 Projekt 'Bilderschatz'	73
6.3.3 Funktionen des Kommentars – Leerstellen zwischen Bild und Ton	74
6.3.4 Found Footage: Überwachungsbilder vs. Bilder der Überwachung	76
6.3.5 Montage in 'Gefängnisbilder'	78
6.3.6 Die Kamera als Thema im Film	80
6.3.7 Bewegende und schockierende Überwachungsbilder	82
6.3.7.1 Besuch und Liebe	82
6.3.7.2 Machtausübung und Gewalt	83
6.3.7.3 Spektakel – Die Kämpfe	84
6.3.7.4 Der Tod auf Band	86
6.3.8 Vom Gefängnis zur ortlosen Überwachung	88
6.4 'Faceless' – Manu Luksch	89
6.4.1 Hintergrund: Videoüberwachung in London	90
6.4.2 Rechtslage und Datenschutz	91
6.4.3 Videoüberwachung im öffentlichen Raum	92
6.4.4 Materialbeschaffung und filmische Umsetzung	92
6.4.5 Leben in Echtzeit	94
6.4.6 Gegenüberwachung – <i>counter surveillance</i>	95
7. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Überwachungsbildern:	
Resümee	97
8. Abstract	99
9. Quellenverzeichnis	101
10. Anhang	111

1. Einleitung

Überwachungskameras finden sich heutzutage nahezu überall. Wie selbstverständlich prägen sie das Stadtbild der größeren Metropolen. Kameras begleiten uns durch unseren Alltag und überwachen staatliche, öffentliche oder private Räume. Das Verhalten der Bevölkerung wird zunehmend über die Kameras erforscht und kategorisiert, beispielsweise das Kaufverhalten von Kunden. Die Argumente für das Anbringen von Kameras sind vielfältig. Immer wieder wird hierbei das Recht auf Sicherheit vorgebracht. Doch auf der anderen Seite stehen die Überwachten, in deren Privatsphäre eingegriffen wird und die durch die Kameras zunehmend transparent, erfass- und verfolgbare werden. Im Rahmen dieser Diplomarbeit werden zwei unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen an die Überwachungsbilder – als greifbare Symptome des Kontrollzeitalters – untersucht.

Harun Farocki beschäftigt sich in seinen Filmen nicht nur mit den Kameras, die Gefängnisse oder Einkaufszentren bewachen, sondern auch mit anderen modernen Kontrollmechanismen. In seinem Film 'Gefängnisbilder' wendet sich Farocki einer bislang nur wenig theoretisierten Bildsorte zu: Bildern aus Überwachungskameras von Gefängnissen in den USA. Das Gefängnis als Inbegriff der Überwachungsarchitektur verschwindet allmählich und wird abgelöst von einer Überwachung, die auch ohne Einschließung funktioniert.

Die österreichische Filmemacherin Manu Luksch will mit ihrem Film 'Faceless' auf die beinahe allgegenwärtige Präsenz der Überwachungskameras in London aufmerksam machen. Sowohl Farocki als auch Luksch verzichten dabei großteils bzw. ganz auf das Drehen eigenen Materials. Ihre Vorgehensweisen und Anliegen unterscheiden sich allerdings. Während Farocki auf bereits bestehende Bilder zurückgreift und Szenen aus Spielfilmen, Überwachungsbilder aus Gefängnissen in den USA oder Schulungsvideos für Wachpersonal sucht, verwendet Luksch neues Material: Sie inszeniert sich vor öffentlich installierten Kameras in London.

Die beiden Filme spannen sowohl räumlich als auch zeitlich einen Bogen. In 'Gefängnisbilder' stammt das verwendete Material aus den Jahren von 1926 bis 1997 aus den USA, der ehemaligen BRD und DDR, sowie aus Frankreich und Schweden. Für 'Faceless' hat sich Luksch im Jahr 2002 von den Londoner Kameras filmen lassen.

Während Farockis Film vor allem Bilder aus dem geschlossenen Raum des Gefängnisses zeigt, spielt Luksch' Film in der öffentlichen Sphäre.

Wir leben in einer Zeit der Geschwindigkeit. Unsere Handlungen werden überwacht, jedoch geschieht die Kontrolle im Dunkeln. Sie ist tendenziell unsichtbar geworden. Filme wie 'Gefängnisbilder' und 'Faceless' wollen die Kontrolle wieder anschaulich und somit bewusst machen. In dieser Arbeit soll untersucht werden, inwiefern und ob die Filme dieses Vorhaben umsetzen können. Die Überwachungsbilder stehen dabei im Zentrum der Analyse. Gleichzeitig wird – auch theoretisch – ein Schwerpunkt auf den gesellschaftlichen Aspekt der Überwachung gelegt und danach gefragt, was eine Kontrollgesellschaft ausmacht und wodurch sie sich äußert.

Bei der Vorgehensweise dieser Arbeit sollen zunächst Grundlagen zum Sehen und zum Bildverständnis dargestellt und theoretisch fundiert werden. Um sich der Arbeit Farockis anzunähern und den Film 'Gefängnisbilder' genrespezifisch einordnen zu können, folgt ein Kapitel zum Found-Footage- und Essayfilm. Hier werden auch für die Filmanalyse wichtige Begriffe wie Montage und Historizität behandelt. Der Abschnitt zu Macht und Kontrolle widmet sich den Konzepten von Michel Foucault und Gilles Deleuze. Daran anschließend folgt der Hauptteil, in dessen Zentrum die Videoüberwachung und ihre Bilder stehen. Verschiedene Aspekte dieses theoretisch wie praktisch großen Gebietes sollen hier beleuchtet werden und auf die abschließenden Filmanalysen hinführen.

Zur besseren Leserlichkeit wird in dieser Arbeit auf gendergerechte Sprache verzichtet. Film- und Buchtitel werden im Fließtext in einfache Anführungszeichen gesetzt und theoretische Begriffe und Bezeichnungen kursiv hervorgehoben.

2. Bilder – Sehen – Verstehen

Weil wir nur das sehen, was wir erwarten.¹

2.1 Das Auge und der Blick

Das Sehen gilt als „[...] der Sinn, mit dem wir dem Sein am nächsten kommen können“². So finden sich seit jeher Äußerungen über das Sehen, und die Versuche, das Wesentliche des Sehens zu erfassen, sind endlos. In diesem kaum zu überblickenden Feld lassen sich jedoch Tendenzen in der Entwicklung ausmachen.³ Gemeinsam ist den Bemühungen, das Sehen zu definieren, die Ambivalenz in der Einschätzung der Leistungen des menschlichen Auges: „Kein Sehen ohne Schatten, keine Präsenz ohne Absenzen“⁴. Doch nicht nur das Sehen an sich lässt sich nicht eindeutig fassen, auch die Bedeutung und die Wirkung des Blicks ist zwiespältig. So empfinden die Menschen zwar Scham vor entlarvenden Blicken Anderer, gleichzeitig jedoch sehnen sie sich nach dem schützenden und liebevollen Blick:

Das Angeschaut-Werden ist eine äußerst prekäre Urerfahrung des Menschen. Es enthüllt Sehnsucht und Angst in einem, die derselben Wurzel entspringen: dass nämlich im Blick des Anderen ich identifiziert werde als der, der ich darin mir selbst werde [...] [E]s ist, im Guten wie Bösen, der Blick des Anderen eine Macht, der ich unterliege.⁵

Die Blicke Anderer können uns verletzen. Sie können uns bei einer Tat ertappen, die unbemerkt bleiben sollte. Blicke können uns durchdringen, wenn sie uns identifizieren und unser Innerstes zu entlarven scheinen. Über den Moment des Gesehenwerdens schreibt Jean-Paul Sartre:

Was ich unmittelbar erfasse, wenn ich die Zweige hinter mir knacken höre, ist nicht, daß *jemand da ist*, sondern daß ich verletzlich bin, daß ich einen Körper habe, der verwundet werden kann, daß ich einen Platz

¹ Cameron, Heather, „The Next Generation. Visuelle Überwachung im Zeitalter von Datenbanken und Funk-Etiketten“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 112.

² Kurt, Ronald, „Vom Sinn des Sehens. Phänomenologie und Hermeneutik als Methoden visueller Erkenntnis“, in: Raab, Jürgen (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 369.

³ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 103.

⁴ Ebd., S. 104.

⁵ Böhme, Hartmut, *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 239.

einnehme und daß ich in keinem Fall aus dem Raum entkommen kann, wo ich wehrlos bin, kurz, daß ich *gesehen werde*.⁶

Während Georg Simmel 1907 noch optimistisch die Leistungen des Auges lobt und davon ausgeht, der Blick von Einem zum Anderen geschehe stets auf Augenhöhe und impliziere noch keinerlei gesellschaftliche Differenz⁷, beschreibt Sartre hier „[...] ein radikal nicht-reziprokes Blickverhältnis“⁸. Der Blick wird als durchweg einseitig identifiziert und der Blick des Anderen als ständige Bedrohung der eigenen Existenz empfunden⁹.

Diese Feststellung Sartres markiert gleichzeitig den historischen Beginn der „[...] Trennung von *Auge* und *Blick*“¹⁰, die – wie im Verlauf der Diplomarbeit herausgearbeitet wird – auch das Kernprinzip der Videoüberwachung bildet¹¹: „Wenn ich den Blick erfasse, höre ich auf, die Augen wahrzunehmen. [...] Der Blick des Anderen verbirgt seine Augen, scheint vor sie zu treten“¹².

Ab diesem Moment der Erkenntnis ist auch ein ausdrucksloses, kaltes Auge denkbar, dass sich der Reziprozität verweigert. Innerhalb der sonst eher symmetrischen, sich stets neu aushandelnden Sehordnungen unserer Gesellschaft, schafft die Videoüberwachung ein erhebliches Ungleichgewicht, eine Asymmetrie. Der Blickwechsel verändert sich durch die Kameratechnik.¹³ Der einseitige Blick der Kamera sorgt für „[...] Unterbrechungen der visuellen Interaktion und [...] Störungen der eingespielten Balance von Sehverhältnissen [...]“¹⁴.

⁶ Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Traugott König (Hrsg.) 1991, S. 474.

⁷ Vgl. Simmel, Georg, „Soziologie der Sinne“, in: ders., *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt: Klaus Lichtblau (Hrsg.) 1998, S. 138f.

⁸ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 109.

⁹ Vgl. ebd., S. 106-109.

¹⁰ Ebd., S. 110.

¹¹ Die Videoüberwachung wird oft auch als eine Form des *Regierens aus der Distanz* bezeichnet, wodurch gleichzeitig eine Trennung von Auge und Hand markiert wäre.

¹² Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Traugott König (Hg.) 1991, S. 466.

¹³ Vgl. Rammert, Werner, „Gestörter Blickwechsel durch Videoüberwachung? Ambivalenzen und Asymmetrien soziotechnischer Beobachtungsordnungen“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 352.

¹⁴ Ebd., S. 349.

2.2 Sehen und Verstehen

Sehen ist kein Kopier-, sondern ein Konstruktionsprozess.¹⁵

Der Mensch ist durch seine Erziehung, die ihn umgebende Kultur usw. vorgeprägt. Das menschliche Auge sieht deshalb stets in Verbindung „[...] mit seinen subjektiven, sozialen und kulturellen Voraussetzungen [...]“¹⁶. In unserer alltäglichen Lebenswelt sind wir umgeben von äußeren Reizen und Einflüssen. Gleichzeitig herrscht Stress und Handlungsdruck. Um den Alltag zu erleichtern, funktioniert das Sehen bereits in Schablonen: „[W]ir richten uns im Sehen nach den Regeln, die wir unseren Augen gegeben haben“¹⁷. Das Sehen ist darauf ausgerichtet, die hochkomplexe Welt des Sichtbaren zu reduzieren und zu strukturieren und sucht somit stets nach bereits Bekanntem. Unser Blick erfolgt schematisch und schablonenhaft, indem er selektiert, fokussiert und ausblendet.

In diesem Zusammenhang lassen sich mehrere Dimensionen des Visuellen unterscheiden. So ist die rein visuelle Wahrnehmung abzugrenzen von der Ebene der Vorstellungen, Erinnerungen oder Phantasiebilder. Husserl verwendet hierfür den Begriff *Bildbewusstsein*, bei dem er drei aufeinander bezogene Wirklichkeitssphären bzw. Objektkonstruktionen unterscheidet.¹⁸ Das physische Bild ist hierbei zu trennen vom repräsentierenden oder abbildenden Objekt und vom repräsentierten, abgebildeten Objekt: „Das Bild macht die Sache vorstellig, ist aber nicht sie selbst“¹⁹. Husserl spricht von einer spannungsvollen Bewusstseinsbewegung, in der sich diese drei Arten des Gegenstandsbezuges wechselseitig aufeinander beziehen und so die Form des Bildbewusstseins ergeben. Da also auch individuelle Stimmungen und Gefühle, Erinnerungen und Phantasie Einfluss nehmen auf die Art und Weise wie wir sehen, ist unser Sehen absolut kein rationaler Prozess²⁰: „[...] nicht das Auge, sondern der ganze

¹⁵ Kurt, Ronald, „Vom Sinn des Sehens. Phänomenologie und Hermeneutik als Methoden visueller Erkenntnis“, in: Raab, Jürgen (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 370.

¹⁶ Ebd., S. 370.

¹⁷ Ebd., S. 372.

¹⁸ Vgl. Husserl, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Husserliana Bd. 23, Den Haag, Boston, London: Martin Nijhoff (Hrsg.) 1980, S. 19.

¹⁹ Ebd., S. 18.

²⁰ Vgl. Kurt, Ronald, „Vom Sinn des Sehens. Phänomenologie und Hermeneutik als Methoden visueller Erkenntnis“, in: Raab, Jürgen (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle*

Mensch sieht. Sehen ist in diesem Sinne kein bloßes Auf- und Für-wahr-nehmen, sondern eher ein Geben und Gestalten.“²¹

Unsere Sichtweisen sind zudem historisch geprägt. Dies erklärt auch, dass wir andere kulturelle und historische Sichtweisen als solche überhaupt erkennen oder sogar nachvollziehen können, wie zum Beispiel die Darstellungsweise des menschlichen Körpers in verschiedenen Stadien der Kunstgeschichte.²² Wir sehen niemals die Realität, nur eine mögliche Wirklichkeit, eine Form davon. Unser Sehen und Verstehen der Welt und ihrer Bilder beruht also stets auf einem Vor-Verständnis²³: „Es gibt eben durchaus unterschiedliche Weisen des Sehens, die je nach Handlungskontext und Lebenssituation unterschiedlich sind und zwischen denen man *umschalten* kann.“²⁴

2.3 Zum Wesen der Bilder

Mit der Frage, was denn ein Bild überhaupt sei, beschäftigen sich die Theoretiker seit jeher.²⁵ Insbesondere seit Bilder technisch (re-)produziert werden können, sind wir pausenlos von ihnen umgeben. Wir leben im Zeitalter einer wahren Bilderflut, die tagtäglich über die Medien auf uns einströmt.²⁶ Von simplen Abbildungen hin zu komplexen Bildnissen sind unsere Augen ständig beansprucht, zu erkennen und zu erfassen. In den letzten Jahren gewinnt das Bild als solches mehr und mehr an Bedeutung und hat heutzutage in großen Bereichen der Gesellschaft die Schrift als wichtigsten Informationsträger bereits überholt.²⁷

Das Besondere an Bildern sei, so Böhme, das Spannungsverhältnis zwischen ihrer Wirklichkeit, also dem Bildgegenstand, und dem, was sie in der Realität sind, zum

Problemfelder und empirische Umsetzungen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 370ff.

²¹ Ebd., S. 371.

²² Vgl. Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 121.

²³ In der Hermeneutik als wissenschaftliche Vorgehensweise zur Analyse von Text- und Bildmaterial, ist die oberste Prämisse, das vorstrukturierte Sehen weitgehend auszuschalten. Hierfür muss das, was verstanden oder gedeutet werden soll, zunächst aus der Distanz heraus und als etwas Fremdes betrachtet werden, das es erst im Verstehensprozess anzueignen bzw. auszulegen gilt. Der Schleier aus Bedeutungen und Sinnzusammenhängen, der die soziale Welt überzieht und in sozialen Handlungen erzeugt wird, soll so zumindest teilweise gelüftet werden.

²⁴ Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 119.

²⁵ Platons Höhlengleichnis gilt als der Beginn der Geschichte des Denkens über Bilder.

²⁶ Vgl. Schroer, Markus, „Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 330.

²⁷ Vgl. Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 7.

Beispiel eine bemalte Leinwand.²⁸ Doch auch das Bild selbst *ist*, indem es etwas zum Erscheinen bringt und „[...] eine eigentümliche Seinsweise [...]“²⁹ innehat, die bei dem Versuch, sich den Bildern anzunähern, nicht außer Acht gelassen werden kann.

So kann ein Bild ein Zeichen sein, insofern es auf die Abwesenheit dessen verweist, was es repräsentiert und so von der Präsenz seines Referenten lebt. Eine Photographie ist zugleich stets mit einer zum Zeitpunkt der Aufnahme vorfindbaren Vergangenheit verknüpft: „»Photographischen Referenten« nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe.“³⁰ Andererseits jedoch finden sich vor allem in der modernen Kunst Bilder, die uns lehren, dass ein Bild nicht zwangsläufig auf etwas verweisen muss, um ein Bild zu sein, sondern dass „[...] es Bilder gibt, die [...] einfach sich selbst zeigen“³¹, wie zum Beispiel 'Das schwarze Quadrat' von Kasimir Malewitsch.

Wie Bilder wahrgenommen werden hängt nicht zuletzt vom jeweiligen Handlungskontext ab, in dem ein Bild auftritt. Erscheint ein Bild – als ausgewiesener Kunstgegenstand – im Museum, so wird diesem von vornherein anders begegnet, als wenn es sich sozusagen irgendwo auf der Straße befände. Gleichmaßen ist die Beschreibung eines Bildes eingebunden in Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen. Während Erstere fest ins Bild eingeschrieben sind, verändern sich Letztere im Laufe der Zeit. Beide variieren je nach Zeitalter, Kulturkreis usw.³²

2.4 Misstrauen gegen (fotografische) Bilder

Lange Zeit hat man angenommen, Fotografien seien Bilder der Realität. Man hat den nicht-fiktionalen, fotografischen Bildern die Eigenschaft der realistischen, das heißt der wahrheitsgetreuen Abbildung von historischen Begebenheiten oder Ereignissen unterstellt:

Fotografische Bilder scheinen das Versprechen einer wahrhaften und präzisen Darstellung von Geschichte in sich zu tragen [...] das Versprechen des historischen Beweises, der sowohl unmittelbar ist

²⁸ Vgl. ebd. S. 9.

²⁹ Ebd., S. 9.

³⁰ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 86.

³¹ Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 28.

³² Vgl. ebd., S. 32ff.

(durch die ikonische Macht der Ähnlichkeit mit der Realität), als auch Wahrhaftigkeit garantiert (durch die Beweiskraft des photographischen Bildes als Abdruck der Zeit).³³

Das große Vertrauen in die Fotografie beruht auf deren automatischer Entstehung. Dennoch steht hinter der Kamera eine Person, die den Auslöser betätigt, die eine Vorauswahl hinsichtlich des Bildausschnittes trifft, der Art der Kamera und der Linse. Auch hat jede Fotografie – im Unterschied zur Realität – einen Rahmen, der sie begrenzt. Die Darstellungsmöglichkeit eines Fotos ist nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich eingeschränkt: Ein Foto kann nicht zeigen, was vor und nach dem Moment der Aufnahme geschehen ist, da es keine Bewegung oder zeitliche Veränderung wiederzugeben vermag.³⁴ Kracauer behauptet hingegen: „Das *Gedächtnis* bezieht weder die totale Raumerscheinung noch den totalen zeitlichen Verlauf eines Tatbestandes ein. Im Vergleich mit der Photographie sind seine Aufzeichnungen lückenhaft.“³⁵ Letztendlich bleibt festzuhalten, „[...] dass die Faktizität einer fotografischen Darstellung nicht im Bild selbst zu finden ist, sondern in seinem Kontext, in dem, was wir über seine Entstehung wissen und was wir in ihm wiedererkennen.“³⁶

Erscheint ein Bild in filmischem Rahmen, so ist „[d]er Sinn des Bildes [...] nicht allein aus seinem Inhalt, dem grafisch Sichtbaren, zu entschlüsseln, sondern nur zusammen mit den Filmmaterialien, von denen es durch die Montage umgeben ist“³⁷. Einen Beweis hierfür liefern die Montage-Experimente Lew Kuleschows, die zeigen, dass dieselbe Einstellung in Kombination mit unterschiedlichen Bildern beim Zuschauer unterschiedliche Wirkungen erzielen. So sieht man beispielsweise die Einstellung eines Gesichts, einmal kombiniert mit einem Teller Suppe, einmal mit einem Sarg. Die Betrachter lesen dabei je nach Kombination Emotionen aus dem Gesicht ab wie Hunger oder aber Trauer.³⁸

Bei Überwachungsbildern, von automatischen Videokameras aufgenommen, geht man noch heute überwiegend davon aus, sie würden Realität dokumentieren. Obwohl sie offensichtlich nur einen Ausschnitt einer Wirklichkeit zu zeigen im Stande sind, wird

³³ Zryd, Michael, „Found Footage-Film als diskursive Metageschichte“, in: *montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11.01.2002, S. 121.

³⁴ Vgl. Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 123f.

³⁵ Kracauer, Siegfried, „Die Photographie“, in: Ders.: *Schriften 5.2 Aufsätze (1927-1931)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 85.

³⁶ Möller, Reik, „Found Footage in *Der Rote Elvis & ostPUNK! – too much future*“, in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hrsg.), *NachBilder der Wende*, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2008, S. 201.

³⁷ Ebd., S. 201.

dies meist als die ganze Wahrheit verstanden. Der Videokamera wird eine gewisse „[...] objektive Sicht auf die Dinge“³⁹ unterstellt. Im Unterschied zur direkten visuellen Wahrnehmung unterscheidet sich Videoüberwachung jedoch hinsichtlich verschiedener Faktoren wie Dreidimensionalität, akustischer Information, Farbe oder dem gewählten Bildausschnitt⁴⁰: „Videobilder erzählen keine unwandelbare Wahrheit, wenn sie überhaupt irgendeine Wahrheit erzählen. Sie halten lediglich einen zeitlichen Moment fest, verraten aber nichts über das abgebildete Subjekt.“⁴¹

2.5 Können Bilder für sich selbst sprechen?

Wenn also Bilder eine eigene Seinsweise besitzen, wie oben erwähnt, so stellt sich die Frage, inwiefern Bilder über sich selbst sprechen oder abstrakte Beziehungen darstellen können. Wie könnte beispielsweise das Bild René Magrittes 'Ceci n'est pas une pipe' auch ohne den Schriftzug darauf aufmerksam machen, dass das, was auf dem Bild zu sehen ist, keine Pfeife ist? Sind also Bilder stets auf eine textliche Ebene zurückzuführen und nur durch eine solche wirklich erklär- und reflektierbar? Oder besitzen sie bestimmte Charakteristika, die eine ganz eigene Realität bilden und – wie nach Platon – zwischen dem Sein und dem Nichts befindlich sind.

Harun Farocki geht genau diesen Fragen nach. Er geht davon aus, dass den Bildern ein gewisser kontextunabhängiger Gehalt innewohnt.⁴² So versucht er in seinem Projekt 'Bilderschatz' eine Bildsprache zu entwickeln, die vom Text unabhängig funktioniert.⁴³ Er lässt Bilder über Bilder sprechen durch *Gegenüberstellungen*, bzw. durch bestimmte Bildfolgen. Für Rainer Rother ist diese Vorgehensweise Farockis „[...] eine Kritik an der „Lesart“ von Bildern, in de[r][...] sie nur als Bebilderung funktionieren, unbefragt nach ihrer Eigenart und ungeprüft in ihrer möglichen Beziehung zum Abgebildeten“⁴⁴.

³⁸ Vgl. ebd., S. 201.

³⁹ Schroer, Markus, „Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 339.

⁴⁰ Vgl. Cameron, Heather, „The Next Generation. Visuelle Überwachung im Zeitalter von Datenbanken und Funk-Etiketten“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 107.

⁴¹ Ebd., S. 107.

⁴² Vgl. Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 180ff.

⁴³ Auf das Projekt wird bei der Filmanalyse noch genauer eingegangen.

⁴⁴ Rother, Rainer, „Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar*“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 233.

Dementsprechend nennt Rother den filmischen Kommentar ein „[...] erzählerisches Mittel, das nicht *in* der “Welt der Bilder“ verankert ist, sondern über sie spricht“⁴⁵.

Auf der Suche nach der Authentizität des Kinobildes im Zeitalter seiner digitalen Bearbeitung beschäftigt Farocki sich mit der besonderen Dialektik des photographischen Bildes: So repräsentiert ein Foto einerseits die direkte Einschreibung des Wirklichen in ein technisches Medium, andererseits haben sich die Fotos bereits selbst zu Codes entwickelt, die eine eigene Sprache besitzen. Farocki redet hierbei von der *Zeichenwerdung des photographischen Bildes*.⁴⁶

Bilder haben heutzutage nicht nur gegenüber der Schrift an Bedeutung gewonnen, sondern vielmehr gegenüber den Dingen selbst, das heißt gegenüber der Realität. Für Böhme ist die Geschichte des Bildes nicht zu Ende, sie beginnt gerade erst.⁴⁷ Auf viele Fragen gibt es keine Antwort, da die Bilder und ihre Bedeutung sich in ständigem Wandel befinden und immer komplexer werden. Es bleibt nur die Möglichkeit, sich stets aufs Neue mit ihnen zu befassen.

⁴⁵ Ebd., S. 233.

⁴⁶ Vgl. Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 199f.

⁴⁷ Vgl. Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 132.

3. Versuch einer Begriffsklärung

Farockis Schaffen ist vielseitig. Er ist nicht nur Regisseur und Produzent seiner Filme, sondern auch Autor und sogar sein eigener Kritiker (bzw. er reflektiert selbst immer wieder sein Werk). Seine Filme und sein Denken haben sich im Lauf der Jahrzehnte gewandelt und entwickelt. Um den Film 'Gefängnisbilder' analysieren und in Farockis Gesamtwerk einordnen zu können, ist es notwendig, Bezeichnungen wie Essay- oder Found Footage-Film sowie Montage und Historizität genauer zu betrachten und voneinander abzugrenzen, um anhand dieser begrifflichen Differenzierung eine adäquate Einschätzung zu ermöglichen.

3.1 Essayfilm

[Der Essay] erstellt kein Gerüst und keinen Bau. Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muss.⁴⁸

Tilman Baumgärtel unterteilt Farockis Werk in verschiedene Phasen und Entwicklungsstufen: Vom radikalen jungen Studenten, der seiner idealistischen Einstellung durch Lehrfilme Ausdruck verleiht, über seine Autorenfilme und den späteren, dokumentierenden Beobachtungsfilm, bis hin zu den reflexiv arbeitenden Filmen. Als letzte Phase der filmischen Entwicklung wird in Baumgärtels bereits 1998 erschienenem Buch Farockis intensive Arbeit mit Found Footage angeführt. Farockis Film 'Gefängnisbilder', der im Zentrum der Filmanalyse dieser Arbeit steht, besteht ausschließlich aus Found Footage, wobei die Tonart des Films auch an Farockis vorangegangene, reflexive Filme – meist als Essayfilme bezeichnet – erinnert. Für die Analyse ist es daher notwendig, sich sowohl mit dem Genre Essayfilm als auch mit dem sogenannten Found Footage-Film auseinander zu setzen.

⁴⁸ Adorno, Theodor W., „Der Essay als Form“, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 30.

An der Definition der Gattung Essayfilm scheiden sich die Geister. Es sei die Bezeichnung einer filmischen Gattung, die sich gerade nicht als filmische Gattung verstehen will.⁴⁹ Dennoch wird der Begriff seit den 1980er Jahren in der deutschsprachigen Filmwissenschaft als etablierter Terminus verwendet.⁵⁰ Der Versuch der Gattungszuweisung scheint problematisch. So wird der Essayfilm meist vage – in rein negativer Abgrenzung – als etwas zwischen Fiktion und Dokumentation liegendes beschrieben: „Subjektiver als übliche Dokumentarfilme, zugleich aber auch weniger an lineare erzählerische Muster gebunden als die meisten Spielfilme [...]“⁵¹.

Im Zentrum der Diskussion um den Essayfilm steht unter anderem die Frage nach der Subjektivität. Während die Einen den Essayfilm mit der Bezeichnung *subjektivste filmische Gattung* eher abwerten, sehen die Anderen in ihm gerade wissenschaftliches Potenzial und einen hohen Objektivierungsgrad⁵²: „Indem die Repräsentation des Sozialen durch Subjektivität vermittelt wird, gerät sie zu deren Ausdruck. Selbstreflexivität ist die Bedingung für die Erwägungen des Essayisten.“⁵³ In der Bandbreite aller unter der Bezeichnung Essayfilm subsumierten Filme finden sich sowohl eher autobiographisch angelegte, wie auch analytisch-funktionale Arbeiten. Zusammengefasst erscheint der Essayfilm als „[...] ein Modell höchster Individualität und permanenter Abweichung [...]“⁵⁴. Die Einzigartigkeit des Werkes und seiner Form wird zur Regel und gleichzeitig zur Besonderheit des Genres ernannt, denn der „[...] Essay-Film hat keine Konventionen ausgebildet, gegen die ein Filmemacher verstoßen könnte.“⁵⁵

Auch in Farockis Schaffensperiode sind Filme entstanden, die seine eigene Person und Arbeit ins Zentrum rücken, wie beispielsweise der Film 'Schnittstelle'. Jedoch zeichnen selbst diese Filme eine stets hinterfragende Vorgehensweise und ein analytisch-kritisches Interesse aus, das über die Person des Autors bzw. des Produzenten selbst hinausgeht.⁵⁶ Farockis Arbeiten sind als soziologisch-gesellschaftliche Studien zu

⁴⁹ Vgl. Pantenburg, Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 144.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 143.

⁵¹ Ebd., S. 143f.

⁵² Vgl. ebd., S. 149.

⁵³ Blümlinger, Christa, „Zwischen den Bildern/Lesen“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 17.

⁵⁴ Pantenburg, Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 145.

⁵⁵ Rother, Rainer, „Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar*“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 231.

⁵⁶ Pantenburg bezieht sich auf Hanno Möbius, der Farockis Essayfilme als pädagogik- und wissenschaftsnah versteht, die auf analytische Erkenntnis abzielen.

verstehen und machen die „[...] Verschränkung von eigener und fremder Erfahrung, von Individuum und Geschichte [...]“⁵⁷ immer wieder bewusst:

Der Autor ist hier zugleich Rezipient [...] und die filmische Bewegung erfolgt weniger im narzisstischen Blick auf sich selbst als im dialektischen Hin- und Herspringen zwischen Subjekt und historischem Kontext [...] ⁵⁸.

Farocki selbst ist der Ansicht, dass nicht Originalitätsstreben bzw. Autorenpolitik die filmische Darstellung leiten sollten, sondern Wahrnehmung und Interesse.

Der Versuch, den Essayfilm anhand der Form zu bestimmen, bleibt ungenau, da gerade diese vielfältig, offen und flüchtig erscheint. Es stellt sich zudem die Frage nach der Notwendigkeit einer solchen Definition, da es beim filmischen Essay vielmehr auf den Inhalt bzw. auf die Haltung der Filmemacher anzukommen scheint. Einigkeit besteht zumeist darin, den Essayfilm als Reaktion auf eine immer abstraktere, komplexere und in Folge dessen schwer abbildbare Lebenswelt⁵⁹ zu verstehen, der den Film als Bildmedium in Frage stellt.⁶⁰ So erscheinen Essayfilme vermehrt als Phänomene neueren Datums und gelten „[...] als künstlerische Antwort auf den fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation [...]“⁶¹, wobei Hans Richter bereits 1940 die mangelnde Sichtbarkeit abstrakter Vorgänge als Grundlage dieser denkenden filmischen Gattung erkennt.⁶²

In der Theorie wird immer wieder herausgestellt, dass ein wesentliches Element des Essayfilms der Kommentar sei, als Reaktion auf einen Mangel der rein bildlichen Darstellung. Bilder seien oft zweideutig oder sagten zu wenig aus. Baumgärtel spricht dem Kommentar im Essayfilm die wichtige Aufgabe zu, die *auseinanderstrebenden Bilder* zusammenzuhalten. Martin Schaub hingegen bezeichnet den Essayfilm als „Genre“, „[...] das *expressis verbis* und programmatisch die Einheit von Bild und Ton auseinandernimmt und sich davon eine Produktivität erwartet“⁶³. Bei Alexander Kluge

⁵⁷ Pantenburg, Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 152.

⁵⁸ Ebd., S. 152.

⁵⁹ Dies erklärt sich an späterer Stelle im Abschnitt zu Gilles Deleuze und den Vorgängen der sogenannten Kontrollgesellschaft.

⁶⁰ Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 156.

⁶¹ Vgl. Möbius, Hanno, „Das Abenteuer Essayfilm“, in: *Augenblick 10: Der Essayfilm*, 1991, S. 23.

⁶² Vgl. Richter, Hans, „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms“ [1940], in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 195-198.

⁶³ Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 125.

entsteht der Film erst im Kopf des Zuschauers und „[d]ie erzählende [...] Off-Stimme erklärt dabei nicht, sondern verkompliziert und vervielfältigt die Bedeutungen der visuellen Bilder [...] Die Bilder entwickeln so eine neue Lesbarkeit“⁶⁴. Dieser Ansicht entsprechend ließe sich der Essayfilm in zwei unterschiedlich agierende Teile aufspalten: In einen „[...] Film des Bildes und [einen] Film der Stimmen [...]“⁶⁵. Die beiden Stränge laufen voneinander unabhängig ab und der Ton dient nicht länger nur dazu, die Bilder zu erklären.

Auch Harun Farocki geht davon aus, dass „[...] Bilder eine eigene Rolle spielen sollten gegenüber dem Kommentar, der sich nicht „bedeutungstiftend“ über sie legen soll“⁶⁶. Inhaltlich bewegen sich seine Filme vor allem auf der Ebene der Bildverhältnisse: Wie kann Film abstrahieren? Wie nimmt das Kino sich selbst wahr? Wie können Bilder über Bilder sprechen?⁶⁷

Obwohl einige seiner Filme immer wieder - wie auch bei Baumgärtel - als Essayfilme bezeichnet werden, lehnt Farocki selbst diese Kategorie ab:

Wenn im Fernsehen viel Musik gespielt wird, und man sieht Landschaften, dann nennt man das mittlerweile auch schon Essayfilm. Viel Stimmungsmäßiges und nicht eindeutig Journalistisches ist schon Essay.⁶⁸

Für Farocki ist die Trennung zwischen Erzählen und Erörtern, zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion von Grund auf unsinnig und somit auch die Bezeichnung Essayfilm für – je nach Definition – Zwischen- oder Sonderformen davon, hinfällig. Gegensätze wie Vorstellung bzw. Phantasie und Analyse, Kunst und Wissenschaft, sind für Farocki untrennbar miteinander verbunden.⁶⁹ Genau zwischen diesen miteinander korrespondierenden Polen schafft sich der Essayfilm seinen Raum, als Moment des

⁶⁴ Blümlinger, Christa, „Zwischen den Bildern/Lesen“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 26.

⁶⁵ Ebd., S. 22.

⁶⁶ Rother, Rainer, „Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar*“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 232.

⁶⁷ Vgl. Pantenburg, Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 143.

⁶⁸ Farocki, Harun, „Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film. Filmsprache. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser“, in: *Jungle World* 46, 8.11.2000.

⁶⁹ Vgl. Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 343.

Innehaltens, aus dem heraus ein Gedanke entstehen kann⁷⁰: „Der Essay hält die Bewegung an und lässt dem Gedanken Zeit, eine neue, aus der gemeinsam vorangetriebenen Bewegung von Wörtern und Bildern entstandene Gestalt anzunehmen.“⁷¹ Farocki selbst schlägt vor, die Kategorie Essayfilm durch den Ausdruck *Reflexion* zu ersetzen. Für seine Filme erscheint dies sinnvoll, da hier weniger die Form sondern vielmehr der theoretische Gehalt bzw. die im Film enthaltene Diskussion über die filmischen Darstellungsmöglichkeiten von Bedeutung sind.⁷²

Vom Standpunkt der theoretischen Diskussion und bedingt durch die unklare Definition erscheinen die Essayfilme als denkende und reflektierende Filme, die jedoch nicht wegweisend sein möchten, denn „[...] anstelle die Welt zu deuten [...] beschränken sich die Essayfilme auf *die Organisation von Komplexität*.“⁷³ Statt eine Lösung vorzugeben verfahren diese Filme rein deskriptiv: „Das Werk ist nur ein Angebot an sein Publikum, welches das Weiterdenken ermöglichen soll.“⁷⁴

Dementsprechend haben Farockis *Reflexionen* auch keinen richtigen Schluss, sondern enden ohne Folgerung oder Ausblick. Diese offene Struktur und Vorgehensweise zieht sich durch die Filme und prägt deren Bildverlauf und den Tonfall, das heißt die Art und Weise wie die Dinge präsentiert werden. Farockis Essays argumentieren nicht gradlinig, sondern schaffen Diskontinuitäten und Brüche. Sie zeichnen keine linearen Gedankengänge nach, sondern offenbaren das Denken als ein bewegtes Mosaik. Die Bilder erscheinen fragmentarisch. Sie streben nicht nach einer formgebenden Ordnung oder Geschlossenheit, und Zusammenhänge und Beziehungen werden nur angedeutet, nicht ausgeführt. Viele Bilder stehen bei ihrem ersten Auftauchen als unerklärte Rätsel im filmischen Raum und bekommen im Verlauf des Films erst einen Sinn. Strukturen lassen sich nur bei mehrfachem aufmerksamen Betrachten erkennen. So ordnet Farocki die Bilder oft schleifenförmig an. Die Bilder werden im Filmverlauf in neue

⁷⁰ Vgl. Becker, Jörg, „In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 75.

⁷¹ Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 61.

⁷² Vgl. Pantenburg, Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 147f.

⁷³ Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 157.

⁷⁴ Ebd., S. 161.

Konstellationen und Kombinationen eingebettet, aus einer neuen Perspektive heraus betrachtet. Blümlinger schreibt, Farocki lasse die Bilder zirkulieren.⁷⁵

Farockis Reflexionen erfordern eine andere Rezeptionshaltung als der traditionelle Erzählfilm. Die Zuschauer müssen aufmerksam mitdenken, um dem nicht linearen Bildverlauf folgen zu können und sie sollen eigene Erkenntnisse daraus ziehen. Da der Essayfilm keine Identifikation des Zuschauers ermöglicht, kann aus ihm nur überpersoneller, räumlich umfassender und zeitlich unbegrenzter Sinn herausgelesen werden.⁷⁶

Zusammenfassend lässt sich der Essayfilm als eine Neuordnung von bereits Bestehendem, quasi Vorproduziertem, verstehen. Becker beschreibt das essayistische Denken als weder natürlich noch authentisch:

Der Essay nimmt etwas von vielen Seiten, ohne es ganz zu erfassen. Er soll als Modellprozeß Bestand haben und nicht einem Resultat zuarbeiten, das den Weg in sich aufheben, die Gedankenleiter zum begrifflichen Ergebnis wegstoßen würde⁷⁷.

Abstrakte Themen und gedankliche Assoziationen sollen mit Hilfe der Montage veranschaulicht und nachvollziehbar gemacht werden. Der Begriff der Assoziation meint nicht zuletzt, dass alles möglich ist, somit auch der Einsatz verschiedenster Materialien, Skizzen, Photographien oder Computeranimationen. Greift der Filmmacher dabei auf bereits bestehendes, vorgefundenes Material zurück, so spricht man auch vom *Found Footage-Film*, welcher im folgenden Abschnitt näher betrachtet wird.

3.2 Filme aus Found Footage

Der Begriff *footage* stammt aus dem Englischen und heißt übersetzt *Filmmaterial*. In der Film- und Videoproduktion bezeichnet man damit den ungeschnittenen Film. Footage war ursprünglich ein britisches Maß für die Filmlänge⁷⁸. *Found Footage* bedeutet *gefundenes Material*. Der europäisch geprägte Begriff *Found Footage-Film*

⁷⁵ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 243.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 173.

⁷⁷ Becker, Jörg, „In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 79.

⁷⁸ Ein *foot* enthielt sechzehn Einzelbilder, was zu Stummfilmzeiten einer Sekunde Vorführdauer

bezeichnet ein Subgenre des Experimentalfilms, dessen künstlerisch orientierte Werke dieses Verfahren ausschließlich anwenden und sich vereinzelt schon ab den 1930er Jahren finden. Die hierzu gehörigen Filme sind eher im Rahmen und der Praxis einer elitären Hochkultur entstanden.⁷⁹

Eine zweite Verwendung des Begriffs – auf die sich auch die folgende Arbeit stützt – umschreibt hingegen etwas weiter gefasst eine Filmpraxis, bei der auf vorgefundenes Filmmaterial zurückgegriffen wird. Diese Filme sind deutlich politischer angelegt als die des Experimentalfilms. William C. Wees Texte und Aussagen „[...] zeugen von einem neuen Selbstverständnis eines „underground“ und einer bewussten Positionierung [der Found Footage-Künstler] gegenüber einer als institutionalisiert wahrgenommenen „Avantgarde““⁸⁰. Wees ist der Ansicht: „*Found Footage* hat das Potential, die Autorität der Bilderzeuger, der Medienindustrie, zu kritisieren (Collage) und sogar zu dekonstruieren (Aneignung)“⁸¹.

Der Dokumentarfilmtheoretiker Michael Zryd spricht dabei allerdings auch von der Gefahr sogenannter ikonischer Bilder, also Found Footage Bilder, die durch ständige Wiederholung beispielsweise zur Illustration einer historischen Erzählung, zur Metapher werden. Oft, so Zryd, greifen die Produzenten lediglich auf solche ikonischen Archivbilder zurück, statt authentisches Material zu verwenden.⁸²

James Peterson wiederum sieht in der symbolischen Macht ikonischer Bilder auch kritisches Potenzial, wenn diese in dem Diskurs eingesetzt werden, der sie hervorgebracht und sanktioniert hat. Als Beispiel nennt er Found Footage-Kompilationen, die Metaphern aus Werbefilmen verwenden. In Verbindung mit anderen Bildern erscheinen diese nun albern oder unheimlich und werden so gegen sich selbst gerichtet.⁸³

entsprach.

⁷⁹ Auch im Dokumentarfilmbereich zeichnet sich früh eine Richtung ab, bei der Archivmaterial verwendet und neu zusammengestellt wird: der sog. *Kompilationsfilm*.

⁸⁰ *Found Footage Film. Geschichte und Schwerpunkte der theoretischen Diskussion*, http://www.servus.at/v-stream21/thesis/pdf/Situationsanalyse/Found_Footage_Film.pdf, 03.04.2011.

⁸¹ Möller, Reik, „Found Footage in *Der Rote Elvis & ostPUNK! – too much future*“, in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.), *NachBilder der Wende*, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2008, S. 202.

⁸² Vgl. Zryd, Michael, „Found Footage-Film als diskursive Metageschichte“, in: *montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11.01.2002, S. 126.

⁸³ Vgl. Peterson, James, „Found Footage verstehen“, in: Hausheer, Cecilia/Settele Christoph (Hg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/Zyklop 1992, S. 62.

Film ist, materiell betrachtet, immer schon Kopie und Wiederaufbereitung von Fremdmaterial, besonders im heutigen Zeitalter des *copy* und *paste*.⁸⁴ Blümlinger schreibt, dass „[...] das Kino immer schon kulturtechnisch bedingt, die Möglichkeit in sich trägt, Reproduktionen und Neukonstellationen zu erzeugen“⁸⁵. Die Found Footage-Praxis zeichnet sich dadurch aus, dass die Filmer hier bewusst auf das Drehen verzichten und stattdessen bereits vorhandene Bilder und Filmaufnahmen in ihre Produktionen integrieren oder diese gänzlich daraus zusammensetzen. Der Umgang mit dem Material, die Aneignung und Art der Zusammensetzung und Umdeutung folgt keinem festen Schema.⁸⁶ So werden dem Genre Found Footage-Film vielfältige und unterschiedliche Werke zugerechnet. Das dabei verwendete Material ist oftmals nicht archiviert, sondern findet sich in privaten Sammlungen oder sinnbildlich auf der Straße: „Footage [...], das Assoziationen an einen Wust von industriellem Material – Abfall, Müll – hervorruft, in dem sich jede Menge Schätze „finden“ lassen“⁸⁷. Archivbilder werden hierbei ebenso verwendet wie Zitate aus Spiel- oder Dokumentarfilmen, Lehr- oder Werbefilmen, Amateurfilmaufnahmen, Computerbilder und vieles mehr. Hausheer definiert die Found Footage-Arbeit als ein “[...] ästhetische[s] Verfahren, für das die extensive Verwendung, Transformation und Umdeutung von fremdem, gefundenem oder in Archiven speziell ausgesuchtem Filmmaterial charakteristisch ist“⁸⁸.

Formal betrachtet erinnert die Praxis der Found Footage-Filme an die Collage aus der bildenden Kunst.⁸⁹ So werden einzelne Filmsegmente im Montageprozess „[...] Stück für Stück aneinandergeklebt und längere Filmabschnitte mitunter erst zerstückelt und nach einem Muster wieder neu zusammengefügt [...]“⁹⁰. Diese Re-Montage als Akt der Neubetrachtung entspricht der Haltung und dem Anspruch derjenigen Filmemacher, die sich auch inhaltlich kritisch mit den gefundenen Bildern auseinandersetzen. Viele Found Footage-Filmer verfolgen das Anliegen, neue, ungesehene Bilder zu

⁸⁴ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 9.

⁸⁵ Ebd., S. 14.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 20.

⁸⁷ Zryd, Michael, „Found Footage-Film als diskursive Metageschichte“, in: *montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11.01.2002, S. 113.

⁸⁸ Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hrsg.), *Found Footage Film*, Luzern: Zyklus 1992, S.4.

⁸⁹ Die Tradition der *Collage* spielt in den Kunstrichtungen Kubismus und Dadaismus eine große Rolle. Wie bereits bei Marcel Duchamps *Readymades* steht dabei die Geste der Aneignung und Wiederverwertung von gefundenem Material im Zentrum. Die *Readymades* bilden den Reflexionsmittelpunkt der surrealistischen Objektkunst, in der Gegenstände – ganz oder überwiegend aus vorgefundenem Material bestehend – zu Kunstwerken erklärt werden (*objets trouvés*).

⁹⁰ *Found Footage Film. Geschichte und Schwerpunkte der theoretischen Diskussion*, http://www.servus.at/v-stream21/thesis/pdf/Situationsanalyse/Found_Footage_Film.pdf, 03.04.2011.

präsentieren. Hierfür bearbeiten und verfremden sie das gefundene Material zum Beispiel durch den Einsatz von Chemikalien. Künstlern wie Harun Farocki geht es jedoch nicht darum, die Bilder zu verändern und Neues zu schaffen. Sie erforschen stattdessen die Bedeutung und Funktionszusammenhänge hinter den Bildern. So gilt Farockis Interesse der Einbettung eines Bildes in die Geschichte seiner Produktion, Distribution und Konsumierung. Die kulturellen Diskurse, die hinter geschichtlichen Ereignissen stehen, werden dabei in neue Zusammenhänge gesetzt und kommentiert.

Wie bereits die Bezeichnung Essayfilm sieht Farocki auch den Begriff Found Footage-Film als für seine Arbeit unpassend an, denn er „[...] arbeitet nicht mit Filmmaterial, das er *gefunden*, sondern nachdem er *gesucht* hat“⁹¹. Sein Interesse an der Arbeit mit fremdem Material entsteht aus der Erkenntnis, dass im Laufe der Filmgeschichte viele Bilder bereits aufgezeichnet worden sind. Farocki fragt sich dabei, ob unsere Alltagswelt deshalb nicht längst von einem Netz aus unsichtbaren Punkten durchzogen sei, von denen aus die Welt betrachtet und gefilmt würde:

So wie ein Gegenstand sich gewissermaßen dem Zugriff der Hand fügen soll, so gibt es heute eine Zufügung des Blicks in der Präsentation der Dinge. Und das geht soweit, daß auch der Standpunkt eines kritischen Blicks bereits fester Bestandteil der Architektur ist. Darum bleibt einem ja nichts anderes übrig, als die Dinge anders als vorgesehen zu kombinieren, ein Organisationsverfahren zu suchen, in dem die Bilder und Töne mehreren Lektüren unterworfen werden können.⁹²

Baumgärtel nennt Farockis Found Footage-Filme auch *Version*: „Statt weiter eigene Bilder zu machen, produziert er seine eigene Version aus den Filmen anderer“⁹³.

Auf Farockis Hauptinteressen und seinen Umgang mit dem gesuchten Material wird an späterer Stelle genauer eingegangen.

Abschließend zur hier vorgenommenen Unterscheidung zwischen Essay- und Found Footage-Film – auch um Farockis eigene Intention geltend zu machen – ist es wichtig zu betonen, dass sich seine Filme nicht explizit dem einen oder anderen Genre zuordnen lassen. Obwohl Baumgärtel eine genaue Aufteilung der Filme Farockis vornimmt und

⁹¹ Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 179.

⁹² Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 132.

⁹³ Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 178.

sie Genres zuordnet, scheinen sie doch in vielerlei Hinsicht Mischformen zu sein: „Die Found Footage-Filme, aber auch die Essayfilme, sind [...] bewußt „unorganisch“ zusammengefügte Filme, die Fremdmaterial nicht integrieren, sondern aneinanderreihen, ohne die Unterschiedlichkeit der verschiedenen Bilder zu tilgen“⁹⁴.

Inhaltlich und von ihrem theoretischen Gehalt her gehen Farockis Filme über die jeweiligen Genrebestimmungen hinaus, insbesondere wenn man beachtet, dass die Definitionen der beiden filmischen Gattungen selbst nicht umfassend und abschließend formuliert sind. So gibt es für die unterschiedlichen Formen filmischer Aneignung verschiedenste Begriffe und Versuche der Kategorisierung, wie im nächsten Unterkapitel genauer ausgeführt wird, die jedoch letztendlich vor allem die kulturellen Differenzen und jeweiligen Bezugsrahmen filmischer Praktiken widerspiegeln.

Im Bezug auf Farockis Werk wird man diesem Problem wohl am ehesten gerecht, indem man seine Filme als Einzelwerke betrachtet und analysiert. Schließlich kann es nicht immer oberstes Anliegen der Filmanalyse sein, vor allem Filme einordnen und kategorisieren zu wollen, wenn dies gleichzeitig bedeutet, dass man dabei das Wesentliche eines Films aus den Augen verliert. Auf Farockis Filme übertragen meint dies, dass sie gerade den Ein- und Zuordnungswahn unserer heutigen Gesellschaft inhaltlich thematisieren. Sie zeigen, wie heutzutage mit stets steigender Tendenz endlos Daten und Fakten produziert und gesammelt werden, die unsere Welt und jedes Individuum mit Codes erfass- und beschreibbar machen sollen. Dieser Zusammenhang bildet gleichzeitig das Hauptinteresse der folgenden Diplomarbeit, deren Anliegen es ist, verschiedene vermeintliche Aspekte einer von Kontrollmechanismen durchzogenen Gesellschaft zu erfassen und deren Darstellung im Film zu untersuchen.

3.3 Das filmische Zitat – Konfigurationen und Spielformen der Verwendung von Found Footage

Nicht bloß der Found Footage-Film greift auf Filmbilder aus der Vergangenheit zurück, sondern auch in anderen Künsten ist dies längst gängige Praxis, wie zum Beispiel in der Musik der *Remix*, also die Wiederaufbereitung oder Neuinterpretation eines Stückes. Das Zitieren von Filmmaterial bildet immer auch den ersten Schritt zu dessen Umdeutung, wodurch überhaupt erst die Möglichkeit entsteht, das Medium und die

⁹⁴ Ebd., S. 185.

Bildgestaltung an sich zu hinterfragen und zu überdenken. Christa Blümlinger unterscheidet bei der Art und Weise des Umgangs mit gefundenem Material zunächst grob zwischen der exakten Kopie, das heißt dem Plagiat bzw. der Entwendung, und der Umschrift oder Bearbeitung.⁹⁵ Darüber hinaus gibt es verschiedene Ansätze, die unterschiedlichen Formen der Bearbeitung von Found Footage ästhetisch zu differenzieren.

Nach William C. Wees lassen sich hierbei drei Spielarten unterscheiden: Die Collage, die Kompilation und die Aneignung. Bei der *Aneignung* geht der Filmmacher völlig unkritisch an das verwendete Material heran. Die Bilder werden dabei losgelöst vom Kontext ihrer Entstehung und als reine Oberflächen benutzt, ohne Rücksicht auf logische oder chronologische Zusammenhänge zu nehmen. Für Wees verlieren die Bilder dadurch ihren Wahrheitsgehalt. Es handelt sich dabei also um eine ahistorische Verwendung von Found Footage.⁹⁶ Bei der *Kompilation* wird das Bildmaterial vor allem dahingehend eingesetzt, die Aussage des Filmmachers zu unterstreichen, es wird also zielführend zusammengestellt. Blümlinger beschreibt diese Art des Found Footage-Films auch als politisch-historische.⁹⁷ Die *Collage* hingegen nutzt den zweideutigen Charakter von fotografischen Aufnahmen, um bewusst eine kritische Wahrnehmung der Bilder herauszufordern. Es interessiert hierbei insbesondere der ursprüngliche Kontext von Produktion, Verbreitung und Rezeption, wobei die Found Footage-Bilder kein Abbild einer historischen Wirklichkeit darstellen, sondern als filmische Metapher in einem neu montierten Arrangement dienen sollen.⁹⁸ Diese Form der Verwendung von gefundenem Material nennt Blümlinger eine ästhetisch-historische.⁹⁹

Wees Collage-Begriff scheint am ehesten der Vorgehensweise Harun Farockis bei seinem Film 'Gefängnisbilder' zu entsprechen. Farockis Filme sind demnach als „[...] komplexe Neugestaltungen, die über das materielle, intertextuelle oder auch figurative

⁹⁵ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 16.

⁹⁶ Vgl. Wees, William C., „Found Footage und Fragen der Repräsentation“, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hrsg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/Zyklop 1992, S. 44-48.

⁹⁷ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 48.

⁹⁸ Vgl. Wees, William C., „Found Footage und Fragen der Repräsentation“, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hrsg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/Zyklop 1992, S. 44f.

⁹⁹ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 48.

Zitat hinausreichen“¹⁰⁰, anzusehen. Über das Zitieren im Film schreibt Blümlinger weiter:

Was für die wiederholte Betrachtung eines Films gilt, trifft erst recht auf die Einverleibung eines Fragments zu: Das filmische Zitat verändert sich je nach Kontext. Es steht weder textuell noch figurativ fest, es ist daher immer als etwas Zusammengesetztes und innerhalb einer neuen Konfiguration zu denken¹⁰¹.

Ein Zitat verändert sich demnach in und durch seine Wiederholung. Dies wird dort besonders deutlich, wo im Kino Bilder verschiedenen Ursprungs zusammentreffen, zum Beispiel Zitate aus Film, Video, Computer und Fotografie. Im Kontrast zu Bildern eines anderen Mediums kann ein Bild besonders hervorgehoben werden oder aber unbedeutend erscheinen. In jedem Fall wird es dadurch in einen neuen Rahmen gebracht, in einen neuen Zusammenhang gestellt und erhält dadurch auch eine ganz neue Wirkung. Doch auch die Übergangsräume, die zwischen zwei Zitaten, das heißt aus dem Zitationsfluss heraus entstehen, spielen beim Found Footage-Film oft eine ganz eigene Rolle, wie im folgenden Abschnitt zur Montage und dem prozesshaften Zitieren kurz dargestellt wird.

3.4 Montage, Bilderfolgen und *L'Entre-Images*

Montage ist ein sehr filmisches Ausdrucksmittel. Der Found Footage-Film wäre ohne sie undenkbar. Die Montage verknüpft Einstellungen, Szenen und Sequenzen. Erst durch die kombinatorisch arbeitende Montage entsteht ein neuer Sinn, der mehr enthält, als die Summe der Bedeutungen der einzelnen Einstellungen.¹⁰² Ihre Aufgabe ist es, die filmische Zeit und den filmischen Raum zu organisieren.¹⁰³ Inhaltliche und zeitliche Kontinuität oder eben Diskontinuität im Film sind auf die Montage zurückzuführen. Die Montage prägt den Rhythmus und die grafischen Beziehungen des Films. Sie ist sein Organisationsprinzip.¹⁰⁴

Im deutschen Film ist vor allem Alexander Kluge die Weiterentwicklung der Montage und ihrer Verfahren zuzurechnen. Er hat den Begriff der *Assoziation* als filmisches

¹⁰⁰ Ebd., S. 17.

¹⁰¹ Ebd., S. 40.

¹⁰² Vgl. Hickethier, Knut, *Einstellungsverknüpfungen. Montage*, http://www.fachdidaktik-einecke.de/6_Mediendidaktik/filmmontage_hickethier_ua.htm, 13.04.2011.

¹⁰³ Vgl. Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2001, S. 146.

Organisationsprinzip geprägt.¹⁰⁵ Hier besteht keine Raum-Zeit-Einheit mehr, sondern es gilt das *Prinzip der erzählerischen Argumentation*. Dies ist jedoch nicht als ein neues filmisches Regelwerk zu verstehen, sondern dient in erster Linie dazu, mit den vorhandenen Regeln zu brechen und stattdessen auf Vielfalt und Differenz der Montage- und Erzählformen zu setzen.

Insbesondere bei Filmen, die aus Found Footage aufgebaut sind, wo Bildmaterial aus verschiedenen zeitlichen Quellen und unterschiedlichen Medien aufeinander trifft, sind Bildfolge und Rhythmus wichtig und sinnstiftend. Zwischen zwei aufeinanderfolgenden Einzelbildern besteht ein meist unsichtbares Intervall: “[...] die prozessualen Interferenzen zwischen den Bildern unterschiedlichen Ursprungs“¹⁰⁶. Je größer die Bildsprünge, desto stärker treten diese Zwischenräume hervor und gewinnen an Bedeutung. Die Übergänge oder auch Leerstellen nennt Raymond Bellour *L’Entre-Images*, also ein *Zwischen-den-Bildern*.¹⁰⁷

Im Transformationsraum des *Entre-Image* werden die Verhältnisse Stillstand und Bewegung, Wort und Bild, sowie analoge Darstellung und digitale Verfremdung neu bestimmt.¹⁰⁸ Im Essay- oder Found Footage-Film wird dabei auf „[...] narrative Geschlossenheit [...] zugunsten der Leerstelle verzichtet. Hier geht es also nicht um Aufklärung durch das Bild, sondern um dessen Öffnung. Ziel des Sehens ist es nicht mehr, ein gesichertes Urteil über sinnlich wahrnehmbare Dinge zu bilden, sondern ideologisch formatierte Blickregimes zu erschüttern“¹⁰⁹. Bei der Analyse solcher Filme interessiert insbesondere die Frage, wie sich die Bildfolge zusammensetzt: „Die Neuverkettung geschieht durch Zerstückelung oder Transformationen von Schichten: der Zwischenraum verselbständigt sich“¹¹⁰. Wie verändert sich also die Bedeutung und Wirkung zweier bewegter Bilder, wenn die stille Pause, die zwischen ihnen liegt, besonders betont wird? Was geschieht im Gedankenraum zwischen den Bildern, sowohl im Film als auch beim Rezipienten?

¹⁰⁴ Auf die verschiedenen Formen und Elemente der Montage wird hier nicht näher eingegangen. Vom Erkenntnisinteresse dieser Diplomarbeit geleitet richtet sich das Augenmerk speziell auf Aspekte, die für die späteren Filmanalysen relevant sein werden.

¹⁰⁵ Vgl. Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2001, S. 159.

¹⁰⁶ Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 42.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 42f.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 42f.

¹⁰⁹ Melanie Ohnemus: 'reading in absence': <http://www.dreizehnzwei-archive.net/readingtext.html>, am 14. 05. 2011.

¹¹⁰ Blümlinger, Christa, „Zwischen den Bildern/Lesen“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 27.

In den Filmen Harun Farockis rücken diese Leerstellen die Bilder an sich in den Vordergrund. Anstelle einer illusionserzeugenden Kontinuität lassen die Zwischenräume Platz für Fragen – auch an die Bilder selbst und an ihre Authentizität:

Der *Zweifel* [...] richtet sich nicht bloß gegen eine vermeintlich objektive Abbildbarkeit eines Ausschnittes aus der Wirklichkeit, sondern stößt bewußt an die Grenzen des Photographischen, an das Imaginäre oder das nicht Darstellbare. In den Zwischenräumen solcher Neuverkettungen entsteht der Raum für das Unentscheidbare, Nicht-Evozierbare, Unvereinbare oder Unmögliche.¹¹¹

Farocki widmet sich der Frage nach dem Nicht-darstellbaren eines Bildes, das heißt wie Bilder abstrahieren oder etwas Abwesendes zeigen können. Der Begriff der *sanften Montage*, welche Möglichkeiten aufzeigt, statt nach sinnstiftender Einheit zu streben, geht auf ihn zurück: „Ihr Impuls ist ein Aufweis des Nicht-Identischen, gleichwohl aber Verbundenen, im Bild, zwischen den Bildern, in der Summe der Bilder.“¹¹² Symbolisch und systematisch für dieses Nachdenken über die Bilder und Bildsprache an sich, stehen die *L'Entre-Images*. Farockis Anliegen ist es, eine Bildsprache zu entwickeln, die das eigentlich bildlich nicht Darstellbare ohne Worte ausdrücken kann, also bewegte Bilder ohne kommentierenden Text bzw. vom Text unabhängig. Somit interessieren bei der Analyse auch die Leerstellen zwischen Bildern und Tönen¹¹³, die für Blümlinger eine Form des Erinnerns darstellen.¹¹⁴

3.5 Historizität im Film – Zur Geschichtlichkeit von Found Footage

Wenn der Film die Historie über seine eigenen Geschichten denkt [...] ¹¹⁵.

Michael Zryd sagt: „Die Herstellung von *Found Footage*-Filmen ist eine metahistorische Form des Filmemachens“¹¹⁶. Doch nicht alle Found Footage-Filme sind gleichzeitig auch historisch denkende Filme. Als Bedingung hierfür nennt Blümlinger

¹¹¹ Blümlinger, Christa, „Zwischen den Bildern/Lesen“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 15.

¹¹² Farocki, Harun, *Nebeneinander*, Köln: König 2007, S. 38.

¹¹³ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 241ff.

¹¹⁴ Vgl. Blümlinger, Christa, „Zwischen den Bildern/Lesen“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 13.

¹¹⁵ Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 24.

¹¹⁶ Zryd, Michael, „Found Footage-Film als diskursive Metageschichte“, in: *montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11.01.2002, S. 114.

„[...] die *mögliche* Verbindung von Wahrnehmungsdispositiv und Eigendenken [...]“¹¹⁷. Blümlinger spricht dabei von *historisch denkenden* Filmen, in denen historisches Filmmaterial zu einem Zeitpunkt neu bearbeitet und durch Montage in neue raumzeitliche Zusammenhänge gebracht wird.¹¹⁸

Footage-Künstler, die sich auch inhaltlich kritisch mit den gefundenen Bildern auseinandersetzen, interessieren sich dabei für die kulturellen Diskurse, die hinter geschichtlichen Ereignissen stehen:

Es geht in der historisch denkenden Archivkunst nicht bloß um die Referentialität eines dokumentarischen (oder auch fiktionalen) Bildes (als Dokument), sondern ebenso um die Material- und Diskursgeschichte dieses Bildes innerhalb einer Gedächtniskultur (als Monument).¹¹⁹

Als Archivkunstfilm bezeichnet Blümlinger die avantgardistische Tradition des Found Footage oder auch die essayistische Kompilation. Dem *Archiv* wird hier mehr zudedacht, als die bloße Funktion eines kollektiven Wissensspeichers, der konserviert, auswählt und Zugang schafft. Vielmehr steht das Archiv im Sinne Foucaults als das, „[...] was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich ergibt, von Anfang an *das System ihrer Aussagbarkeit* definiert“¹²⁰. Das foucaultsche Archiv:

[...] erfasst die Voraussetzungen für die Existenz von [...] Aussagen in einer Kultur. Es geht um die regelhaften Bedingungen unter denen[...]Aussagen entstehen, existieren und aus dem kulturellen Kontext entschwinden.¹²¹

Mit Archiv sind also nicht nur die aufbewahrten Texte und Dokumente gemeint, sondern das Archiv formiert den historischen Rahmen von Aussagen, das heißt, dass diese Dinge überhaupt erst gesagt werden können. Diesen Rahmen zu erklären macht erst deutlich, warum bestimmte Aussagen existieren, andere hingegen nie explizit ausformuliert worden sind. Das Archiv fördert oder verhindert demnach die Möglichkeit von Aussagen.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 20f.

¹¹⁸ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 24f.

¹¹⁹ Zryd, Michael, „Found Footage-Film als diskursive Metageschichte“, in: *montage/ av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11.01.2002, S. S. 25.

¹²⁰ Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 188.

¹²¹ Ruoff, Michael, *Foucault-Lexikon. Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge*, Paderborn: UTB Wilhelm Fink 2007, S.71.

„Das Archiv ist keine Tradition. Das Archiv ist keine Universalbibliothek“¹²². Es befindet sich in stetem Wandel und ist als solches nicht einzuholen. Es lässt sich nie ganz fassen oder umfassend beschreiben, „[...] denn wir sind in den [...] Regeln dieses Archivs gefangen“¹²³. Um das Archiv beschreiben zu können, müssten wir also im Stande sein, mehr zu sagen, als was durch die Regeln des Archivs bedingt möglich ist:¹²⁴ „Jede historische Formation sagt alles, was sie sagen kann, und sieht alles, was sie sehen kann [...] Und wir heute: Was sind wir heute fähig zu sagen, was sind wir fähig zu sehen?“¹²⁵

An späterer Stelle der Arbeit wird genauer auf die Möglichkeiten der (Daten-) Archive der sog. Kontrollgesellschaften eingegangen: „Nicht mehr Bilder werden im Archiv abgelegt, sondern Datenmuster, und das Archiv selbst wird zum Diagramm, zu einem »Bild«, das ganz und gar gerastert ist.“¹²⁶

Farockis Essay- und Found Footage-Filme beschäftigen sich immer auch mit einer Geschichte zweiten Grades. Es ist nicht mehr die Vergangenheit als solche von Interesse, sondern die kulturell überformte Gegenwart des Vergangenen.¹²⁷ Farocki befasst sich eingehend mit „[...] der Kulturgeschichte von Archiven und damit der Diskursivität und Materialität der Filmbilder innerhalb einer Gedächtnisgeschichte“¹²⁸. Er versteht das Kino als soziales Erinnerungsorgan und sammelt filmische Ausdrucksformen, die sich im Laufe der Zeit und durch ständige Wiederholung zu festen Gesten geformt haben.¹²⁹ So sucht er zum Beispiel für *Gefängnisbilder* in der Zeitgeschichte des Kinos nach Aufnahmen, die eine Entlassung aus dem Gefängnis zeigen und stellt heraus, wie sich die Geste der Entlassung entwickelt und zu einem festen Ablauf, einem gängigen Filmzitat, herausgebildet hat. Er stellt dabei jedoch diese Gesten nicht idealisierend in den Mittelpunkt, vielmehr bilden sie die elementare Voraussetzung für einen ästhetischen Vergleich, durch den das Kino als soziales

¹²² Ebd., S. 71.

¹²³ Ebd., S. 71.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 71f.

¹²⁵ Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 139.

¹²⁶ Ernst, Wolfgang, „Hinter der Kamera. Speichern und Erkennen“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 127.

¹²⁷ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 41f.

¹²⁸ Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 25.

¹²⁹ Vergleiche hierzu auch Panofsky, Erwin, *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln: DuMont 2006, S. 33-39.

Erinnerungsorgan überhaupt wirken kann.¹³⁰ Farocki erforscht die Bedeutungszusammenhänge, in denen ein Bild auftritt, um der Frage nachzugehen, inwiefern die Bedeutung eines Bildes konstruiert und somit historisch ist.¹³¹

¹³⁰ Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 34.

¹³¹ Zryd sieht in der Dekontextualisierung von Film- und Bildmaterial die Möglichkeit, Mehrdeutigkeit zu erzeugen, um so dessen historische Zusammenhänge besser verstehen zu können. Farocki geht hier weiter, indem er diese hinterfragt und auch kritisiert.

4. Macht und Kontrolle – Zwei Konzepte

In diesem Kapitel wird versucht, der historischen Entwicklung gesellschaftlicher Machtstrukturen näher zu kommen, die eine allumfassende Überwachung in der heutigen Gesellschaft überhaupt erst durchsetzbar machen. Beginnend mit der Darstellung von Michel Foucaults Machtanalysen innerhalb einer Disziplinargesellschaft, soll anschließend auf die Ausführungen von Gilles Deleuze, Paul Virilio und Dietmar Kammer zur Kontrollgesellschaft eingegangen werden.

4.1 Die Disziplinargesellschaft – Michel Foucaults Machtanalyse

Um die heutige Gesellschaft mit ihren vielfältigen Kontroll- und Überwachungsmechanismen als solche überhaupt erkennen zu können, ist es notwendig, die Entwicklung bis dahin nachzuvollziehen. Der Wandel einer Gesellschaft kann erst durch einen zeitlichen Vergleich deutlich werden. Allmählich entstehende und sich verändernde Prozesse können auf diese Weise sichtbar gemacht werden. Insbesondere die Konzepte und Analysen von Michel Foucault und – im Anschluss daran – Gilles Deleuze haben sich in der theoretischen Diskussion zur Überwachung und Kontrolle, bzw. Disziplinierung durchgesetzt. Michel Foucault, französischer Philosoph, Soziologe, Historiker und Übersetzer, beschreibt die Entwicklung von sogenannten Disziplinarinstitutionen, bis hin zu deren Ausweitung und der tendenziellen Deinstitutionalisierung der Disziplin. Daran anknüpfend widmet sich Deleuze in seinem kurzen Text 'Postskriptum über die Kontrollgesellschaften' der Verselbständigung einer nicht länger ortsgebundenen Kontrollmacht.¹³²

Während des 18. Jahrhunderts entsteht – sowohl innerhalb wie auch außerhalb des Justizapparates – eine neue Strategie zur Ausübung der Strafgewalt. Die infolge der französischen Revolution auf Seiten der Staatsmacht herrschende Angst vor Volksbewegungen, erfordert ein anderes Durchgreifen der politischen Macht in der Gesellschaft: „Die Machtausübung mußte feinmaschiger und straffer werden [...] Auf diese Weise kommt es zur Polizei, zur Verwaltungshierarchie, zur bürokratischen

¹³² Hierbei sollen Theorien eines historischen Wandels bzw. einer Entwicklung beschrieben werden, die ohne Wertung und insbesondere in Ablehnung eines Fortschrittsglaubens bestehen.

Pyramide des napoleonischen Staates.“¹³³ Die eigentliche Neuerung zeigt sich darin, dass „aus der Bestrafung und Unterdrückung der Ungesetzlichkeiten eine regelmäßige und die gesamte Gesellschaft erfassende Funktion wird ... [und] nicht weniger, sondern besser gestraft wird“¹³⁴.

Michel Foucault geht in seinem Werk 'Überwachen und Strafen – die Geburt des Gefängnisses' unter anderem der Frage nach, ob die Institution des Gefängnisses tatsächlich eine humanere Art der Bestrafung als die öffentliche Folter sei:

[Denn] [w]enn sich das Strafsystem in seinen strengsten Formen nicht mehr an den Körper wendet, worauf richtet es dann seinen Zugriff? Die Antwort der Theoretiker [...] ist einfach, fast banal. Sie scheint in der Frage selbst enthalten zu sein. Da es nicht mehr der Körper ist, ist es die Seele¹³⁵.

Dies bedeutet vor allem, dass die Formen der Kontrolle und Bestrafung tendenziell immer weniger greifbar, also unsichtbar werden.

Im Zentrum von 'Überwachen und Strafen' stehen die Disziplinierungsstrategien einer Gesellschaft. Mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung und der Entstehung der modernen Strafjustiz tritt die Disziplinierung eines Übeltäters an Stelle seiner öffentlichen Marterung. Die Strafe erfolgt nun nicht mehr im Namen eines Herrschers, sondern im Namen des Volkes, da der Bürger das Gesetz einer Gesellschaft annimmt, welches dieser Gesellschaft ermöglicht, ihn zu bestrafen. Bisher hat das Gefängnis keine strafende Funktion erfüllt, sondern vor allem der Sicherstellung des Körpers gedient. Erst durch den Faktor Zeit, mit dem je nach Art des Verbrechens die Dauer des Gefängnisaufenthaltes beschlossen wird, und durch die ständige Überwachung und Disziplinierung im Gefängnis, wird dieser zum tatsächlichen Freiheitsentzug.

4.1.1 Foucaults Machtbegriff

Im Rahmen dieser Diplomarbeit soll der aktuelle Gehalt von Foucaults Analysen herausgestellt werden, der zwar vor allem historische Formationen beschrieben hat,

¹³³ Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976, S. 48.

¹³⁴ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 104.

¹³⁵ Ebd., S. 25.

doch dies stets im Verhältnis zur heutigen Zeit.¹³⁶ Um diesem Anspruch genügen zu können, muss notwendigerweise zunächst Foucaults Machtbegriff erläutert werden, der die Grundlage des Konzeptes der *Disziplinierungen* als Machtpraktiken bildet.

Seinem Machtbegriff stellt Foucault vier Prämissen voran. Zunächst einmal erkennt er die Macht nicht als das Privileg von Einzelpersonen oder Gruppen. Sie ist somit auch nichts Beständiges und kann nicht besessen werden.¹³⁷ Die Macht „[...] ist weniger Eigentum als vielmehr Strategie [...]“¹³⁸. Sie entsteht durch Kampf und Bewegung, das heißt sie wird ständig von Neuem austariert: „Die Macht ist niemals voll und ganz auf einer Seite. So wenig es einerseits die gibt, die die Macht “haben“, gibt es andererseits die, die überhaupt keine haben“¹³⁹. So gibt es innerhalb der Gesellschaft keinen machtfreien Raum, sondern sie durchdringt alle sozialen Ebenen und zwischenmenschlichen Beziehungen: „Die Macht wirkt durch kleinste Elemente: die Familie, die sexuellen Beziehungen, [...] Wohnverhältnisse [...] die Macht als etwas, das “durchläuft“, das wirkt, das bewirkt“¹⁴⁰.

Als zweite, feste Eigenschaft zeichnet die Macht aus, dass sie sich nicht lokalisieren oder einzig an den Staatsapparaten festmachen lässt. So wird „[...] weder die Kontrolle noch die Zerstörung des Staatsapparates ausreichen können, um einen bestimmten Machttypus zum Verschwinden oder zur Veränderung zu bringen“¹⁴¹. In diesem Zusammenhang weist Gilles Deleuze auf die zwei Bedeutungen von *lokal* hin: Die Macht sei lokal, insofern sie nie global sein kann. Jedoch sei sie gleichzeitig nicht lokal bzw. lokalisierbar, weil sie diffus ist.¹⁴²

Des Weiteren geht Foucault davon aus, dass Wissen und Macht naturgemäß ineinander verschränkt sind: „Die Machtausübung bringt ständig Wissen hervor und umgekehrt bringt das Wissen Machtwirkungen mit sich.“¹⁴³ Die Rede ist hierbei nicht vom Universitätswissen, sondern „[d]iese Verbindungen sind anderswo tiefer verankert, heimtückischer verbreitet und anders gefährlich“¹⁴⁴. Vielmehr ist „[d]ie Art und Weise,

¹³⁶ Vgl. Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 152.

¹³⁷ Vgl. Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976, S. 114.

¹³⁸ Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 39.

¹³⁹ Vgl. Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976, S. 115.

¹⁴⁰ Ebd., S. 114.

¹⁴¹ Ebd., S. 115.

¹⁴² Vgl. Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 41.

¹⁴³ Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976, S. 45.

¹⁴⁴ Ebd., S. 45.

wie alle Stufen des Wissens durch den Schulapparat (und überhaupt alle Bildungsapparate) gemessen, kalkuliert und authentifiziert werden, [...] Ausdruck davon, daß in unserer Gesellschaft ein Wissen berechtigt ist, Macht auszuüben“¹⁴⁵.

Als vierte Prämisse gilt für Foucault, Macht nicht nur als etwas Totalitäres anzusehen, sondern auch ihren produktiven Aspekt zu erkennen. Er sagt, Macht bringe etwas hervor, indem sie für jegliches soziale Verhältnis konstitutiv sei: „[...] Disziplin als eine alles durchdringende gesellschaftstragende Struktur mit produktiven und destruktiven Wirkungen [...]“¹⁴⁶. Insofern reichen Beschreibungen der Macht nicht aus, die sie lediglich mit Unterdrückung und Kontrolle in Verbindung bringen. Sie ist – als eine mit Wissen und Wahrheit verschränkte Größe – viel mehr als das.

In Bezug auf den jeweiligen Rahmen, in welchem Macht entsteht, unterscheidet Foucault zwischen *diskursiven* und *nicht-diskursiven Machtpraktiken*.¹⁴⁷ *Diskursiv* sind Gesetze oder wissenschaftliche Aussagen¹⁴⁸, *nicht-diskursiv* meint insbesondere die Institutionen bzw. architektonischen Einrichtungen, aber auch politische Ereignisse oder ökonomische Praktiken.¹⁴⁹ Deleuze sieht die beiden Formationstypen als ineinander verwoben, wobei sie jedoch heterogen bleiben: „Beide Formen setzen sich wechselseitig voraus. Und dennoch gibt es keine gemeinsame Form, keine Konformität, ganz zu schweigen von einer Korrespondenz.“¹⁵⁰

4.1.2 Disziplin bzw. Kontrolle des Körpers

Die *Disziplinen* sind bei Foucault Methoden der genauen Kontrolle über die Körpertätigkeiten, welche „[...] die dauerhafte Unterwerfung ihrer Kräfte ermöglichen und sie gelehrig/nützlich machen“¹⁵¹. Während des 17. und 18. Jahrhunderts haben sich die Disziplinen als gängige Herrschaftsform herausgebildet.¹⁵²

¹⁴⁵ Ebd., S. 120.

¹⁴⁶ Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 102.

¹⁴⁷ Er entwickelt den Begriff des *Dispositivs* für verschiedene Organisationsformen von Macht.

¹⁴⁸ Foucault widmet sich in 'Der Wille zum Wissen' den diskursiven Praktiken körperlicher Disziplinierung und Normalisierung. Er entwickelt daraus die Idee der *Bio-Macht*: Einer Regulierung und Kontrolle des Verhaltens der Bevölkerung ab Mitte des 18. Jahrhunderts.

¹⁴⁹ Deleuze spricht hier auch von *Aussage-* und *Milieu-Formationen*.

¹⁵⁰ Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 50.

¹⁵¹ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 175.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 176.

Foucault begründet dies über die doppelte Arbeitsweise und Wirksamkeit, bzw. über einen doppelten Nutzen der Disziplin: „[S]ie spaltet die Macht des Körpers.“¹⁵³ Einerseits steigert die Disziplin die Kräfte des Körpers, um dessen ökonomische Nützlichkeit zu erhöhen. Andererseits aber kontrolliert und schwächt sie diese Kräfte, um sie politisch fügsam zu machen:

Wenn die ökonomische Ausbeutung die Arbeitskraft vom Produkt trennt, so können wir sagen, daß der Disziplinarzwang eine gesteigerte Tauglichkeit und eine vertiefte Unterwerfung im Körper miteinander verkettet.¹⁵⁴

Die Energie und die Macht, die aus einer Steigerung der Fähigkeiten entstehen können, werden also sofort wieder in eine Form der Gefügigkeit umgewandelt.¹⁵⁵ Hierbei handelt es sich um einen Vorgang *politischer Anatomie*, der sich durch vielfältige, häufig geringfügige Prozesse vollzieht, die sich so oft wiederholen, bis sie Methode werden. Sie vollziehen sich in allen Institutionen, die ein Mensch während seines Lebens durchläuft, beispielsweise in Schulen, Krankenhäusern und beim Militär. Es handelt sich hierbei meist um unscheinbare Techniken, die jedoch für Foucault eine festgelegte, detaillierte und politische Besetzung des Körpers, „eine neue »Mikrophysik« der Macht“¹⁵⁶ definieren: „So formiert sich eine Politik der Zwänge, die am Körper arbeiten, seine Elemente, seine Gesten, seine Verhaltensweisen kalkulieren und manipulieren.“¹⁵⁷

Im klassischen Zeitalter wird der Körper als Gegenstand und Zielscheibe der Macht entdeckt: „Gelehrig ist ein Körper, der unterworfen werden kann, der ausgenutzt werden kann, der umgeformt und vervollkommnet werden kann“¹⁵⁸. Man richtet die Aufmerksamkeit auf den Körper um ihn zu manipulieren, zu formen und zu dressieren, mit dem Ziel ihn zu unterwerfen und nutzbar zu machen.¹⁵⁹ Der Körper wird dabei nicht als unterschiedsloser Teil der Masse behandelt, sondern im Detail bearbeitet und einem genau abgestimmten Zwang ausgesetzt. „Bewegungen, Gesten, Haltungen, Schnelligkeit“¹⁶⁰ werden zum Zweck der Ausbeutung korrigiert und perfektioniert:

¹⁵³ Ebd., S. 177.

¹⁵⁴ Ebd., S. 177.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 177.

¹⁵⁶ Ebd., S. 178.

¹⁵⁷ Ebd., S. 176.

¹⁵⁸ Ebd., S. 175.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 174f.

¹⁶⁰ Ebd., S. 175.

„[E]s geht nicht oder nicht mehr um die Bedeutungselemente des Verhaltens oder um die Sprache des Körpers, sondern um die Ökonomie und Effizienz der Bewegungen und ihrer inneren Organisation.“¹⁶¹

Obwohl sie am Körper selbst arbeiten, richten sich die Methoden der Disziplin letzten Endes gegen die Seele, die gebeugt und unterworfen wird. Die Disziplin wirkt demnach äußerlich wie innerlich. Zunächst als von außen kommender Zwang findet sie ihr Ziel letztendlich in der allmählichen Transformation zum Selbstzwang.¹⁶²

4.1.2.1 Isolation und Aufteilung

Als Vorgehensweise der *Disziplin* beschreibt Foucault die Verteilung der Individuen im Raum, welche zunächst die Isolation oder *Klausur*, also die architektonische Abgrenzung eines Ortes von allen anderen Orten erfordert. Beispiele hierfür bieten das Modell des Klosters, Internate, Kasernen und Manufakturen bzw. Fabriken.¹⁶³ All dies sind Orte, an denen die *Disziplinar-Monotonie* geschützt und behütet wird, das heißt von der Außenwelt abgeschirmt ist. Diese Form der Abschließung, die einem Gefängnis gleicht, zielt darauf ab, Unannehmlichkeiten wie Arbeitsunterbrechungen oder Diebstähle zu beseitigen, Werkzeuge und Materialien zu schützen und die Arbeitskräfte zu perfektionieren.¹⁶⁴

Als zweites Prinzip der Disziplinierung nennt Foucault die *Parzellierung*, die elementare Lokalisierung. Jedem Individuum wird ein Platz zugeteilt und jedem Platz ein Individuum. Durch die Parzellierung sollen Gruppenbildungen vermieden werden, um so leichter die An- und Abwesenheiten kontrollieren zu können und genau zu wissen, wo sich wer aufhält. Es geht darum, „jeden Augenblick das Verhalten eines jeden überwachen, abschätzen und sanktionieren zu können; die Qualitäten und die Verdienste zu messen“¹⁶⁵. Durch die genaue Festlegung der Plätze wird nicht nur die Möglichkeit zur Überwachung erweitert, sondern auch ein nutzbarer Raum geschaffen. Die Verteilung unterschiedlicher Posten verlangt die Aufteilung der Individuen, die

¹⁶¹ Ebd., S. 175.

¹⁶² Vgl. Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 102f.

¹⁶³ Vgl. Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 181f.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 183.

¹⁶⁵ Ebd., S. 184.

räumliche Ordnung des Produktionsapparates sowie einen Einklang der verschiedenen Tätigkeitsformen.¹⁶⁶ Diese *Zuweisung von Funktionsstellen* ermöglicht die Beobachtung, Einschätzung und Verrechnung aller Variablen der Arbeitskraft, wie zum Beispiel Schnelligkeit und Ausdauer.¹⁶⁷

Da die Individuen einzig durch ihren Platz und den Abstand voneinander bestimmt werden, sind sie austauschbar. Für die Disziplin ist nicht die jeweilige Persönlichkeit von Bedeutung, sondern der Rang der Person, also der Platz in einer Klassifizierung. Die Disziplinen organisieren *Zellen, Plätze und Ränge* und konstruieren daraus komplexe architektonische Räume aus Funktionen und Hierarchien. Sie ordnen eine unübersichtliche Menge aus Menschen, wie es beispielsweise im Krankenhaus geschieht, wo die Kranken aufgeteilt und voneinander getrennt werden und ihre Krankheiten systematisch analysiert und klassifiziert werden.¹⁶⁸

4.1.2.2 Zeitplanung

Neben der Aufteilung der Räume erfolgt die *Zeitplanung*, was das Festlegen von Rhythmen und somit den Zwang zur Ausübung bestimmter Tätigkeiten und die Regelung von Wiederholungszyklen bedeutet. Auch dieses Vorgehen findet sich sowohl im Gefängnisalltag und beim Militär, wie auch in Schulen, Fabriken und Kliniken.

Das Ziel ist es, eine vollständig nutzbare Zeit zu schaffen, in der keine Sekunde vergeudet wird. Mit der *zeitlichen Durcharbeitung der Tätigkeit* entsteht nun nicht mehr bloß ein möglicher Rhythmus, sondern vielmehr ein Programm, das wie ein Raster den gesamten Handlungsablauf durchzieht und bestimmt: „Der Akt wird in seine Elemente zerlegt; die Haltung des Körpers, der Glieder, der Gelenke wird festgelegt; jeder Bewegung wird eine Richtung, ein Ausschlag, eine Dauer zugeordnet; ihre Reihenfolge wird vorgeschrieben.“¹⁶⁹ Körper und Geste werden somit zusammenschaltet, das heißt es wird die bestmögliche Beziehung zwischen der Körperhaltung und den jeweiligen Gesten erzwungen, um diese schnell und wirksam zu machen: „Ein disziplinierter Körper ist der Träger einer leistungsstarken Geste.“¹⁷⁰ Anschließend erfolgt die *Zusammenschaltung von Körper und Objekt*, wobei die Disziplin jedes

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 185f.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 184f.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 190.

¹⁶⁹ Ebd., S. 195.

Verhältnis bestimmt, das der Körper mit dem Objekt eingehen muss. In einer Art Verzahnung und mit Hilfe instrumenteller Codierung werden die für die Gesamthandlung entscheidenden Körperelemente zu den *manipulierten Objektelementen* in Beziehung gesetzt.¹⁷¹ Es entsteht eine feste Abfolge einfacher Gesten. Ein Beispiel dafür bietet das *Manöver* des Militärs – ein Komplex aus Körper und Objekt (Gewehr). Dahinter verbirgt sich eine Macht, welche die beiden Teile fest aneinander bindet und den Soldaten unterwürfig und gleichzeitig funktional und effizient machen soll.¹⁷²

Die Disziplin organisiert also eine positive Ökonomie, bei der aus der Zeit noch mehr verfügbare Augenblicke und aus jedem Augenblick noch mehr nutzbare Kräfte herausgeholt werden sollen. Durch diese kleinstmögliche Zerlegung der Zeit kann man die einzelnen Elemente besser erfassen und kontrollieren und so die Geschwindigkeit einer Handlung optimal regulieren bzw. beschleunigen.¹⁷³ Die Disziplin wirkt also, indem der Körper Stück für Stück dressiert wird. Gleichzeitig wird durch die Einübung einer Tätigkeit diese zur Routine und der Geist schaltet ab.

4.1.3 Die Mittel der Disziplin

Der Erfolg der Disziplinarmacht gründet auf dem Einsatz einfacher Instrumente. Als *Mittel der guten Abrichtung* beschreibt Foucault drei Vorgehensweisen: Die *hierarchische Überwachung*, die *normierende Sanktion* und die *Prüfung*.

4.1.3.1 Die Überwachung

Die disziplinarische Durchsetzung erfordert den Einsatz von Zwang – ermöglicht durch die vielfältigen Techniken der Überwachung. Dabei geht es zum Beispiel um die Fähigkeit, zu sehen, ohne dabei selbst gesehen zu werden. Die gewünschten Machteffekte setzen dann allein dadurch ein, dass der Beobachtete über die mögliche Überwachung Bescheid weiß, denn „[e]s ist gerade das ununterbrochene

¹⁷⁰ Ebd., S. 196.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 196f.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 197.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 197ff.

Gesehenwerden, das ständige Gesehenwerdenkönnen, [...] was das Disziplinarindividuum in seiner Unterwerfung festhält“¹⁷⁴.

Die Umsetzung der Disziplinarmacht erfolgt beispielsweise durch die Architektur: Eine Raumordnung mit allgemeiner Sichtbarkeit, „die auf diejenigen, welche sie verwahrt, einwirkt, ihr Verhalten beeinflussbar macht, [...] sie einer Erkenntnis aussetzt und sie verändert.“¹⁷⁵ Geometrische Formen die diesem Ziel entsprechen sind beispielsweise der Kreis, mit einem vollkommenen Auge in der Mitte, dem nichts entgeht und auf das alle Blicke gerichtet sind.¹⁷⁶ Oder auch die Pyramide, als ein lückenloses Netz in dem die Angriffspunkte vervielfältigt werden.¹⁷⁷ Auch hier betont Foucault, dass nicht nur Gefängnisarchitektur auf Überwachung ausgerichtet sei, sondern eben auch die Militärlager, Manufakturen, Schulen und Kliniken. Dicke Mauern und Pforten werden abgelöst durch ein Prinzip der Öffnungen, Zwischenräume und Durchblicke. So hat man – Foucault zufolge – beispielsweise die Toiletten in den Schulen „[...] mit Halbtüren ausgestattet, damit der zuständige Aufseher den Kopf und die Beine der Schüler sehen könne, jedoch auch mit genügend hohen seitlichen Trennwänden, »damit die darin Befindlichen sich nicht sehen können«¹⁷⁸.

Für Foucault kann Architektur der Machtausübung dienlich sein, sofern sie effizientes Überwachen ermöglicht und bei den Überwachten das Gefühl auslöst, tatsächlich einer ständigen Beobachtung zu unterliegen. So gäbe es einerseits die Überwachten, die sich weitgehend selbst kontrollieren, andererseits eine unsichtbare, entindividualisierte Macht, die zunehmend ohne physische Strafmaßnahmen funktioniert.

4.1.3.2 Die normierende Bestrafung

Die Disziplinarstrafe hat das Ziel, Abweichungen zu korrigieren bzw. zu reduzieren.¹⁷⁹ Es entsteht eine *Sub-Justiz*, bei der alles strafbar ist, was nicht konform ist. Die Disziplin greift nicht nur in die Bereiche der Zeit und der Tätigkeit ein, indem sie Verspätungen, Abwesenheiten, Nachlässigkeiten usw. kontrolliert, sondern auch in die

¹⁷⁴ Ebd., S. 241.

¹⁷⁵ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 222.

¹⁷⁶ Dies wird in dieser Arbeit im Kapitel zum Panoptismus ausführlicher behandelt.

¹⁷⁷ Vgl. Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 224f.

¹⁷⁸ Ebd., S. 224.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 232.

Bereiche des Körpers und der Sexualität. Sie bestimmt „falsche“ Körperhaltungen und schreibt vor was in der Sexualität schamlos und unanständig ist. Es wird ein *Strafsystem der Norm* geschaffen.¹⁸⁰

Foucault sieht in der sich entwickelnden *Normalisierung* – neben der *Überwachung* – das größte Machtinstrument: „[...] [Ein] Disziplinarsystem [...], dessen Ziel das der Konstitution von Arbeitskraft und dessen Instrument das der Erwerbung von Disziplin und Gewohnheiten ist.“¹⁸¹ Die Macht „[...] nimmt die hinterlistige, alltägliche Form der Norm an, [...] verbirgt [...] sich als Macht und wird sich als Gesellschaft geben.“¹⁸² Die Bestrafung bei Normverstoß erfolgt beispielsweise durch Entziehungen und Demütigungen, vor allem aber durch intensiviertes und wiederholtes Lernen und Üben: „Der erwartete Besserungseffekt resultiert weniger aus Sühne und Reue als vielmehr direkt aus der Mechanik einer Dressur.“¹⁸³

Weiter lässt sich das Strafsystem der Norm auf sowohl rechtliche wie auf natürliche Aspekte zurückführen. So richtet sich die Ordnung einerseits nach dem Gesetz, also einem *künstlichen Programm*, andererseits aber auch nach *natürlichen Prozessen*, womit gewohnheitsbedingte Regelmäßigkeiten gemeint sind, wie die Dauer einer Lehre oder einer bestimmten Übung.¹⁸⁴ Alle Verhaltensweisen und Leistungen werden auf einer Skala zwischen Gut und Schlecht qualifiziert und eine ständig aktualisierte Buchführung legt die Strafbilanz eines jeden jederzeit offen. Die Individuen bekommen dadurch ein Niveau und einen Wert zugeschrieben und werden zueinander ins Verhältnis gesetzt. Es entsteht dabei „[...] ein System von Normalitätsgraden, welche die Zugehörigkeit zu einem homogenen Gesellschaftskörper anzeigen, dabei jedoch klassifizierend, hierarchisierend und rangordnend wirken“¹⁸⁵ und die Disziplinargesellschaft erfüllt die „[...] permanente Funktion der Normalisierung“¹⁸⁶.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 236.

¹⁸¹ Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Straffjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976, S. 121.

¹⁸² Ebd., S. 123

¹⁸³ Vgl. Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 232.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 231.

¹⁸⁵ Ebd., S. 237.

¹⁸⁶ Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Straffjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976, S. 122.

4.1.3.3 Die Prüfung

Die *Prüfung* bildet das wahrscheinlich wichtigste Instrument der Disziplin, denn „[i]n ihr verknüpfen sich das Zeremoniell der Macht und die Formalität des Experiments, die Entfaltung der Stärke und die Ermittlung der Wahrheit“¹⁸⁷. Der Mechanismus der Prüfung bringt Machtbeziehungen zum Einsatz, durch die Wissen erhoben und gebildet wird.

Der Akt der Prüfung vollzieht sich unter anderem bei der Diagnose von Krankheiten, in der Psychiatrie, bei der Überprüfung von Arbeitskräften und in der Pädagogik. So stellt beispielsweise das Krankenhaus einen *Prüfungsapparat* dar, mit dem Ritual der Visite als deutlichstem Beweis. Sie ist eine Form geregelter Beobachtung, die den Kranken in eine Situation ständiger Überprüfung versetzt.¹⁸⁸ Das Krankenhaus wird somit zu einem Ort der Erkenntnisbildung und -weitergabe und zum Zentrum der medizinischen Forschung und Entwicklung.

Im Unterschied zur Macht der *Souveränitätsgesellschaften* wird bei der Prüfung die Ökonomie der Sichtbarkeit umgekehrt. Die traditionelle Macht setzt sich durch, indem sie sich zeigt. Sie findet ihre Kraft durch die Bewegung ihrer Äußerung, das heißt der Herrscher ist omnipräsent, wohingegen diejenigen, an denen sich die Macht entfaltet, im Dunkeln bleiben. Die *Disziplinarmacht* hingegen verwirklicht sich, indem sie sich selbst unsichtbar macht und den von ihr Unterworfenen die Sichtbarkeit aufzwingt.¹⁸⁹

Die Prüfung macht die Individualität dokumentierbar, da sie die Individuen in ein Feld der Überwachung stellt und sie gleichzeitig durch eine Vielzahl von Dokumenten erfasst und festhält. Als Beispiele für solche Dokumente sind der medizinische Code der Symptome oder der schulische Code der Leistungen und Verhaltensweisen zu nennen: Sie „[...] markieren [...] den Augenblick einer ersten »Formalisierung« des Individuellen innerhalb von Machtbeziehungen“¹⁹⁰. So wird das Individuum mit Hilfe verschiedener Aufzeichnungs- und Dokumentationsmethoden zugleich beschreib- und analysierbar. Es werden Unterlagen gespeichert und geordnet, um Kategorien zu bilden, Durchschnitte zu ermitteln und Normen zu fixieren.¹⁹¹ So wird das Individuum beschrieben, gemessen, mit anderen verglichen und einer Dressur und Korrektur unterzogen.

¹⁸⁷ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 238.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 239.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 241.

¹⁹⁰ Ebd., S. 244.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 244f.

Die Dokumentationstechniken der Prüfung machen aus jedem Individuum einen Fall, „[...] der sowohl Gegenstand für eine Erkenntnis wie auch Zielscheibe für eine Macht ist“¹⁹². Die Beschreibung wird zum Mittel der Kontrolle und zur Methode der Beherrschung: „Diese Aufschreibung der wirklichen Existenzen hat nichts mehr mit Heroisierung zu tun: sie fungiert als objektivierende Vergegenständlichung und subjektivierende Unterwerfung.“¹⁹³

Um die – noch folgende – Analyse des Films 'Gefängnisbilder' verständlich zu gestalten und theoretisch zu fundieren, soll an dieser Stelle der Arbeit der architektonische Entwurf eines Gefängnisses und dessen Idee der totalen Überwachung, sowie im späteren Verlauf die theoretische Diskussion darum, dargestellt werden.

4.1.4 Das Panopticon

[...][E]s gibt keine Gittertore mehr, keine Ketten, keine schweren Schlösser; es genügt, wenn die Trennungen sauber und die Öffnungen richtig sind. Die Wucht der alten »Sicherheitshäuser« mit ihrer Festungsarchitektur läßt sich durch die einfache und sparsame Geometrie eines »Gewißheitshauses« ersetzen.¹⁹⁴

Jeremy Bentham, englischer Ökonom, Rechtsgelehrter und Philosoph des Utilitarismus, entwirft Ende des 18. Jahrhunderts das architektonische Modell des *Panoptikums* bzw. *Panopticons*, als ideales Gefängnis. Das Bauprinzip sieht einen zentralen Überwachungsturm vor, mit ringförmig darum herum angeordneten Zellen. Die Zellen sind von Licht erhellt und vom Turm aus einsehbar: „Das Prinzip des Kerkers wird umgekehrt, genauer gesagt: von seinen drei Funktionen – einsperren, verdunkeln, verbergen – wird nur die erste aufrechterhalten [...]“¹⁹⁵. Im Panopticon befinden sich die Insassen in völliger Isolation, da sie sich untereinander nicht sehen, geschweige denn

¹⁹² Ebd., S. 246.

¹⁹³ Ebd., S. 247.

¹⁹⁴ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 260.

¹⁹⁵ Ebd., S. 257.

austauschen können. Der Häftling „[...] wird gesehen, ohne selber zu sehen; er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt in einer Kommunikation“¹⁹⁶.

Für Foucault verkörpert das Panopticon als architektonische Neuordnung des Gefängnisses die disziplinierte Gesellschaft: „Der Gedanke des Panopticon – zugleich Überwachung und Beobachtung, Sicherheit und Wissen, Individualisierung und Totalisierung, Isolierung und Transparenz.“¹⁹⁷ Das Panopticon ist „[...] ein verallgemeinerungsfähiges Funktionsmodell [...] das die Beziehungen der Macht zum Alltagsleben der Menschen definiert. [...] [Es] kann zwar als rein architektonisches und optisches System vorgestellt werden: tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß“¹⁹⁸. Foucault erkennt das von Bentham als geschlossene Institution präsentierte Panopticon als modellhaft auf Machtstrukturen in der Gesellschaft übertragbar.¹⁹⁹

Das Panopticon erzielt seine Wirkung vor allem durch „[...] die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt“²⁰⁰. Die Machtausübung wird perfektioniert, da sie dauerhaft wirkt, obgleich sie nicht ständig anwesend sein muss. Durch den Einsatz geringster Mittel kommt es so zur größtmöglichen Machtausübung, das heißt auch, es werden immer weniger Menschen benötigt um immer mehr Menschen zu überwachen.²⁰¹ Die Insassen werden in eine Situation aus Körpern und Blicken gebracht, der sie sich nicht entziehen können. Die dabei entstehende fiktive Beziehung ist die Voraussetzung für die Unterwerfung der Häftlinge.²⁰²

Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.²⁰³

¹⁹⁶ Ebd., S. 257.

¹⁹⁷ Ebd., S. 319.

¹⁹⁸ Ebd., S. 263f.

¹⁹⁹ Für Foucault ist das Panoptische Prinzip auf alle überwachenden Institutionen anwendbar. So auch auf Erziehungsheime, Asyle, Psychiatrische Anstalten oder Krankenhäuser.

²⁰⁰ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 258.

²⁰¹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 112.

²⁰² Vgl. Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 260.

²⁰³ Ebd., S. 260.

Dabei spielt es keine Rolle, von wem die Macht ausgeübt wird, das heißt wer überwacht. Im Funktionsprinzip des Panopticon wird „[...] die Macht automatisiert und entindividualisiert“²⁰⁴.

Foucault sieht es als Bedingung für das Funktionieren dieser neuen Form der Macht, dass sie selbst im Verborgenen bleibt, während sie die von ihr Überwachten ins Licht rückt.²⁰⁵ Die Macht muss sichtbar sein, jedoch nur symbolisch, wie im panoptischen Modell als zentraler Wachturm. Gleichzeitig, so Foucault, muss die Macht selbst unsichtbar sein und der Turm uneinsehbar: „Das Panopticon ist eine Maschine zur Scheidung des Paares *Sehen und Gesehenwerden*: im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.“²⁰⁶ Kammerer geht einen Schritt zurück und weist darauf hin, dass die Macht in dieser Form nicht uneingeschränkt und dauerhaft wirken könne. Im Zentralturm gäbe es kein allsehendes Auge, da von den Gefangenen aus der Distanz heraus höchstens die körperlichen Umrisse wahrgenommen werden können, nicht jedoch Details. Auch sei es unmöglich, alle im Außenkreis angeordneten Insassen gleichzeitig zu überwachen.²⁰⁷ Weiter betont Kammerer, dass das Wachpersonal weder unsichtbar sein kann noch sein darf. Es kann nicht ganz in Dunkelheit verschwinden, da die Notwendigkeit des Protokollierens besteht. Hinter der Macht stecken Menschen, die wie alle Anderen auch Licht benötigen, um schreiben zu können. Für Kammerer ist es gleichzeitig Voraussetzung für das Funktionieren des panoptischen Prinzips, dass die Anwesenheit des Wachpersonals zumindest schattenartig von den Insassen ausgemacht werden kann. Die Macht wirke also nicht dadurch, dass sie sich unsichtbar macht, sondern durch eine *Sichtbarkeit zweiter Ordnung*²⁰⁸: „[...] die Maschine der Disziplin [...] [i]hre Zwangsgewalt liegt demnach nicht in der Sichtbarkeit der Insassen, sondern genauer in der *Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit der Macht*.“²⁰⁹

²⁰⁴ Ebd., S. 259.

²⁰⁵ Foucault wie auch Kammerer weisen auf einen Wechsel bzw. eine Umkehrung der Lichtverhältnisse hin, der mit der historisch veränderten Machtausübung einhergeht. Im Gegensatz zur panoptischen Überwachung war die souveräne Macht omnipräsent und ins Zentrum gerückt, während die Beherrschten im Dunkeln blieben.

²⁰⁶ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 259.

²⁰⁷ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 116.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 117.

²⁰⁹ Ebd., S. 117.

4.2 Die Kontrollgesellschaft

Die Kontrolle ist kurzfristig und auf schnellen Umsatz gerichtet, aber auch kontinuierlich und unbegrenzt, während die Disziplin von langer Dauer, unendlich und diskontinuierlich war.²¹⁰

Aus soziologischer Perspektive und angesichts der Pluralität und Heterogenität der heutigen Gesellschaft, ist es wichtig zu betonen, dass die Kapitel zur Disziplinar- bzw. Kontrollgesellschaft bei weitem keine umfassende Gesellschaftsanalyse darstellen sollen. Sie behandeln lediglich einen Aspekt unserer heutigen Gesellschaft. Die Reichweite der Machtstrukturen und ihrer Auswirkungen sollen dadurch nicht abgemildert werden. Um jedoch wissenschaftlich korrekt zu bleiben, müssen die hier behandelten theoretischen Konzepte als *eine* Erscheinungsform unserer Gesellschaft beschreibend, verstanden werden. Weitere, häufig verwendete Bezeichnungen für die Gesellschaft des Status quo wären beispielsweise Risiko-, Informations- oder Erlebnisgesellschaft. Welchen Begriff man verwendet, hängt also vom jeweiligen Erkenntnisinteresse und der Perspektive ab.²¹¹

4.2.1 Krise und Ausdehnung der Institutionen

[D]ie Disziplin jedoch kann nicht mit einer Institution oder einem Apparat identifiziert werden, eben weil sie ein Typus von Macht ist, eine Technologie, die alle Arten von Apparaten und Institutionen durchzieht, um sie zu verbinden, zu verlängern, um sie konvergieren und in einer neuen Weise wirken zu lassen.²¹²

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges zeichnen sich allmählich subtilere Methoden der Beherrschung und Machtausübung ab, welche nach und nach die auf Einschließung

²¹⁰ Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 260.

²¹¹ Vgl. Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000.

²¹² Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 140.

angelegte Disziplinierung ablösen.²¹³ In seinen Ausführungen zum 'Postskriptum über die Kontrollgesellschaften' beschreibt der französische Philosoph Gilles Deleuze eine Entwicklung, in der sich die zuvor von Foucault als Einschließungs-Milieus entlarvten Institutionen organisieren und ausdehnen²¹⁴:

Wir sind dabei, in »Kontroll«gesellschaften einzutreten, die genau genommen keine Disziplinargesellschaften mehr sind [...], die nicht mehr durch Internierung funktionieren, sondern durch unablässige Kontrolle und unmittelbare Kommunikation.²¹⁵

Bei Foucault deutet sich bereits eine Ausweitung der Kontrolle an, jedoch spricht er noch von in sich geschlossenen und je für sich wirkenden Institutionen: „Während sich auf der einen Seite die Disziplinarinstitutionen vervielfältigen, tendieren ihre Mechanismen dazu, sich über die Institutionen hinaus auszuweiten, sich zu »desinstitutionalisieren« [...] und »frei« zu wirken.“²¹⁶ Foucault formuliert als einer der ersten Theoretiker bereits, dass die – zu seiner Zeit – gegenwärtige Gesellschaft dabei ist, das Zeitalter der Disziplinargesellschaften zu verlassen.²¹⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg geraten die Institutionen zusehends in eine Krise.²¹⁸ Deleuze erkennt dies unter anderem an den zunehmenden Reformen im Schul-, Gefängnis- und Gesundheitswesen.²¹⁹ Während die Einschließungsmilieus unabhängige Variablen mit jeweils eigenen Gesetzen darstellen, entstehen nun „[...] Formen permanenter Kontrolle im offenen Milieu“²²⁰. Es handelt sich dabei um Kontrollmechanismen als eine Vielzahl „[...] von sozialen und technischen (Trans-) Formationen [...]“²²¹.

²¹³ Vgl. Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 195f.

²¹⁴ Deleuze selbst sieht seine eher knappe Analyse zur Kontrollgesellschaft einerseits als eine Art Erweiterung von Foucaults Theorie an, andererseits sieht er einen großen Unterschied hinsichtlich ihrer Methoden und ihres Zieles: Vgl. Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 123f.

²¹⁵ Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 250.

²¹⁶ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 271.

²¹⁷ Vgl. Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 250.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 250f.

²¹⁹ Kammerer weist darauf hin, dass die Krisen keine Neuheit seien. Das neue an den Reformen sei jedoch, dass sie den Menschen zunächst neue Freiheiten versprechen, bevor diese wiederum in Kontrollmechanismen übergingen.

²²⁰ Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 251.

²²¹ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 131.

Deleuze beschreibt einige Entwicklungen, die diesem Kontrollwandel entsprechen. Er sieht die Institutionen zunehmend in ihrer Auflösung begriffen²²² und sagt voraus, dass die „[...] Ausbildung nicht länger ein geschlossenes Milieu bleiben wird [...]“²²³, sondern mit dem Milieu der Arbeit verschmilzt.²²⁴ In den Disziplinargesellschaften hat sich das Individuum in einer Situation des ständigen Neubeginns befunden. Es bewegt sich dabei von einer Institution zur nächsten, wobei jede ihre eigenen Regeln innehat, welche das Individuum erlernen und denen es folgen muss. Ist ein Abschnitt abgeschlossen, zum Beispiel die Schule, so folgt gleich der nächste: das Militär oder die Ausbildung. Die sich neu formierende Gesellschaft folgt jedoch anderen Gesetzen: „In einem Kontroll-Regime hat man nie mit irgend etwas abgeschlossen.“²²⁵ Die Schule wird tendenziell abgelöst von einer permanenten Weiterbildung. An die Stelle des Fabrikkörpers tritt das Unternehmen. Dieses ist nicht mehr als Körper fassbar, sondern wird zu einer ungreifbaren Seele, einem Gas.²²⁶ Hier tritt die *Streuung* als für Deleuze wesentliches Merkmal der Kontrollgesellschaften hervor.²²⁷

Die Institutionen verschwinden zunehmend oder aber sie dehnen sich aus ins Grenzenlose. Dies meint nicht zuletzt, dass alles immer und von überall aus erledigt werden kann: Fernstudium, Onlinebanking usw. Die unzähligen Möglichkeiten suggerieren den Individuen Freiheit. Es handelt sich hier jedoch um eine „scheinbare Freiheit bei vollständig kontrollierter Bewegung“²²⁸. Die Kontrolle benötigt keine Einschließungsmechanismen mehr, sie findet ihre Macht gerade in der Mobilität der Bewegungen und in der Kontrolle der Ströme²²⁹: „[...] die »Raumzeit« der üblichen Erfahrung der Orte ersetzt durch die des Nicht-Ortes der »Raum-Geschwindigkeit« der Technik“²³⁰. Die beschleunigte und vermehrte Bewegung, insbesondere der Kommunikationsströme, bildet ein weiteres Merkmal der Kontrollgesellschaft:

²²² Vgl. Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 255.

²²³ Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 251.

²²⁴ Ein Beispiel hierfür bildet das System des *dualen Studiums*.

²²⁵ Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 251.

²²⁶ Vgl. Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 256.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 260 u. S. 262.

²²⁸ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 132.

²²⁹ Insbesondere Geld-, Informations- und Wissensströme.

²³⁰ Virilio, Paul, *Rasender Stillstand. Essay. Aus dem Französischen von Bernd Wilczek*, München Wien: Carl Hanser 1992, S. 135.

Je größer die Zirkulationsgeschwindigkeit der Information wird, um so stärker wächst in der Tat die Kontrolle des Tauschs und des Austauschs an und strebt danach, sich zu verabsolutieren.²³¹

Innerhalb der Bewegung, der schnellen und immer rasaneren Transportmittel und Wege, steht nur einer still: der Mensch selbst. Er *wird* bewegt.²³² Durch die globale Vernetzung und zeitnahe Informationsübertragung verringern sich Entfernungen zusehends und man hat den Eindruck, die Erde zieht sich zusammen.²³³

Der Computer ist die Maschine des Kontrollzeitalters. Er sammelt, vergleicht und verarbeitet Daten. Die Individuen werden allmählich zu *Dividuen*²³⁴, zu Datenkörpern, die dann beispielsweise als Kundenprofile abrufbar sind: „In der Disziplin ist ein Wort ein Befehl, unter der Kontrolle ist es ein Passwort.“²³⁵ Die Individuen und die Welt sollen berechenbar werden.²³⁶ Paul Virilio schreibt, dass, egal wo wir uns befänden, „[...] es für uns nicht mehr darum gehen [wird], die Landschaft zu bewundern, sondern einzig darum, ihre Bildschirme, ihre Skalen, die Steuerung ihrer interaktiven Bahn zu überwachen [...]“²³⁷.

Als Skeptiker der neuen Medien sieht Deleuze es als unzureichend an, eine Gesellschaft ausschließlich über ihre *Maschinentypen* zu beschreiben.²³⁸ Diese vermögen eine Gesellschaftsform zwar insofern zu repräsentieren, als sie fähig ist, die Maschinen hervorzubringen und einzusetzen: „Aber die Maschinen erklären nichts, man muß die kollektiven Gefüge analysieren, von denen die Maschinen nur ein Teil sind.“²³⁹

²³¹ Ebd., S. 138.

²³² Vgl. ebd., S. 138f.

²³³ Vgl. ebd., S. 136.

²³⁴ Das *Dividuum* bezeichnet die digitalisierte Entität, in die der Mensch zerfällt, wenn seine Eigenschaften in Daten aufgeschlüsselt, gespeichert und bei Bedarf zugänglich gemacht werden können. *Dividuen* sind folglich Zusammensetzungen verschiedener Codes und Gruppenidentifikatoren, die nach einer bestimmten Information gegliedert werden können, beispielsweise nach der jeweiligen Postleitzahl. Vgl. Krasmann, Susanne, „Mobilität: Videoüberwachung als Chiffre einer Gouvernementalität der Gegenwart“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 315.

²³⁵ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 133.

²³⁶ Vgl. Cameron, Heather, „The Next Generation. Visuelle Überwachung im Zeitalter von Datenbanken und Funk-Etiketten“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 114.

²³⁷ Virilio, Paul, *Rasender Stillstand. Essay. Aus dem Französischen von Bernd Wilczek*, München Wien: Carl Hanser 1992, S. 135.

²³⁸ In 'Postskriptum über die Kontrollgesellschaften' beschreibt Deleuze vor allem einen starken Zusammenhang der neuen Kontrollmechanismen mit einer *Mutation des Kapitalismus*, die sich nicht mehr am Eigentum orientiert, sondern an Aktien und Dienstleistungen.

²³⁹ Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 251.

4.2.2 Disziplinierung – Die Kehrseite der Individualisierung

Individualisierung ist für Foucault somit die moderne Form der Disziplinierung, ohne die die Konstitution der modernen Gesellschaft als Disziplinargesellschaft nicht möglich ist.²⁴⁰

Foucault hat die Disziplinargesellschaften dem 18. und 19. Jahrhundert zugeordnet, wobei sie ihren Höhepunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts erreicht hätten. Die *Disziplinen* selbst sind aber keineswegs dabei zu verschwinden. Im Gegenteil: Sie durchziehen und prägen unsere Gesellschaft noch heute.²⁴¹ Foucaults Analysen sind kein überholtes Modell, sondern öffnen den Blick, um die modernen Individualisierungsschübe als getarnte Disziplinierungsmechanismen zu offenbaren, als „[...] neue Freiheiten [...] die den härtesten Einschließungen in nichts nachstehen“²⁴².

Das Leben der modernen Gesellschaft ist geprägt von nie gekannter Vielfalt und individueller Entscheidungsfreiheit: „Freizügigkeit und Selbstbestimmung, die scheinbar nicht mit Disziplinierung kompatibel sind, gelten in der Gegenwartsgesellschaft als hohe zu verteidigende Werte“²⁴³. Dabei wird leicht übersehen, dass nicht nur Lebensbereiche und -zeiten wie die Arbeit offensichtlich fremdbestimmt sind. Im täglichen Leben sind wir abhängig von Öffnungszeiten, unterliegen der Dauer bestimmter Tätigkeiten oder Ausbildungen und ordnen uns zahllosen Regelungen unter. Es gilt, Fristen zu wahren, Steuererklärungen zu tätigen, Bewerbungsverfahren für Jobs zu durchlaufen u.v.m.: „[D]u kannst tun, was du möchtest, aber tue es in dem dafür vorgesehenen Raum“²⁴⁴. An die Stelle der Foucaultschen Einschließungsmechanismen treten neue Verfahren. Das Individuum wird einem räumlich-situativ arbeitenden Kontrollmodus unterworfen:²⁴⁵ „Die Disziplinstruktur täuscht dabei [...] vor, es ginge bei ihrer massenhaften Disziplinierung

²⁴⁰ Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 121.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 101ff.

²⁴² Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 255f.

²⁴³ Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 101.

²⁴⁴ Lindenberg, Michael/Schmidt-Semisch, Henning: „Sanktionsverzicht statt Herrschaftsverlust“, in: *Kriminologisches Journal* 27 (I), 1995, S. 10.

²⁴⁵ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 134.

um eine Steigerung individueller Freiheit, um genau dadurch die individuelle Freiheit zu destruieren.“²⁴⁶

Zygmunt Bauman, der sich eingehend mit dem Phänomen der sog. *Postmoderne*²⁴⁷ auseinandergesetzt hat, sieht die Disziplinierungsstrukturen vor allem in Aktivitäten, die sich die Individuen selbst und sozusagen freiwillig auferlegen:

Im postmodernen Lebensraum ersetzen und verdrängen die Do-It-Yourself Aktivitäten (Jogging, Diäten einhalten, Abnehmen) großenteils den panoptischen Drill der modernen Fabriken, Schulen oder Militärbarracken; im Unterschied zu ihren Vorgängern werden sie jedoch nicht als äußerlich aufgezwungen wahrgenommen, als ärgerliche und lästige Notwendigkeiten, sondern als Manifeste der Freiheit des Subjekts. Die Fremdbestimmung, die durch den Zwang einst offenkundig war, verbirgt sich heute hinter Verführung.²⁴⁸

Abschließend soll an dieser Stelle noch einmal die Zweiseitigkeit oder doppelte Wirkung der Disziplinstruktur herausgestellt werden. Sowohl produktiv als auch destruktiv wirkend, bildet die Disziplin einen nicht zu unterschätzenden Bestandteil der modernen Gesellschaft.²⁴⁹ So scheint sie einerseits, in negativer Betrachtung, einer selbstbestimmten Lebensgestaltung und freien Entfaltung entgegenzuwirken. Andererseits jedoch bildet sie in der Gesellschaft eine grundlegende Ordnungsstruktur.²⁵⁰

4.2.3 Datenkontrolle – Rückzug des Visuellen?

Die Welt dreht sich heute um Daten. Diese werden gesammelt und aufbereitet, Raster erstellt und Informationen abrufbar gemacht. Die Daten, als unanschauliche und bildlose Informationen, werfen die Frage auf, ob mit der Kontrollgesellschaft und ihrem Grundprinzip der Datenüberwachung gleichzeitig ein Rückzug des Visuellen

²⁴⁶ Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 122.

²⁴⁷ Als Merkmale des postmodernen Zustandes sieht Bauman vor allem einen institutionalisierten Pluralismus, Vielfalt, Kontingenz und Ambivalenz. Er erkennt die Postmoderne als bewusste Moderne, als *Moderne für sich* (Vgl.: Bauman, 1995, S. 222).

²⁴⁸ Bauman, Zygmunt, *Ansichten der Postmoderne*, Hamburg: Argument Verlag 1995, S. 229f.

²⁴⁹ Vgl. Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 106.

²⁵⁰ Foucault sieht in seinem Spätwerk die Möglichkeit, sich den Zwangs- und Normierungsstrategien des modernen Staates zu entziehen, durch sich selbst als Subjekte konstituierende Individuen und durch *die Sorge um sich*. Im Prozess der Subjektwerdung des Individuums entstehe Wissen über das eigene Selbst, welches dem Einzelnen ermögliche, den disziplinierenden Blick zu erkennen, wenn er sich auf ihn richtet.

einhergeht.²⁵¹ Vor dem Hintergrund dieser Diplomarbeit stellt sich vor allem die Frage, ob die Überwachungskameras nicht allmählich überflüssig und sinnlos werden. Dietmar Kammerer beantwortet dies in seiner Doktorarbeit 'Bilder der Überwachung', wenn er feststellt: „Das skopische Regime ist in der Kontrollgesellschaft nicht verschwunden, es ist transformiert worden.“²⁵² Es geht nicht mehr vorrangig darum, alles ständig zu überwachen. Dies wäre mittlerweile möglich, würde jedoch nur zu einer unendlichen Bilderflut führen.²⁵³ Die überwachenden Kameras werden nicht weniger, sondern erfüllen stattdessen andere Zwecke. Sie werden an Datenbanken und Rechenzentren angeschlossen und die gewonnenen Aufzeichnungen werden weiterverwertet.²⁵⁴

Die Videoüberwachung alleine repräsentiert keine Überwachungsgesellschaft. Sie ist ein Teil davon. Gleichzeitig gibt es andere Techniken der Sichtbarmachung, der Erkenntnisgewinnung und Wissensgenerierung. Ein Beispiel hierfür bildet der sogenannte genetische Fingerabdruck bei der DNA-Analyse.²⁵⁵ Diese Techniken dienen zusammen mit der Videoüberwachung einem der bloßen Beobachtung übergeordneten Ziel: „Was die informationsgestützte Kontrollgesellschaft sucht, ist weder Bild noch Zahl, sondern etwas, worin beides übereinkommt: das universelle *Raster*.“²⁵⁶ Die größte Gefahr hierin besteht für Kammerer in der Undurchsichtigkeit der einzelnen – allein wenig sinnvollen – Mechanismen. So werden zunehmend scheinbar bedeutungslose Details bzw. ausschnittshafte Daten produziert, die, für sich betrachtet, nicht viel aussagen.

Am Ende dieses Kapitels zu 'Macht und Kontrolle' ist noch einmal zu betonen, dass die hier vorgestellten Gesellschaftstheorien und Konzepte einerseits eine historische Entwicklung aufzeigen, andererseits aber noch in der heutigen Gesellschaftsform mehr oder minder parallel existieren. Dennoch sind die alten Einschließungsmilieus – die Fabrik, das Gefängnis usw. – im Wandel begriffen und vermutlich dabei, sich ganz aufzulösen.²⁵⁷ Ein deutliches Beispiel hierfür liefert der Umgang mit Verurteilten, die

²⁵¹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 139.

²⁵² Ebd., S. 141.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 141.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 142.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 140.

²⁵⁶ Ebd., S. 141.

²⁵⁷ Anderer Ansicht ist hier die Soziologin Martina Löw, die nach Sassen davon ausgeht, globale Räume bestünden stets auf ihrer lokalen Materialisierung. Sie seien also nicht und niemals ortlos, sondern erforderten vielmehr strategische Standorte hinsichtlich Infrastrukturen, Arbeitskraftressourcen und Gebäuden. (Vgl. Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 104f.)

man, nicht zuletzt aus Kostengründen oder Platzmangel im Gefängnis, mit Hilfe elektronischer Fußfesseln überwacht anstatt wegsperret. Dieser Wandel, von der Disziplinar- hin zur Kontroll- bzw. Überwachungsgesellschaft wird in Farockis Filmen sehr deutlich thematisiert. Bereits in seinem Film 'Arbeiter verlassen die Fabrik' geht es nicht nur um das Verschwinden von körperlicher Arbeit, sondern auch um das Auflösen der Fabrik als solcher. In 'Gefängnisbilder' steht die Entwicklung vom Gefängnis hin zur ortlosen Überwachung im Zentrum, wie an späterer Stelle im Analyseteil herausgearbeitet werden soll.

5. Überwachung und ihre Bilder

Die Überwachung und ihre Methoden sind so vielfältig, dass es an einer umfassenden Definition mangelt.²⁵⁸ Zurawski versucht sich dem Phänomen anzunähern und hält fest: „Überwachung hat ein Ziel und ist zweckbestimmt [...] ein routinemäßiges und systematisches Überprüfen und Beobachten persönlicher Daten durch Datenspeicherung aller Art, um zu kontrollieren, zu managen, Zugänge zu regeln oder Prozesse zu beeinflussen [...] die Existenz einer Form übergeordneter Kontrolle [...] von den unterschiedlichen Instanzen der Macht (kontextabhängig) gesteuert.“²⁵⁹

Im Zentrum der Überwachung steht also das durch Technik ermöglichte Sammeln und Verarbeiten von personenspezifischer Information, sog. *dataveillance*, mit dem Ziel, das Leben anderer Menschen zu steuern, zu verwalten oder schlicht zu beeinflussen.²⁶⁰ Gleichzeitig ist Überwachung wie Kontrolle als interaktiver Prozess zu verstehen, der – wie bereits im Kapitel über *Macht* dargestellt – durchaus produktiv und nützlich sein kann. Da sich im Kontrollstaat fast alle Vorgänge unter dem Begriff *Überwachung* subsumieren lassen, gilt es, genauer hinzusehen und zu differenzieren.

Die Videoüberwachung ist in den modernen Gesellschaften das offensichtlichste und gleichzeitig umstrittenste Symbol einer umfassenden Überwachung.²⁶¹ Die Bezeichnung *Videoüberwachung* lässt zunächst vor allem an das Gehäuse einer Kamera denken, das auf einen Raum gerichtet ist. Doch Videoüberwachung lässt sich nicht auf ihre technischen Komponenten reduzieren. Vielmehr ist sie stets in einem organisatorischen, sozialen und kulturellen Zusammenhang zu verstehen.²⁶² So ist jede Form von Überwachung ebenso von kulturellen Praktiken und gesellschaftlichen Beziehungen bestimmt, wie diese wiederum von ihr beeinflusst werden. Weiter gibt es nicht *die* Videoüberwachung, sondern viele verschiedene Formen. Nicht nur die Technik kann sich erheblich unterscheiden, sondern auch die jeweilige

²⁵⁸ Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 8.

²⁵⁹ Ebd., S. 9.

²⁶⁰ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 85f.

²⁶¹ Vgl. Schaar, Peter, *Das Ende der Privatsphäre. Der Weg in die Überwachungsgesellschaft*, München: C. Bertelsmann 2007, S. 59.

²⁶² Vgl. Rammert, Werner, „Gestörter Blickwechsel durch Videoüberwachung? Ambivalenzen und Asymmetrien soziotechnischer Beobachtungsordnungen“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 356.

Überwachungspraxis, die Zielsetzung sowie der Umgang mit dem aufgezeichneten Bildmaterial.²⁶³

Die schnell formulierte Aussage, Videoüberwachung sei heutzutage allgegenwärtig, wird von verschiedenen Theoretikern eher bestätigt, als abgelehnt, indem sie die Überwachung durch Kameras zumindest in der Entwicklung zur *fünften Säule der Infrastruktur*, neben Wasser, Gas, Elektrizität und Telekommunikation, begreifen.²⁶⁴

Videoüberwachung erscheint als Inbegriff jeglicher Überwachung, insofern sie deren räumliche, zeitliche, funktionale wie organisatorische Ausdehnung umsetzt.²⁶⁵ Durch den Einsatz mobiler Kameras, die Möglichkeit zur Daueraufzeichnung dank digitalisierter Bilder und den Zusammenschluss verschiedener Systeme, ermöglicht sie tatsächlich eine nahezu flächendeckende Überwachung. Gleichzeitig kursieren im gesellschaftlichen, vor allem medial geprägten Raum Geschichten über die Videoüberwachung, in denen sich Fakt und Fiktion nahezu untrennbar vermischen.

Im Folgenden möchte ich vor allem auf die Kontrollaspekte der Videoüberwachung eingehen, und welchen Einfluss diese auf unsere Gesellschaft haben bzw. haben könnten. Auf Geschichte und Ursprünge der Videoüberwachung, sowie deren landesspezifische Entwicklung und rechtliche Aspekte kann im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande eingegangen werden, wenn es für die Filmanalysen förderlich ist. Dennoch wird versucht, durch Quellen unterschiedlichen Hintergrunds, der Forderung nach einem interdisziplinären Umgang²⁶⁶ mit dem an vielen gesellschaftlichen Bereichen rührenden Phänomen *Videoüberwachung* zumindest im Ansatz gerecht zu werden.

5.1 Technische und historische Aspekte der Videoüberwachung

Nicht nur das theoretische Feld, das versucht, sich der Videoüberwachung anzunähern, ist unübersichtlich und groß, auch die Technik selbst ist komplex. *CCTV* heißt *Closed Circuit Television* und ist der englische Ausdruck für Videoüberwachung. Die

²⁶³ Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 37.

²⁶⁴ Vgl. Kammerer, 2008, S. 23; Zurawski, 2007, S. 33/117.

²⁶⁵ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 66.

²⁶⁶ Diese Forderung kommt insbesondere aus dem Feld der *Surveillance Studies*, das sich dem kaum fassbaren Umfang des Überwachungstopos bewusst ist. (Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 8.)

Bezeichnung meint den geschlossenen Schaltkreis zwischen Kamera und Monitor.²⁶⁷ Hier kann noch zusätzlich ein Videogerät zur Aufzeichnung und Speicherung der Bildsequenzen inkludiert werden.

Während die alten Systeme analog arbeiten und die Speicherkapazität des Bildmaterials begrenzt ist, ermöglicht die voll digitalisierte Videoüberwachung eine permanente Aufzeichnung und unbegrenzte Datenspeicherung. Mit einer Datenbank verknüpft können so automatisch Informationen abgeglichen werden: „Durch digitale Videoerkennungssysteme wird das Videobild selbst zur Informationsquelle“²⁶⁸

Die heutige Kameratechnik reicht vom – bereits veralteten – PTZ-Modell, dessen Objektiv über Fernsteuerung geschwenkt, geneigt und gezoomt werden kann, hin zu den *Dome*-Kameras, als „[...] voll schwenkbare Systeme mit starker Zoomfunktion, die noch auf hundert Meter winzige Details erkennen können“²⁶⁹ und sich so hervorragend zur Überwachung großer Räume eignen.

Die militärtechnischen Wurzeln der Videoüberwachung bzw. der Kamera als Kriegstechnologie lassen sich nicht leugnen. So erklärt Eric Töpfer den öffentlichen Raum seit dem Ende des Kalten Krieges zunehmend überwacht: „Doch in der Militärtechnologie finden sich häufig nicht nur die Ursprünge innovativer Kamera- und Aufnahmetechniken, auch die militärische Logistik der Wahrnehmung prägt die polizeilich-zivile Verarbeitung der Überwachungsbilder.“²⁷⁰

In Deutschland beginnt die Geschichte der Videoüberwachung um 1950 speziell als Verkehrsüberwachung.²⁷¹ Mit dem Ausbau der Technik und der allmählichen Kostensenkung wird sie vermehrt auch für die polizeiliche Überwachung von Demonstrationen u.ä. eingesetzt. Heutzutage sind Kameras bereits für jedermann erschwinglich und ihre Funktionsfelder nahezu grenzenlos.

²⁶⁷ Vgl. Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 10.

²⁶⁸ Norris, Clive, „Vom Persönlichen zum Digitalen. Videoüberwachung, das Panopticon und die technologische Verbindung von Verdacht und gesellschaftlicher Kontrolle“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 386.

²⁶⁹ Schaar, Peter, *Das Ende der Privatsphäre. Der Weg in die Überwachungsgesellschaft*, München: C. Bertelsmann 2007, S. 64.

²⁷⁰ Töpfer, Eric, „Die Kamera als Waffe? Videoüberwachung und der Wandel des »Krieges«“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 263.

²⁷¹ Hempel/Metelmann (vgl. S. 10) unterscheiden sich hier in ihrer Rückdatierung erheblich von Schaar (vgl. S. 63), der den Beginn der Videoüberwachung auf die 1970er Jahre festsetzt.

Einer der Gründe für den vermehrten Einsatz von Videoüberwachung lässt sich innerhalb der Stadt- und Raumsoziologie finden, in der sog. *Krise der Städte*, die in den 1980er Jahren zur Abwertung der Stadtzentren führte.²⁷² Im Zuge der Deindustrialisierung und der Ansiedlung großer Einkaufszentren an der Peripherie verliert das Zentrum an Anziehungskraft. Unter den Stichworten *city marketing*²⁷³ oder *Stadtkosmetik*²⁷⁴ soll der Stadtkern durch die Verknüpfung von Sicherheit und Sauberkeit wieder attraktiv werden. Als Symbol für diese Eigenschaften und den Wandel der Stadt können die Videokameras betrachtet werden.

5.2 Eigenschaften und Erscheinungsformen der Überwachungsbilder

Es prägen den typischen „»Überwachungslook«: kalte Farben (blau und weiß), extreme Körnung, horizontales Linienmuster, leicht verzerrte Optik“²⁷⁵. Der Blick der Kamera erfolgt meist von schräg oben und Schriftzüge an den Bildrändern verraten das Datum und den Zeitpunkt der Aufnahme sowie den Standort der Kamera. Dies ist die weit verbreitete Vorstellung von Überwachungsbildern. Doch so unterschiedlich die Technik und die einzelnen CCTV-Systeme sind, so verschieden erscheint auch die Ästhetik der Bilder, die sie hervorbringen. Ob analog oder digital, Geschwindigkeit und Rhythmik der Aufzeichnung, Bildschärfe etc. entscheiden über die Qualität der Bilder. So kann der Bildfluss beispielsweise sprunghaft sein und längere Ausfälle aufweisen. Ebenso können Gesichter sehr unscharf oder die Aufnahme schlicht zu dunkel sein.

Die meisten Überwachungsbilder werden nie gesehen. Sie verlassen nie den *closed circuit*. Diejenigen Bilder, die ausgewählt werden, müssen spezifische Bildkriterien erfüllen. So muss nicht nur die Kamera am richtigen Standort den entscheidenden Moment im richtigen Aufnahmewinkel und bei guten Lichtverhältnissen aufzeichnen. Auch der ikonische Charakter ist von Bedeutung, insbesondere bei den Bildern der Überwachung, die im medialen Raum kursieren und beispielsweise den vorletzten Moment des Lebens einer berühmten Person zeigen.²⁷⁶

²⁷² Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 97ff.

²⁷³ Vgl. Töpfer, Eric, „Die Kamera als Waffe? Videoüberwachung und der Wandel des »Krieges«“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 259.

²⁷⁴ Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 41.

²⁷⁵ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 258.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 315.

Überwachungsbilder wirken oft wie Geisterbilder, wenn sie *entleerte Räume* zeigen, in denen Menschen „[...] nur im Modus der Beiläufigkeit erscheinen [...] [und] der Fokus der Kamera auf alles und nichts gerichtet“²⁷⁷ ist. Hierin lässt sich auch die seltsame Zeitdimension erkennen, welche die Überwachungsbilder kennzeichnet. So einen sie in gewisser Hinsicht Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie zeichnen in der Gegenwart auf: „Es entsteht eine zweite Wirklichkeit als Faustpfand gegen unvorhergesehene Abweichungen.“²⁷⁸ Die Aufzeichnungen erlangen jedoch erst – wenn überhaupt – in einer Zukunft Bedeutung. Doch, was dann darauf zu erkennen ist, ist bereits vergangen, und der Beobachter weiß von einem Ereignis, bevor er sich die Bilder davon zum ersten Mal ansieht.

Im Großen und Ganzen jedoch sind Überwachungsbilder vor allem *banal*²⁷⁹, spricht man von ihrer inhaltlichen Leere, ihrem existentiellen Überfluss oder ihrer Monotonie. Sie sind marginal, ökonomisch und ästhetisch eher billig und legen keinen Wert auf Bildgestaltung.²⁸⁰ Und dennoch oder gerade deshalb üben sie eine Faszination aus, weil sie wahllos aufzeichnen, was ihnen vor die Linse kommt. Die Kameras selbst unterscheiden nicht, sehr wohl jedoch sind sie im Stande, Unterschiede zu schaffen.²⁸¹

5.3 Ambivalenzen der Videoüberwachung

Eine Videokamera ist ein lebloses technisches Gerät, [...] eine Maschine – und Maschinen können nicht denken, nicht handeln, nicht selbst Macht ausüben [...] Und doch können Maschinen das Verhalten von Menschen steuern.²⁸²

Videoüberwachung erweist sich bei näherer Betrachtung in vielerlei Hinsicht als ambivalent. So hat auch sie mindestens zwei Gesichter und kann – wie bereits in dieser

²⁷⁷ Ebd., S. 319.

²⁷⁸ Pauleit, Winfried, „Photographesomenon. Videoüberwachung und bildende Kunst“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 76f.

²⁷⁹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 351.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 305.

²⁸¹ Auf die kategorisierenden und exkludierenden Wirkungen der Videoüberwachung wird im Abschnitt zu den Ambivalenzen genauer eingegangen.

²⁸² Krasmann, Susanne, „Mobilität: Videoüberwachung als Chiffre einer Gouvernementalität der Gegenwart“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 308.

Arbeit als Eigenschaften des *Blicks* und der *Macht* herausgearbeitet wurde – positiv wie negativ sein, fördernd wie einschränkend wirken.²⁸³

5.3.1 Rechtsfrage – subjektiv vs. objektiv

Eines der Hauptprobleme im Rechtsstreit um Videoüberwachung ist der ganz unterschiedliche Definitions- und somit Argumentationsansatz der Videoüberwachung selbst. So werden subjektive Unrechtsgefühle bei Beobachteten bereits durch die Anwesenheit einer Kamera ausgelöst, während die Überwacher bzw. die Rechtslage auf objektiver Seite vier Schritte voraussetzen, um von Überwachung als solcher sprechen zu können: Das Aufstellen einer Kamera, die Überwachung der Bilder am Monitor, das Beobachten, Identifizieren und Verfolgen einer konkreten Person und die Aufzeichnung und Speicherung dieser Aufnahmen.²⁸⁴ Diesem Ansatz folgen auch die Rechtfertigungen der Betreiber von Überwachungsanlagen, die betonen, es handle sich in erster Linie um Raumüberwachung, und nicht um die Überwachung von Personen.²⁸⁵ Die Kameras seien meist fest installiert und Personen können sich somit frei unter und aus dem Blick der Kameras heraus bewegen. Da Überwachung jedoch „[...] eine gewisse Dauer und Zielgerichtetheit der Beobachtung“²⁸⁶ impliziert, lautet der Vorschlag dieser Parteien, statt dessen die abschwächende Bezeichnung *Videobeobachtung* zu verwenden. Ob sich das Leben jedoch angenehmer gestaltet, wenn Gefahr oder Bedrohung – dieser Argumentationslinie folgend – nun also gerade nicht von bestimmten Personen ausgeht, sondern gleich der gesamte soziale Raum als potentiell gefährlich ausgewiesen wird, sei dahin gestellt.²⁸⁷

Auf die Rechtslage, insbesondere auf Fragen des Datenschutzes²⁸⁸, soll hier nicht näher eingegangen werden. Dies wäre eine zu umfassende Aufgabe, zumal sich die Gesetze von Land zu Land unterscheiden.²⁸⁹

²⁸³ Vgl. Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 24.

²⁸⁴ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 71.

²⁸⁵ Vgl. Schroer, Markus, „Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 335.

²⁸⁶ Ebd., S. 336.

²⁸⁷ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 69.

²⁸⁸ Schaar betont in diesem Zusammenhang mehrmals, wie rückständig und unzureichend das Datenschutzgesetz in Deutschland ist, insbesondere mit Blick auf die global vernetzte Welt der Gegenwart: Vgl. Schaar, Peter, *Das Ende der Privatsphäre. Der Weg in die Überwachungsgesellschaft*, München: C. Bertelsmann 2007, S. 21/48/226/229/232ff.

5.3.2 (Ohn-) Mächte der Videoüberwachung – zwischen Realität und Mythos

Hinsichtlich der Realität der Videoüberwachung und dem öffentlichen Reden darüber besteht eine Kluft. Videoüberwachung ist nicht, wie oft im medialen Diskurs dargestellt, allmächtig und auch nicht (ganz) allgegenwärtig. Kammerer unterscheidet deshalb zwischen den *Überwachungsbildern* und *Bildern der Überwachung*. Erstere werden vom Sicherheitspersonal in Kontrollräumen betrachtet, unterliegen rechtlichen und organisatorischen Regeln, verfolgen kriminalpräventive oder andere Zwecke und werden nur selten einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zu unterscheiden sind sie von den Bildern der Überwachung, den Repräsentationen der Videoüberwachung in den Massenmedien und dem kollektiven Bewusstsein darüber, was Videoüberwachung ist und kann. Hierbei vermischen sich Fakten mit Halbwahrheiten und Mythen.²⁹⁰ Diese Bilder agieren sozusagen im gesellschaftlichen Prozess. Die Videoüberwachung ist dabei nicht von ihrem Bild in der Öffentlichkeit zu trennen, denn beide sind ineinander verstrickt.²⁹¹

Die tatsächlichen Effekte der Videoüberwachung lassen sich somit nicht ohne Rücksicht auf die Vorstellungen und Wahrnehmungen derselben innerhalb der Gesellschaft erforschen und die technischen Komponenten nicht ohne den sozialen, kulturellen und organisatorischen Zusammenhang, in dem sie sich befinden und wirken.²⁹²

Ein Mythos besagt, Videoüberwachung könne die Verhaltensweisen der Menschen steuern. Allein durch die Anwesenheit einer Kamera können zwar durchaus Verhaltensänderungen bei den Beobachteten eintreten, wie zum Beispiel die Selbstüberprüfung²⁹³ und anschließende Korrektur des eigenen Erscheinungsbildes.²⁹⁴ Es konnte jedoch nachgewiesen werden, dass sich derartige Effekte mit der Zeit zugunsten von Gewöhnung verflüchtigen: „Die Wahrnehmung der Kameras tritt dann in

²⁸⁹ Für die Filmanalyse von 'Faceless' relevante Aspekte zur Rechtslage in Großbritannien werden an späterer Stelle noch erläutert.

²⁹⁰ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 9.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 82.

²⁹² Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 14.

²⁹³ Zu den Formen der Subjektivierung, die Videoüberwachung auslösen kann, vgl. Vgl. Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 75-77/311f.

²⁹⁴ Vgl. Krasmann, Susanne, „Mobilität: Videoüberwachung als Chiffre einer Gouvernementalität der Gegenwart“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S.311.

den Hintergrund, die Objekte verschmelzen bis zur Unsichtbarkeit mit der Stadtlandschaft.“²⁹⁵

Eher kein Mythos ist die Annahme, dass Videoüberwachung zu sozialer Sortierung und Ausgrenzung beiträgt: „Als Instrumente sozialer Kontrolle führen Überwachungsobjekte zu *social sorting* und Exklusion“²⁹⁶. Der Ausschluss von Personengruppen aus Räumen erhöht gleichzeitig den Druck auf die nicht Ausgeschlossenen, die ihr Privileg nicht verlieren wollen. So führen die „[...] Disziplinierung nach innen und die Zugangskontrolle nach außen [...] zu einer »Sicherheitszonierung« von Stadt“²⁹⁷.

Videoüberwachung ist also im Stande, Zugänge zu regeln und Menschen zu kategorisieren und auszuschließen.²⁹⁸ Gleichzeitig strukturiert und transformiert sie den öffentlichen Raum, indem sie Räume schafft und definiert. Räume, die überwacht werden, lösen bei der Bevölkerung meist Misstrauen aus.²⁹⁹ Räume die jedoch nicht bewacht werden, wirken sich selbst überlassen und gelten somit als *Angsträume*, die zu meiden sind. Auch innerhalb des überwachten Raumes entsteht eine Differenz zwischen den überwachten und den blinden Bereichen.

Durch ihre Ausgangsposition, *alle sind verdächtig*, hat Videoüberwachung „[...] das Wesen des Überwachungsblicks verändert [...]“³⁰⁰. Die Kameras blicken auf uns herab, bobachtend und misstrauisch. Aber niemals können sie einer Person direkt in die Augen blicken, wie es Menschen können. Die Beobachteten fühlen sich überwacht, wissen aber nicht, worauf bzw. ob die Kamera gerade *schaut*. Ihr Blick ist somit ein einseitiger, der nicht erwidert werden kann. Das Sehen und Gesehenwerden findet nicht mehr nur unter Subjekten statt, sondern Objekte stören diese Verhältnisse und führen zu *gemischten Beobachtungskomplexen*³⁰¹. Alle *Akteure* dieses Komplexes gilt es zueinander in

²⁹⁵ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 238.

²⁹⁶ Ebd., S. 320.

²⁹⁷ Ebd., S. 100f.

²⁹⁸ Vgl. Klauser, Francisco, „Raum = Energie + Information. Videoüberwachung als Raumanneignung“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 189.

²⁹⁹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 80/101.

³⁰⁰ Norris, Clive, „Vom Persönlichen zum Digitalen. Videoüberwachung, das Panopticon und die technologische Verbindung von Verdacht und gesellschaftlicher Kontrolle“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 384.

³⁰¹ Rammert, Werner, „Gestörter Blickwechsel durch Videoüberwachung? Ambivalenzen und Asymmetrien soziotechnischer Beobachtungsordnungen“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 357.

Beziehung zu setzen, um die Fehlfunktionen und Asymmetrien im Blickwechsel erforschen zu können.

Befürworter der Videoüberwachung verweisen stets auf deren ursprünglichen Zweck zur Kriminalprävention. Evaluationen weisen hierbei jedoch „[...]“ höchst uneinheitliche Ergebnisse [...]“³⁰² auf und so gilt die “[...]“ kriminalpräventive Wirkung der Videoüberwachung bestenfalls [als] widersprüchlich [...]“³⁰³. Effekte der Videoüberwachung sind sowohl durch technische, wie organisatorische oder räumlich-soziale Faktoren bedingt. Die Kameras wirken nicht global, sondern deliktspezifisch³⁰⁴: “Kein CCTV-System gleicht dem anderen. Deshalb sind Erfahrungsmeldungen nicht pauschal übertragbar, Verallgemeinerungen nicht möglich.“³⁰⁵ Auch der so oft behauptete „[...]“ Zusammenhang zwischen Videoüberwachung und Kriminalitätsangst bzw. Sicherheitsgefühl [ist] marginal [...]“³⁰⁶. Hierbei unterscheiden sich insbesondere kriminologische Studien von polizeiinternen Berichten. Ein Sicherheitsgefühl stellt sich – zumindest bei den schon von Natur aus Unsicheren – nicht ein, sondern vielmehr erhöht sich die allgemeine Verunsicherung.³⁰⁷

Die hier angeführten Unklarheiten und Widersprüche hinsichtlich dessen, was Videoüberwachung tatsächlich leistet, führen dennoch eher nicht zu einer Abschwächung ihres Erfolges, das heißt ihrer stets wachsenden Anzahl und Einsatzgebiete in der Gesellschaft: „Nicht zu wissen, was Videoüberwachung *tatsächlich* vermag, ist Teil ihrer Machteffekte.“³⁰⁸ So ist dem einzelnen Kameragehäuse auch nicht anzusehen, „[...]“ ob es an ein System mit Algorithmen zur Gesichtserkennung angeschlossen ist oder vielleicht »bloß« analog aufzeichnet“³⁰⁹. Die Kamera selbst ist lediglich die sichtbare Oberfläche eines Prozesses der Datenermittlung und -verwaltung, der im Verborgenen abläuft. Und bereits die Standorte und die Anzahl der Kameras können nur vermutet bzw. geschätzt werden.

³⁰² Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 13.

³⁰³ Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 36.

³⁰⁴ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 76.

³⁰⁵ Ebd., S. 256.

³⁰⁶ Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 37.

³⁰⁷ Vgl. Schaar, Peter, *Das Ende der Privatsphäre. Der Weg in die Überwachungsgesellschaft*, München: C. Bertelsmann 2007, S. 62.

³⁰⁸ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 83.

³⁰⁹ Ebd., S. 40.

5.3.3 (Post-) Panoptismus und Videoüberwachung

Erst durch das panoptische Prinzip erreichen die [...] Disziplinartechniken eine über den eng begrenzten Raum der Anstalten hinausreichende gesellschaftsstrukturbildende Wirkung.³¹⁰

Das Modell des Panopticons ist nie umgesetzt worden, das heißt es gibt kein Gefängnis oder eine vergleichbare Einrichtung, die Benthams Vorlage entsprechend gebaut und in Betrieb genommen wurde.³¹¹ Gründe hierfür sind die vielen Beschränkungen und Bedingungen, die mit dem Bau und der Aufrechterhaltung einhergingen. So ist bereits die architektonische Umsetzung teuer und eine Herausforderung. Auch die viele Verwaltungsarbeit müsste bewältigt werden, sowie die Kosten für das Wachpersonal gedeckt sein. Wie bereits Foucault erkannt hat, verkörpert das Panopticon die theoretische Umsetzung einer Disziplinargesellschaft schlechthin: „Eine Disziplinargesellschaft formiert sich also in der Bewegung, die von den geschlossenen Disziplinen, einer Art gesellschaftlicher »Quarantäne«, zum endlos verallgemeinerungsfähigen Mechanismus des »Panoptismus« führt.“³¹² Kammerer betont, dass die Architektur eine Hülle sei, die problemlos abgelegt werden könne. Beim Panopticon geht es also ums Prinzip, um die Idee dahinter.³¹³

Im Panopticon sind die Insassen räumlich fixiert und ihre Bewegungsfreiheit ist unterbunden, während dem gegenüber die Macht auf Bewegungsfreiheit, das heißt auf Freiheit zur An- oder Abwesenheit und zum personellen Wechsel, baut.³¹⁴ Vom Einsperren, Verdunkeln und Verbergen des Kerkers führt der Weg der Macht über die Einsperrung und Sichtbarmachung des Panopticons hin zur (post-) panoptischen Gesellschaft, die keine Einschließungsmechanismen mehr benötigt: „Post-panoptische Machtbeziehungen befreien die Machthaber von diesen Zwängen – sie können sich in die absolute Unzugänglichkeit zurückziehen.“³¹⁵ Der Begriff des Post-Panoptismus meint jedoch nicht, dass die Idee des Panoptismus veraltet oder überwunden sei und für

³¹⁰ Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 119.

³¹¹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 122.

³¹² Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 277.

³¹³ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 124.

³¹⁴ Vgl. Bauman, Zygmunt, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 17.

³¹⁵ Ebd., S. 18.

die heutige Gesellschaft keine Rolle spiele. Er soll vielmehr – darüber hinausgehend – darauf aufmerksam machen, dass das Modell des Panoptismus als Beschreibung der gegenwärtigen Gesellschaft unzureichend ist.³¹⁶

Kammerer warnt davor, allzu leichtfertig und selbstverständlich zu behaupten, Überwachung sei grundsätzlich panoptisch und Videoüberwachung mit dem panoptischen Prinzip gleichzusetzen.³¹⁷ Sie ist einerseits mehr als das, andererseits ist sie auch weniger.³¹⁸ Die Frage, inwiefern Videoüberwachung panoptisch sei, wird von Kammerer unter anderem in einem kurzen Abschnitt abgehandelt, der die wesentlichen Aspekte herausstellt. Er sieht eine Übereinstimmung hinsichtlich des Ziels, normenkonformes Verhalten allein durch die Präsenz (der Videokameras) durchsetzen zu wollen. Wie die Insassen des Panopticons, sind sich die Bürger bewusst, dass sie durch die Augen der Kameras beobachtet werden könnten. Die Kameras wirken aufgrund dieses Wissens bzw. dieser Angst.³¹⁹ An anderer Stelle hat Kammerer jedoch bereits herausgearbeitet, dass auch ein Panopticon nicht funktionieren würde, wäre nicht wenigstens ab und zu ein Schatten eines Wächters im zentralen Turm erkennbar.³²⁰ Ebenso wurde auch herausgestellt, dass der Abschreckungseffekt der Kameras nachlässt. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um eine zwiespältige Form der Machtdurchsetzung. Die Macht soll gesehen werden, die Überwachungskameras müssen beachtet werden, um zu wirken.³²¹ Wann jedoch überwacht wird, ist ungewiss. Es handelt sich dabei um eine Art doppelter Sichtbarkeit, um die „[...] *Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit der Macht* [...]“³²². Im Gegensatz zum panoptischen Prinzip, das nur durch die Einschließung der Insassen funktioniert, filmt die Videoüberwachung im öffentlichen Raum Passanten, die sich frei im und aus dem Blick der Kameras bewegen können.³²³ Die Kamera ersetzt dabei das abwesende Sicherheitspersonal. Es ist also oft

³¹⁶ Bauman widmet sich dem flüchtigen Zustand unserer heterogenen und von Pluralismus gekennzeichneten modernen Gesellschaft. Er sagt, diese Gesellschaft sei vieles, in erster Linie jedoch sei sie post-panoptisch.

³¹⁷ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 129f.

³¹⁸ Auf die vielfältigen und ambivalenten Effekte der Videoüberwachung im vorigen Teil der Arbeit sei hier noch einmal verwiesen.

³¹⁹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 129.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 116f.

³²¹ Vgl. Krasmann, Susanne, „Mobilität: Videoüberwachung als Chiffre einer Gouvernementalität der Gegenwart“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 316.

³²² Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 117.

³²³ Vgl. Schroer, Markus, „Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 335.

kein zeitnahes Eingreifen möglich. Hinzu kommt, dass die Passanten auf den Überwachungsbildern grundsätzlich anonym sind. Dies ist jedoch nicht der Fall, wenn sie bereits straffällig oder aber auffällig wurden. So betrachtet sind es nicht die Kameras (allein), die eine allmähliche Panoptisierung des städtischen Raums ermöglichen, sondern ihre Verbindung mit dem Computer, mit Datenbanken.³²⁴

Kammerer empfiehlt deshalb, nicht verallgemeinernd mit dem Thema Videoüberwachung umzugehen, sondern diese je nach Kontext ihrer Verwendung zu analysieren.³²⁵ Weder zu große Furcht noch Ignoranz gegenüber der Videoüberwachung scheint angebracht: Mehr Kameras heißt nicht gleich und unbedingt mehr Machtausübung, sondern kann sogar die gegenteilige Wirkung erzielen. Weniger überwachende Augen bedeuten nicht, dass die Macht verschwunden ist.³²⁶

The two central features of the Panopticon, an inevitable and rapid response to deviance and the compilation of individualised records, were seen to be largely absent from our systems. [...] As we have seen, CCTV in its operation and its effects is contingent on a host of social processes which shape how the technology is actually used. We simply cannot know in advance what CCTV is, means and does, since it is dependent upon its organisational implementation.³²⁷

5.4 Videoüberwachung als Symptom gesellschaftlichen Wandels

Die Risikogesellschaft – und mit ihr der moderne Sicherheitsstaat – hat sich auf den Weg von der repressiven Disziplinar- zur präventiven Kontrollgesellschaft gemacht – einer Gesellschaft, die, dem Kontrollideal der Geheimdienste folgend, präventiv kontrolliert und Überwachungsdaten auf Vorrat sammelt und verarbeitet.³²⁸

³²⁴ Vgl. Norris, Clive, „Vom Persönlichen zum Digitalen. Videoüberwachung, das Panopticon und die technologische Verbindung von Verdacht und gesellschaftlicher Kontrolle“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 398.

³²⁵ Er bezieht sich auf eine Aussage David Lyons von 2005, derzufolge Überwachungsstudien an ihrem Anfang stünden. Lyon fordert multidisziplinäres Vorgehen und Sensibilität. Es besteht die Gefahr, dass Begriffe wie panoptistische Überwachung zum unerklärenden Selbstläufer werden.

³²⁶ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 130.

³²⁷ Norris, Clive/Armstrong, Gary, *The maximum surveillance society. The rise of CCTV*, Oxford & New York: Berg 1999, S. 200.

³²⁸ Gössner, Rolf, »Big Brother« & Co. *Der moderne Überwachungsstaat in der Informationsgesellschaft*, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2000, S. 17.

Geht man davon aus, dass neue Formen der Überwachung und Veränderungen der Kontrollregime nicht willkürlich durchgesetzt werden, sondern innerhalb einer soziokulturellen Dynamik entstehen³²⁹, so ist auch die „[...] Videoüberwachung [...] als Zeichen oder Symptom eines umfassenden gesellschaftlichen Wandels [...]“³³⁰ zu begreifen. Das Aufstellen von Kameras repräsentiert in erster Linie ein übertriebenes Streben nach Sicherheit moderner Gesellschaften. Als Risikotechnologie bildet sie in der *Informations- und Risikogesellschaft*³³¹ das wohl offensichtlichsymbol für das immer größer werdende Bedürfnis nach Schutz und Absicherung.

Wie ein Netz scheint sich die Überwachung über unseren Alltag zu spannen: „Stets werden unsere Handlungen protokolliert, klassifiziert und für eine unbestimmte Dauer gespeichert.“³³² Sie begleitet uns bei der alltäglichen Kommunikation, am Bankautomaten, beim Einkaufen, am Arbeitsplatz, beim Flanieren durch die Stadt. Wir bewegen uns in überwachten Räumen. Auch in der Politik wird der Kontrollstaat wie selbstverständlich umgesetzt.³³³ Überwachung ist sozusagen das Grundprinzip der bürokratischen, rational organisierten Gesellschaften.³³⁴ Der Staat sammelt immer mehr Daten über seine Bürger. Exemplarisch hierfür stehen der neue biometrische Reisepass, der Einsatz von Peilsendern (GPS) oder der Aufbau einer DNA-Verbunddatei beim Bundeskriminalamt.³³⁵ Dennoch verfehlt die Bezeichnung *Überwachungsstaat* ihr Ziel, wenn man dabei die Tatsache leugnet, dass sich weitaus mehr Kameras in privater denn in staatlicher Hand befinden.³³⁶ Obwohl auch der Staat seine Überwachung immer mehr ausbaut, kann man wohl nicht von einer zentralistisch organisierten Überwachung ausgehen. So gibt es einerseits Lücken im Überwachungsnetz, andererseits geht die

³²⁹ Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 13.

³³⁰ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 84.

³³¹ Vgl. Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000.

³³² Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 85.

³³³ Vgl. ebd., S. 349.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 86.

³³⁵ Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 150f.

³³⁶ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 61f.

Überwachung von *verteilten Beobachtungsagenturen*³³⁷ aus. Die einzelnen Instanzen können allerdings durchaus Verbindungen eingehen und sich zusammenschließen.³³⁸

Es drängt sich die Frage auf, wie es überhaupt zu einer solch umfassenden Überwachung kommen konnte. So bedrohlich das Szenario auch anmuten mag, so gibt es doch eine zweite, eine positive Seite. Der Kontrolle steht Fürsorge gegenüber, beispielsweise die elterliche Kontrolle ihrer Kinder.³³⁹ Viele Mechanismen ermöglichen uns außerdem ein schnelles – eben weil automatisches – Agieren im Alltag und können zur „[...] Schaffung von Möglichkeiten demokratischer Teilhabe und Kontrolle [...]“³⁴⁰ beitragen. In erster Linie jedoch ist die Videoüberwachung „[...] ein Instrument zur Sicherung von Kontrolle und damit von Herrschaft, und man sollte weder ihre symbolische noch ihre reale Macht unterschätzen.“³⁴¹ Es gilt also im einzelnen Fall genauer hinzusehen.

³³⁷ Vgl. Rammert, Werner, „Gestörter Blickwechsel durch Videoüberwachung? Ambivalenzen und Asymmetrien soziotechnischer Beobachtungsordnungen“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 356.

³³⁸ Als Beispiel hierfür wäre das 3-S-Prinzip der DB zu nennen, die sich unter anderem mit der Bahnschutzgesellschaft (BSG) und dem Bundesgrenzschutz (BGB) zusammenschließt, um Sicherheit, Sauberkeit und Service an ihren Bahnhöfen durchzusetzen.

³³⁹ Vgl. Pauleit, Winfried, „Photographesomenon. Videoüberwachung und bildende Kunst“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 84f.

³⁴⁰ Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 10.

³⁴¹ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 10.

6. Filmanalysen

Im folgenden Kapitel sollen die Filme 'Gefängnisbilder'³⁴² und 'Faceless'³⁴³ näher betrachtet werden. Das für die Filme gesuchte bzw. wie bei 'Faceless' durch Eigeninszenierung selbst geschaffene Bildmaterial der Überwachungskameras steht dabei im Zentrum der Analysen.

6.1 Überwachungsbilder und ihre mediale Repräsentation

Wenn Überwachungsbilder dem geschlossenen Kreislauf entnommen und in den Medien präsentiert werden, stoßen zwei unterschiedliche Bildsorten aufeinander. Auf der einen Seite die Unterhaltungsbilder – massenmedial produziert und auf Popularität ausgerichtet – und die rein zweckmäßigen, eher unästhetischen Überwachungsbilder,

[...] bei denen rudimentäre Optik, Materialverschleiß, schlechte Auflösung und Kopiereffekt in einer Weise zusammenwirken, die an die Grenzen der figurativen Darstellung rührt. Die Materialität des abgenutz[t]en Videofilms führt so zur nahezu graphischen Abstraktion.³⁴⁴

Was zunächst schwer vereinbar klingt, ist heutzutage gängige Praxis.³⁴⁵ So gibt es spezielle Fernsehformate, die gerade diese Bildsorte in ihr Zentrum stellen. Andere, wie zum Beispiel Nachrichtensendungen, insbesondere die der privaten TV-Sender, bauen immer wieder skurrile, lustige und oder auch tragische, durch Überwachungsbilder belegte Ereignisse in ihre Sendungen ein. Dabei fällt auf, dass die zu Überwachungszwecken produzierten Bilder stets als solche erkennbar sind und oftmals auch explizit ausgewiesen werden. Überwachungsbilder tauchen somit tagtäglich in den Massenmedien auf, werden aber gleichzeitig vom übrigen, populären Bildmaterial abgegrenzt und hervorgehoben³⁴⁶:

Erst die so erzeugte ästhetische Differenz zur trivialen Abbildung des Alltäglichen scheint die intendierte Identifikation der dokumentarisch wirkenden Bilder mit Situationen der Kontrolle oder Aufsicht herzustellen und somit die ihnen inhärente Dramatik nach dem Prinzip »form follows data« zu kommunizieren.³⁴⁷

³⁴² Harun Farocki: „Prison Images / Gefängnisbilder“, DE 2000.

³⁴³ Manu Luksch: „Faceless“, AT/UK 2007.

³⁴⁴ Blümlinger, Christa, (01.10.2001): *Dispositivwechsel. Zu Harun Farockis Installation Ich glaubte, Gefangene zu sehen*: <http://www.nachdemfilm.de/content/dispositivwechsel>, 18.06.2011.

³⁴⁵ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 282; 305.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 283f.

³⁴⁷ Schöny, Roland (11/2008), *Im Dispositiv der Kontrolle*, <http://www.ambienttv.net/content/?q=node/584>, 12.07.2011.

Die Zuschauer sehen nicht die Überwachungsbilder als solche, sondern stets *Bilder der Überwachung*, also die Bilder in ihrer medialen Repräsentation und im Wissen, dass es sich dabei um Überwachungsmaterial handelt, das bereits Vergangenes dokumentiert: „Der passive Zuschauer wird aktiviert, sobald [...] ein videobeobachteter Überfall gezeigt wird. Er schlüpft in die Rolle eines ›teilnehmenden Beobachters‹ und ist direkt ins Geschehen eingebunden.“³⁴⁸ Als Zeuge eines scheinbar realen Vorfalls will er eingreifen und helfen: „Überwachungsbilder führen uns nicht nur unsere Hilflosigkeit angesichts des Unvermeidbaren vor, sie suggerieren auch Handlungsfähigkeit.“³⁴⁹ Indem sein Interesse geweckt und aufrecht erhalten wird, soll der Beobachter Teil des technischen Überwachungssystems werden, und nicht außen vor bleiben.³⁵⁰

Um wirken zu können braucht die Videoüberwachung Bilder, das heißt Repräsentationen, die im medialen Raum zirkulieren.³⁵¹ So wird oft bereits bevor eine Kamera aufgestellt wird von staatlichen Behörden in Pressemitteilungen und -konferenzen darüber berichtet. Auch dem Gewöhnungseffekt, der sich bei Passanten im Laufe der Zeit gegenüber den Kameras einstellt, soll durch die kontinuierliche mediale Berichterstattung entgegengewirkt werden³⁵²:

Videoüberwachung kann demnach als eine Maßnahme beschrieben werden, die ihre (ohnehin diffuse) Wirksamkeit nicht ihrer Präsenz im öffentlichen Raum, sondern den kontinuierlich wiederholten *Erinnerungsbemühungen im medialen Diskurs* verdankt.³⁵³

Inwiefern Manu Luksch und Harun Farocki dieses Phänomen also allein dadurch, dass sie ihre Filme – unter anderem – aus den Bildern der Überwachungskameras hergestellt haben, unterstützen, soll im Rahmen der folgenden Analysen herausgearbeitet werden. Unvermeidbar jedoch scheint die Tatsache, dass, wer über Überwachung sprechen will, zunächst selbst zum Überwacher werden muss: „Überwachung und ihre Negation sehen sich oft zum Verwechseln ähnlich.“³⁵⁴ Den Filmemachern jedenfalls ist es ein Anliegen, zu zeigen, dass CCTV eben keine Fiktion ist, sondern Realität. Um uns dies klar vor

³⁴⁸ Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 66.

³⁴⁹ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 322.

³⁵⁰ Vgl. Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 65.

³⁵¹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 10.

³⁵² Vgl. ebd., S. 237f.

³⁵³ Ebd., S. 77.

³⁵⁴ Ebd., S. 249.

Augen zu führen, werden die Kameras selbst und ihre – nicht zu leugnende – vorrangig kontrollierende bzw. einschränkende Funktion in den Mittelpunkt gestellt.

6.2 Auswahl der Filme und Vorgehensweise bei der Analyse

Sowohl 'Gefängnisbilder' als auch 'Faceless' beinhalten Bildmaterial aus Überwachungskameras. Während diese Bildsorte in Farockis Film anderen, populären Bildern gegenübergestellt wird, setzt sich Luksch' Film gänzlich daraus zusammen. Auch inhaltlich wird das Material zu ganz unterschiedlichen Zwecken eingesetzt. Während es bei Farocki dazu dient, bestimmte Aspekte der Kontrolle und Ordnung im Gefängnis darzustellen, stehen bei Luksch die Überwachungskameras selbst und das Gesellschaftsbild, dem sie entsprechen, im Mittelpunkt. Farocki untersucht in 'Gefängnisbilder' vorrangig die ikonischen Bilder und Gesten, die das Kino hervorgebracht hat. Er zeigt das Gefängnis aus der Sicht des Kinos und somit auch aus der Perspektive der Zuschauer bzw. Normalbürger. Diese Bilder konfrontiert er mit der Gefängnisrealität, wie sie unter anderem durch die Aufnahmen der Kameras erfahrbar wird. Luksch hingegen geht es darum, auf die – in London besonders stark ausgeprägte – Überwachungssituation unserer Zeit aufmerksam zu machen.

Die Filme unterscheiden sich demnach hinsichtlich der Auswahl und der Verwendung der Überwachungsbilder. Dementsprechend werden auch bei den Analysen je nach Film unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt. Bei 'Gefängnisbilder' soll untersucht werden, wie Farocki das Überwachungsmaterial dazu einsetzt, verschiedene Themen des Gefängnisses, der Ordnung und Kontrolle anzusprechen. Er verwendet vor allem Bilder, die außergewöhnliche oder sogar tragische Ereignisse darstellen. An einigen Stellen im Film wird auch bei Farocki die Kamera selbst zum Thema. Es soll herausgearbeitet werden, inwiefern er den kargen Bildern der Kameras und den Szenen, die von ihnen aufgezeichnet werden, durch den Text und die Abgrenzung vom übrigen Bildmaterial eine (zusätzliche) Bedeutung beifügt.

In 'Faceless' hingegen ist die Geschichte noch nicht in den Bildern selbst enthalten. Erst durch ihre Anordnung und die Ergänzung von gesprochenem Text und Musik entstehen die Handlung und die Dramatik des Films. Die Analyse von 'Faceless' konzentriert sich

insbesondere auf die Hintergründe der Materialbeschaffung sowie die Bedeutung des Films als *rechtliches Readymade*.³⁵⁵

6.3 'Gefängnisbilder' – Harun Farocki

Das im Film verwendete Bildmaterial umfasst eine Zeitspanne von 1926 bis 1997 und stammt aus der ehemaligen DDR, Frankreich, Ägypten, Schweden und den USA. Die Bilder sind unter anderem Sequenzen aus Spielfilmen, Schulungsvideos für das Gefängnis-Wachpersonal, PC-Simulationen und nicht zuletzt Bildmaterial von Überwachungskameras aus Gefängnissen, Supermärkten usw. Sie zeigen Ordnung, Struktur und Überwachung auf der einen Seite, Widersetzung, Versuche und Gedanken der Befreiung auf der Anderen. Farocki selbst sagt über den Film, er stelle die großen Themen des Kinos ins Zentrum, nämlich Liebe und Tod, sowie Sex und Gewalt.³⁵⁶

6.3.1 Farocki und der Zwiespalt der Bilder

Das Unverständliche ist so schwer zu erkennen, weil es in Selbstverständlichkeiten verborgen ist. Wer es bergen will, muss versuchen, das vertraut Erscheinende wie etwas Fremdes anzusehen.³⁵⁷

Farocki setzt sich analytisch-kritisch mit Bildern auseinander. Seine Arbeit kennzeichnet der stete Versuch des Sichtbarmachens verborgener Gehalte der Bilder. Er beschäftigt sich damit, herauszufinden, was denn ein Bild eigentlich sei oder sein könne. Dafür erforscht Farocki die Zusammenhänge, in denen ein Bild auftritt und problematisiert diese durch die Frage, inwiefern die Bedeutung eines Bildes konstruiert und somit historisch sei.

³⁵⁵ Vgl. Schöny, Roland (11/2008), *Im Dispositiv der Kontrolle*, <http://www.ambienttv.net/content/?q=node/584>, 12.07.2011.

³⁵⁶ Vgl. Farocki, Harun, *Bilderschatz*, International Flusser Lecture, Band 3, Köln: König 2001, S. 25.

³⁵⁷ Kurt, Ronald, „Vom Sinn des Sehens. Phänomenologie und Hermeneutik als Methoden visueller Erkenntnis“, in: Raab, Jürgen (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 374.

Farocki geht es darum, voneinander scheinbar entfernte Dinge zusammenzubringen, indem er Sinn-Zusammenhänge zwischen ihnen herstellt. Dies gelingt ihm durch Montage, durch eine planmäßige Komposition und Neuordnung von filmischem Material. Meist – wie im Film 'Gefängnisbilder' – handelt es sich dabei um Found Footage. Montage beinhaltet die Möglichkeit zur Wiederholung, zur Wiederkehr von Bildern:

Das "Neue" besteht darin, vor Augen wiederkehren zu lassen, was zu einem historischen Zeitpunkt, von dem ein Bild zeugt, einmal als Möglichkeit bestanden hat. Wie das Gedächtnis gewährt Wiederholung eines Bildes das Mitdenken aller Möglichkeiten dessen, was in ihm enthalten ist, kann sie die Potenz des einmal Gewesenen sichtbar machen und damit am Verlorenen festhalten.³⁵⁸

Farocki analysiert die Mechanismen der Bildproduktion durch das Medium des Bildes selbst, indem er Filme produziert. Als kritischer Beobachter des kulturellen und politischen Geschehens ist Filmproduktion für ihn mit einer politischen Handlung gleichzusetzen. Hinsichtlich des Verhältnisses von Politik und Film erfahren seine Arbeiten mit der Zeit einen Wandel, von der Produktion politischer Filme hin zur politischen Produktion von Filmen, die er aus Found Footage zusammensetzt.³⁵⁹ Indem er Bilder verwendet, die im öffentlichen Raum immer wieder aufgegriffen werden, setzt er dem dadurch bereits vorstrukturierten Sehen Bildlektüren entgegen, die über genaues Betrachten und das Erkennen von Bezügen und Kontexten funktionieren. Er befreit die Bilder von den Kodierungen, die sich durch die Produktion, ihre Verwendung in verschiedenen Medien und ihrer Rezeption über sie gelegt haben.³⁶⁰ Farocki bringt die Bilder in neue Zusammenhänge und legt so ihre verborgenen Gehalte frei: „Man muß gegen Bilder ebenso mißtrauisch sein wie gegen Wörter [...] Man muß keine neuen, nie gesehenen Bilder suchen, aber man muß die vorhandenen Bilder in einer Weise bearbeiten, daß sie neu werden.“³⁶¹

Im Zeitalter der massenmedialen Bilderflut verliert das Bild selbst an Bedeutung. Für Farocki symbolisiert „[...] die Überwachungskamera die Indienstnahme des Bildes für

³⁵⁸ Becker, Jörg, „In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 92.

³⁵⁹ Vgl. Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 157.

³⁶⁰ Vgl. Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 9.

³⁶¹ Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 27.

technisch-kontrollierende Zwecke“³⁶². Die Überwachungsbilder selbst haben keinen Wert. Sie dienen einem übergeordneten Zweck und sind überwiegend Abfall. Videoüberwachung erscheint in diesem Sinne eher nicht als „[...] Maschine zur Bildproduktion, sondern zur Bildvernichtung“.³⁶³ Farocki kritisiert den gedankenlosen Umgang mit Bildern in einer Zeit, in der diese zwar an Menge und Bedeutung die Schrift überholt haben, jedoch die Fähigkeit fehlt, sie zu lesen und im Ganzen zu verstehen und, dass „[...] das Analphabetentum unter den Sehenden bei weitem größer [...] als bei den Lesenden [ist].“³⁶⁴

Farocki vergleicht, indem er Bilder verschiedenen Ursprungs einander gegenüberstellt.³⁶⁵ So bringt er verschiedene Produktionsweisen in ihren historischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen auf eine gemeinsame Ebene, um so überhaupt einen Vergleich zu ermöglichen.³⁶⁶ Der alltägliche Bildkonsum wird kritisiert, indem er gerade diesen in seinen Filmen mit den Mitteln der Verdoppelung und Wiederholung bestätigt: „Wo *jedes Bild* bereits Metapher ist, Übertragung und Verzerrung, da entschließt sich Farocki zu der rhetorischen Geste, die Metapher *als* Metapher sichtbar zu machen.“³⁶⁷

Seine Filme „[...] arbeiten an der visuellen Analyse eines radikalen Umbruchs.“³⁶⁸ Sie thematisieren unter anderem den Wandel der Arbeit.³⁶⁹ Eingeläutet durch einen Rückgang der körperlichen Arbeit verschwindet in der Gegenwart allmählich die Arbeit selbst. Gleichzeitig vollziehen sich Veränderungen im Strafreime – auch hier werden die Vorgänge des Überwachens umfassender und gleichzeitig immer unsichtbarer:

Einerseits werden die Dinge immer unanschaulicher, andererseits versuchen die Institutionen immer mehr [...] Scheinveranschaulichungen. Das passiert auch in der Computertechnik. Die Dinge sind unsichtbar,

³⁶² Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 19.

³⁶³ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 350.

³⁶⁴ Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 108.

³⁶⁵ In 'Wie man sieht' (1986) vergleicht er das Bild eines Pfluges mit dem einer Kanone und weist auf die formale Ähnlichkeit hin. Vgl. Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 25ff.

³⁶⁶ Vgl. Farocki, Harun, *Nebeneinander*, Köln: König 2007, S. 95.

³⁶⁷ Ebd., S. 23.

³⁶⁸ Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 262.

³⁶⁹ Vgl. 'Arbeiter verlassen die Fabrik' (1995).

werden aber ständig zu dieser Scheinanschaulichkeit gebracht. Daher auch diese Flut von Tabellen und Schaubildern.³⁷⁰

Die Welt wird zerlegt. Sie wird vermessen, berechnet und in Form von Messbildern und Tabellen erst wieder als Welt dargestellt: „Ein fotografisches Bild für ein Meßbild zu nehmen, heißt auf eine Mathematisierbarkeit, Kalkulierbarkeit und schließlich „Computierbarkeit“ der Bild-Welt zu drängen.“³⁷¹ Farocki fungiert dabei als Analytiker der Macht, die in Bilder eingeschrieben ist.³⁷² Während das technisch erzeugte Bild zunächst als rein bezeichnende, neutrale Botschaft erscheint, erfährt es auf einer zweiten Ebene durch die Beifügung einer Nebenbedeutung eine semantische Aufladung. Indem Farocki die Bilder auf seine ganz eigene Weise zitiert und ihnen einen Kommentar beifügt, versieht er sie selbst mit Sinngehalten: „Durch die Montage [...] erzeugt er, subtil und zwischen den Zeilen, einen Subtext, der sich mit unserem Wissen über die Bilder verbindet und das bereits Bekannte und Gesehene durchdringt.“³⁷³

6.3.2 Projekt 'Bilderschatz'

Das Wissen des Kinos beginnt zu arbeiten.
Farocki ist sein Agent.³⁷⁴

Der Film 'Gefängnisbilder' bildet den dritten Beitrag zu Harun Farockis Projekt 'Bilderschatz' – einer *motivgeschichtlichen Studie*³⁷⁵. Nach 'Arbeiter verlassen die Fabrik' und 'Der Ausdruck der Hände' befasst sich dieser Film mit dem Gefängnis und zeigt es aus zwei Perspektiven: Dies geschieht einerseits über Bilder, die das Gefängnis selbst hervorbringt, zum Beispiel Schulungsvideos für das Wachpersonal oder Bilder der Überwachungskameras und andererseits über populäre Bilder aus der Filmgeschichte.

'Bilderschatz' ist als Archiv filmischer Ausdrücke angelegt. Farocki geht davon aus, dass Filmbilder seit der Erfindung des Kinos eine Kodifizierung erfahren haben und so

³⁷⁰ Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 263.

³⁷¹ Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 199.

³⁷² Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 236.

³⁷³ Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 9.

³⁷⁴ Farocki, Harun, *Nebeneinander*, Köln: König 2007, S. 31.

³⁷⁵ Vgl. Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 193.

inzwischen vorgeprägt sind.³⁷⁶ Gleichzeitig stellt er einen Mangel der Systematisierung und Nachschlagemöglichkeit filmischer Motive fest. Vor diesem Hintergrund will er Bildmaterial zu bestimmten filmischen Themen suchen, die gefundenen Ausdrücke in einer Art Bilderbuch zusammentragen und allgemein zugänglich machen. Die Bilder sollen dabei nach bestimmten Motiven klassifiziert und geordnet werden. Sein Ziel dabei ist es, „[...] mit Bildern Bilder [zu] kommentieren“³⁷⁷, um so herauszufinden, wie ein Bild oder eine Geste zum Filmmotiv geworden ist.

Bilder können nicht abstrahieren und nicht auf etwas Abwesendes verweisen. Indem er sie jedoch einander gegenüberstellt, sucht Farocki nach einer Möglichkeit, diesen Makel zu beheben: „Dennoch ist es nach wie vor Farockis Ideal, daß ausschließlich die Bilder für ihn sprechen – ein Ideal, das er sich wider sein Mißtrauen in die Wirkungskraft der Bilder stets offenhält.“³⁷⁸ Das Projekt soll dazu beitragen, einen nicht-sprachlichen Weg zu finden, um über eine Szene kommunizieren zu können und so das filmische Sprachbewusstsein zu fördern.³⁷⁹

6.3.3 Funktionen des Kommentars – Leerstellen zwischen Bild und Ton

Bei Filmen aus Found Footage, bei denen also Bildmaterial verschiedenen Ursprungs aufeinander trifft, treten die Zwischenräume zwischen den einzelnen Bildern besonders hervor und gewinnen so an Bedeutung. Anstelle eines nahtlosen, unsichtbaren Übergangs, der den Erzählfluss fördern soll, finden hier offensichtliche Konfrontationen statt, die eine – wenigstens gedankliche – Leerstelle hervorbringen. In 'Gefängnisbilder' erweist sich zudem der Kommentar als von den Bildern unabhängig. Er dient nicht nur dazu, die Bilder zu erklären, sondern funktioniert eigenständig und bisweilen gegenläufig zu den Geschichten, welche die Bilder erzählen. Es entsteht ein zusätzlicher Spalt bzw. ein weiterer Leerraum zwischen Bild- und Tonspur, der Platz für die Gedanken der Zuschauer lässt. Die Dimension der Bilder erweitert sich, wenn der Kommentar über etwas berichtet, was die Bilder selbst nicht zu zeigen vermögen. So informiert der Kommentar in 'Gefängnisbilder' über historische Entwicklungen und

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 179.

³⁷⁷ Vgl. Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 107f.

³⁷⁸ Ebd., S. 104.

³⁷⁹ Vgl. Farocki, Harun, *Bilderschatz*, International Flusser Lecture, Band 3, Köln: König 2001, S. 5.

Veränderungen im Wandel der Zeit und verweist so gleichzeitig auf ein räumliches *Außen*. Er fragt zum Beispiel nach der Geschichte, die hinter einem Bild steht: „Das schwere Gefängnistor zeigt Gebrauchsspuren. Es scheint, als würde es beschossen. Was ist da geschehen?“³⁸⁰

An anderen Stellen des Films tritt die Unabhängigkeit der zwei Stränge Bild und Ton noch deutlicher hervor. Beispielsweise gegen Ende des Films, als der Kommentar über Gefängnistechik und die elektronische Fußfessel informiert, die Bilder hingegen wieder das Thema Kinderasyl, das man bereits vom Anfang des Films kennt, aufgreifen.³⁸¹ Meist jedoch dient der Kommentar dazu, die Bilder zu erklären. So sieht man beispielsweise eine Computersimulation, auf der sich bewegende Punkte zu sehen sind. Über den gesprochenen Text erfährt man, dass je ein Punkt einen Gefangenen darstellt, dessen Bewegungen so überwachbar werden.

Farocki erzeugt zusätzliche Brüche im Film, im gesprochenen Text selbst. Durch Stilmittel wie Ironie, Übertreibung oder skurrile Vergleiche lässt er die Wirkung von Über- bzw. Fehlinterpretation entstehen. Dem Zuschauer wird so Raum für eigene Gedanken und Kritik geschaffen: „Das Verbrechen sollte abgeschafft werden, wie Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit.“³⁸²

Des Weiteren dient der Kommentar dazu, die Monotonie der Disziplinierungsversuche der Gefängnismaschinerie herauszustellen: „Immer wieder widersetzen sich Gefangene dem Angeschaut werden [...] Stets wieder kommen die Wärter mit einer Ramme. Stets wieder das Gas.“³⁸³ Manchmal endet der Kommentar auch mit einer Frage die – vom Film unbeantwortet – zurückbleibt. Ein Beispiel sind die Bilder vom Eintreffen neuer Häftlinge, die sich zunächst entkleiden müssen: „Im Gefängnis wird dem Insassen fast alles genommen. Was bleibt ihm noch? Was ist er für sich?“³⁸⁴ Es sind Grundfragen der menschlichen Existenz, was der Mensch eigentlich ist und was ihn ausmacht. Im Gefängnis bleibt der Mensch sozusagen nackt zurück, ohne Besitztümer oder Masken, mit denen er sich in der Gesellschaft außerhalb der Gefängnismauern vielleicht schützen kann. Er wird auf das reduziert, was er ist.

Der Kommentar erfüllt nicht zuletzt den Zweck, über das Projekt 'Bilderschatz', welches den Rahmen für 'Gefängnisbilder' bildet, zu reflektieren und Auskunft über die Hintergründe von Farockis Arbeit zu geben. So informiert er darüber, woher die

³⁸⁰ Harun Farocki: „Prison Images / Gefängnisbilder“, DE 2000, 23:11 min.

³⁸¹ Vgl. ebd., 57:19 min.

³⁸² Ebd., 26:17 min.

³⁸³ Ebd., 46:19 min.

³⁸⁴ Ebd., 09:59 min.

verwendeten Materialien stammen und in welchem Zusammenhang sie ursprünglich entstanden sind: „Aufnahmen aus Ägypten. Zusammengestellt in den USA 1931. Produziert vom Justizministerium, um vor dem Genuss von Rauschgift zu warnen.“³⁸⁵
 Oder er veranschaulicht auf diese Weise seine Intention und seine Ideen:

Man müsste in den Archiven der Welt 1000 Szenen aufsuchen, in denen aus dem Gefängnis entlassen wird [...] Hätte man alle Szenen vor Augen, in denen aus dem Gefängnis entlassen wird, so ließe sich ein Bild der Befreiung zusammensetzen.³⁸⁶

6.3.4 Found Footage: Überwachungsbilder vs. Bilder der Überwachung

Das in 'Gefängnisbilder' verwendete Bildmaterial lässt sich grob in zwei Bereiche aufteilen: Zum Einen Bilder, die das Gefängnis selbst hervorbringt und die im Normalfall die Gefängnismauern nicht verlassen, wie die von den Überwachungskameras produzierten Bilder, Schulungsvideos für die Wärter oder Computersimulationen, die dem Wachpersonal ihre Arbeit erleichtern sollen. Zum Anderen sind es populäre, filmhistorische Bilder aus Spielfilmen, Lehr- und Aufklärungsfilmern oder Dokumentationen, zum Beispiel über den Alltag in einem Jugendgefängnis. Farocki stellt die beiden unterschiedlichen Bildsorten einander gegenüber, um herauszufinden, wie sich einerseits das Gefängnis selbst inszeniert und wie andererseits das Kino, die Medien und somit auch die Gesellschaft das Gefängnis sehen wollen:

In der Kopplung von Selbst- und Fremdszenierung des Gefängnisses als filmischem Motiv wird deutlich, wie sehr der visuelle Topos ‚Gefängnis‘ als „filmischer Ausdruck“ ein Ergebnis von Bildproduktionen ist, auch wenn die Bilder selbst gemeinhin behaupten, Vorhandenes lediglich abzufilmen.³⁸⁷

Wie bereits im Abschnitt zu 'Bilderschatz' beschrieben, sucht Farocki auch in diesem Beitrag zu seinem Projekt Gesten bzw. filmische Motive, die sich im Lauf der Filmgeschichte zum Thema *Gefängnis* gebildet haben. Die Motive, die er darstellt, sind beispielsweise Gefängnisflucht und -entlassung, Ordnungsrituale, Arbeit, Liebe, Besuch, Kämpfe und der Tod.

³⁸⁵ Ebd., 03:08 min.

³⁸⁶ Ebd., 23:33 min.

³⁸⁷ Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 17.

Da sich diese Arbeit mit dem Phänomen Überwachungsbilder im Film – und damit ist in erster Linie das Bildmaterial der Kameras gemeint – befasst, und nicht mit dem Gefängnis als solchem, soll auf die *Bilder der Überwachung*, also die massenmediale Darstellung des Gefängnisses, an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Farocki beschränkt sich nicht darauf, die Kontrollmacht nur anhand von Videoüberwachungsbildern darzustellen. Im Film werden – zum damaligen Zeitpunkt – neue Kontrolltechnologien vorgestellt, zum Beispiel die elektronische Fußfessel oder der Nacktscanner. Unter der Bezeichnung *operative Bilder* fasst er Bildmaterial zusammen, das in keiner Weise mehr *für sich* steht, sondern rein technische und funktionale, statt ästhetische Zwecke erfüllen soll. Es sind Aufnahmen für den einmaligen Gebrauch, die für einen ganz bestimmten Vorgang bzw. für eine elektronisch-technische Operation hergestellt werden. Sie dienen zur Überprüfung eines Sachverhaltes und werden anschließend meist gelöscht. Ein Beispiel hierfür sind militärische Überwachungsbilder, „[...] die den Erfolg eines Bombenangriffs beweisen sollen“³⁸⁸ oder der Iris-Scanner, dessen Bilder der Überprüfung der Identität dienen. Farocki zweckentfremdet diese Bilder, indem er sie in seinen Film einbaut und mit (neuem) Sinn versieht.

Die Überwachungsbilder der Kameras stammen aus Gefängnissen in den USA:

Wir sagten den Behörden, wir wollten die neue Technik in den Gefängnissen dokumentieren [...] Und so bekamen wir Gelegenheit, entweder selbst etwas mitzuschneiden oder ein altes Band zum Kopieren zu kriegen [...] In den USA gibt es bekanntlich weit mehr Gefangene als in anderen reichen Ländern. Die prison population wächst ständig an, ohne dass die Kriminalität zunähme.³⁸⁹

Der Reiz bei dieser Art von Bildern besteht darin, dass sie nicht inszeniert sind, sondern den jeweiligen Ort in seinem eigenen, *natürlichen* Licht erscheinen lassen und, „[...] daß sie rein indexikalisch benutzt werden, daß es überhaupt nicht um die Anmutung geht, sondern nur um irgendwelche Sachverhalte“³⁹⁰. Die Uninszeniertheit der Bilder zeigt sich dadurch, dass keine filmtechnischen Mittel eingesetzt werden. Es gibt kaum Kamerabewegungen, keine Schnitte und die Tonspur fehlt. Um Material zu sparen

³⁸⁸ Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 236.

³⁸⁹ Vgl. Jungle World : *Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch*: <http://jungle-world.com/artikel/2000/44/26839.html>, 18.06.2011.

³⁹⁰ Farocki, Harun, *Bilderschatz*, International Flusser Lecture, Band 3, Köln: König 2001, S. 25.

laufen (bei den damals noch analogen Systemen) die Bänder der Überwachungskameras mit verringerter Geschwindigkeit, wodurch die Bewegungen der Personen im Bild teilweise ruckartig erscheinen. Die Kameratypen der Aufnahmen sind dabei ganz verschieden. So finden sich im Film auch Infrarotaufnahmen und es gibt Unterschiede hinsichtlich der Qualität und Erscheinung der Bilder.

6.3.5 Montage in 'Gefängnisbilder'

Im Film 'Gefängnisbilder' verwendet Farocki das gefundene Bildmaterial und ordnet es den Themen Gefängnis und Überwachung, als Teil seiner filmgeschichtlichen Studie 'Bilderschatz', zu. Er zeigt damit, dass die Bilder „[...] zu autonomen Einheiten geworden sind: verfügbar, abrufbar und adressierbar.“³⁹¹ Hier lässt sich ein Unterschied zu den – von Baumgärtel so abgegrenzten – typischen Essayfilmen³⁹² Farockis erkennen, die keinem übergeordneten Schema oder Sinn dienen, sondern zur Reflexion anregen sollen. Anstelle einer gradlinigen Argumentation setzt er in diesen Filmen Bildmaterial verschiedener Quellen zusammenhanglos aneinander. In diesem Sinne wäre 'Gefängnisbilder' eher als Found Footage-Film zu verstehen, der wieder nach einer Art fortlaufender Erzählung und Ordnung strebt.

Farocki stellt die verschiedenen Bilder einander gegenüber und schafft so neue Zusammenhänge und Themen, die über den ursprünglichen Zweck ihrer Produktion und Verwendung hinausreichen. In 'Gefängnisbilder' lassen sich vielfältige Methoden erkennen, die er dafür anwendet. Einige dieser Methoden sollen nun an Beispielen aus dem Film veranschaulicht werden. Die Themen, unter die Farocki die Bilder ordnet, werden dabei jeweils nicht an einem Stück abgehandelt, sondern erstrecken sich über den ganzen Film, indem sie immer wieder in neuem Licht erscheinen und dann verschwinden.

Besonders häufig tauchen im Film *Doppelbilder* auf, das heißt auf dem Bildschirm sind zwei verschiedene Bilder gleichzeitig zu sehen. Die Bilder können eine bestimmte Aktion in zwei unterschiedlichen historischen Aufnahmen zeigen, wie beispielsweise

³⁹¹ Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998, S. 196.

³⁹² Baumgärtel unterteilt Farockis Filme strikt in Essayfilme, z.B. 'Wie man sieht' (1986) und 'Schnittstelle' (1995) und Found Footage-Filme, z.B. 'Ein Tag im Leben der Endverbraucher' (1993) und 'Arbeiter verlassen die Fabrik' (1995). Vgl. Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998.

den *Aufzug der Insassen* aus zwei Filmen. Oder man sieht parallel zwei Bilder, die scheinbar ganz Unterschiedliches zeigen, wie Häftlinge beim Exerzieren auf der einen Seite und schnell wechselnde Einstellungen der Überwachungskameras von leeren Gefängnisräumen und Gängen auf der Anderen.³⁹³

Oft folgen im Film Bilder aus unterschiedlichen Zeiten aufeinander, die Veränderungen aufzeigen sollen. So sieht man an einer Stelle Bilder von Gefängnissen aus einer Zeit, in der die Gebäude mitten in den Städten errichtet worden sind, als Zeichen der Mahnung und Abschreckung. Darauf folgend erscheinen Aufnahmen von modernen Gefängnisbauten, die fernab der Stadt im Niemandsland liegen. Die Veränderung der Überwachungs- und Strafinstitutionen, die mit einem Wandel in der Gesellschaft einhergehen, wird so deutlich vor Augen geführt.³⁹⁴ Auch die Möglichkeiten, welche die neu entstandene Gefängnisteknik hervorbringt, zeigt Farocki über einen zeitlichen Vergleich. So sieht man zunächst Bilder von der Durchsuchung eines Insassen von Hand und anschließend derselbe Prozess bei einer Besucherin, jedoch auf Distanz – realisierbar durch den Einsatz von Nacktscannern.³⁹⁵ An anderer Stelle sieht man zunächst älteres Filmmaterial, dem Farocki Aufnahmen aus einem DDR-Film, zwanzig Jahre später, gegenüberstellt. Hier soll gezeigt werden, dass sich selbst innerhalb dieser Zeitspanne an der Gefängniskleidung nichts verändert hat.

Die im Film angesprochenen Themen bearbeitet Farocki nicht einseitig, sondern aus mehreren Blickwinkeln. Nachdem ein Motiv eingeleitet worden ist, folgen im Verlauf des Films verschiedene Szenen, die jeweils unterschiedliche Aspekte beleuchten. Unter der Überschrift *Das Angeschaut werden* erscheint beispielsweise das Portrait eines Gefangenen, das Liebesleben der Insassen und wie dieses von einem Wärter beobachtet wird. Farocki zeigt einerseits Versuche der Insassen, sich den Blicken zu widersetzen, indem sie ihre Zellen blickdicht machen. Andererseits sieht man Wärter, die mit Übergriffen auf die Häftlinge reagieren, um ihre Kontrollposition zu bewahren.³⁹⁶ Es wird dem Zuschauer nicht nur eine Sichtweise präsentiert, sondern mehrere, teils gegensätzliche Intentionen. Am Deutlichsten wird dies an der Stelle im Film, die einen Häftling zeigt, der Werkzeuge zur Befreiung herstellt. Die Bilder wechseln sich ab mit solchen der Errichtung des Staatsgefängnisses in Illinois, aus einem „[...]Film über den Gefängnisbau aus dem Geist des Bauingenieurs, der jede Hoffnung auf Ausbruch

³⁹³ Vgl. Harun Farocki: „Prison Images / Gefängnisbilder“, DE 2000, 02:20 min.

³⁹⁴ Vgl. ebd., 21:00 min.

³⁹⁵ Vgl. ebd., 32:02 min.

entmutigen soll“³⁹⁷. An anderen Stellen betont Farocki jedoch einen Blickwinkel besonders und zeigt diesen in mehreren Variationen, zum Beispiel zum Thema Entlassung zweimal das Zuchthaus Brandenburg, aus dessen Tor einmal ein Mann in die Freiheit tritt, einmal eine Frau.³⁹⁸

Ein weiteres Mittel, das Farocki anwendet, ist die Wiederholung von Bildern und Textteilen des Kommentars, um im Endeffekt durch die Verortung an unterschiedlichen Stellen im Film und die Einbettung in neue Zusammenhänge, jeweils unterschiedliche Wirkungen zu erzielen. Oft tauchen so einzelne Bilder zunächst kurz und unkommentiert auf, bevor sie dann ins Zentrum gerückt werden und durch das Gesprochene eine Geschichte dazu entsteht. Das Gefängnistor vom Zuchthaus Brandenburg sieht man zum Beispiel dreimal vor jeweils unterschiedlichem thematischen Hintergrund. Zweimal, als Personen aus dem Gefängnis entlassen werden. Das dritte Mal richtet sich der Blick nur aufs Tor. In einer Nahaufnahme, verlangsamt und mit Musik unterlegt, sieht man noch einmal die Szene, bei der die Frau aus dem Tor austritt.³⁹⁹ Erst jetzt lassen sich die Einschusslöcher im Holz erkennen. Andere Bilder, wie beispielsweise das Portrait eines ägyptischen Häftlings, werden an unterschiedlichen Stellen des Films wiederholt eingeblendet und bleiben dabei oftmals unkommentiert. Vor allem die Wiederholungen und der gezielte Einsatz von Musik einerseits oder das Aussetzen des Kommentars andererseits, geben dem scheinbar neutralen Film eine gewisse Eindringlichkeit und lassen ihn teilweise dramatisch wirken.

6.3.6 Die Kamera als Thema im Film

Die Videokameras vervielfältigen den Kontrollblick. Ihr kaltes Auge soll das Gefängnis aufklären und also entzaubern.⁴⁰⁰

Im Film 'Gefängnisbilder' werden die Überwachungsbilder nicht nur benutzt und sozusagen zweckentfremdet, sondern sie werden auch als das herausgestellt, was sie sind: Instrumente zur Kontrolle der Menschen, zur Überwachung und Prävention. So

³⁹⁶ Vgl. ebd., 06:20 min., 07:47 min., 08:16 min.

³⁹⁷ Ebd., 16:46 min.

³⁹⁸ Vgl. ebd., 22:00 min.

³⁹⁹ Vgl. ebd., 23:11 min.

⁴⁰⁰ Ebd., 09:22 min.

wird die Kamera selbst zum Thema des Films. Nicht nur der Kommentar sinniert immer wieder über die – im Gefängnis tatsächlich allgegenwärtigen – Kameras, auch im Bild stehen sie selbst das ein oder andere Mal im Zentrum, insbesondere an der Stelle im Film, wo Farocki auf neue technische Möglichkeiten aufmerksam machen will: „Der Wasserkanone ist eine Kamera aufgesetzt, die die Einsätze aufnimmt.“⁴⁰¹ Zuvor sieht man die Wasserkanone mit ihrem langen Arm, an dessen Anfang sich die Kamera befindet. Der Arm schwenkt, verfolgt so die Insassen, um im Falle eines Kampfes durch den Einsatz von Wasser die Kämpfer zu trennen.

Die Kameras arbeiten für die Wärter rund um die Uhr und filmen, unabhängig davon ob etwas passiert oder nicht: „Dutzende von Kameras in 1000en von Gefängnissen. Sie nehmen Tag und Nacht auf. Jedes vorstellbare Ereignis müsste einmal auf den Bändern registriert sein.“⁴⁰² Farocki stellt im Film einerseits die allgemeine Furcht vor den kalten Augen der Kameras dar, die alles aufnehmen. Im selben Zug jedoch entkräftet er diese Vorstellung, indem er zeigt, dass die Kameras alleine keine Macht besitzen und auch nicht alles erfassen können: „Die Kamera, an der die Insassen vorbeiziehen, ist an die Stelle von Gott und König und Kriegsherr getreten [...] Die Insassen bei einer Art von Exerzieren. Sie sind darin so ungeübt wie die Kamera.“⁴⁰³ In dem in den Massenmedien häufig angestellten Vergleich des Blicks der Kameras mit dem Auge Gottes offenbart sich erneut der Zwiespalt des Blickes an sich. So verspricht das Auge Gottes Drohung und Schutz zugleich.⁴⁰⁴ Die Kameras hingegen sind von Menschen gemachte technische Geräte, die – realistisch betrachtet – nur durch einen menschlichen Beobachter hinter den Kameras überhaupt eine Wirkung erzielen können.

Auch über die Gefängnismauern hinaus wird über den Zweck der Kameras informiert: „Die Überwachungskameras sind aus dem Supermarkt geläufig. Dort sollen sie zunächst den Diebstahl verhindern. Später das Kaufverhalten der Kunden studieren.“⁴⁰⁵

Im Folgenden sollen die ereignisreichen und teilweise schockierenden Überwachungsbilder des Films genauer betrachtet werden. Sie erscheinen in dieser

⁴⁰¹ Ebd., 59:13 min.

⁴⁰² Ebd., 33:41 min.

⁴⁰³ Ebd., 02:21 min.

⁴⁰⁴ Zur Symbol der Kamera und dem Sinnbild des Auges für göttliche Omnipräsenz vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 227 ff.

⁴⁰⁵ Ebd., 30:05 min.

Arbeit im jeweiligen thematischen Rahmen, in den Farocki sie in 'Gefängnisbilder' setzt.

6.3.7 Bewegende und schockierende Überwachungsbilder

Die Gefängnisbilder, die Farocki im Film verwendet, dokumentieren überwiegend Szenen, die auffallen und erstaunen. Es sind die Bilder des Ausnahmefalls, des Ereignisses im Bild, zum Beispiel Übergriffe der Wärter auf die Insassen oder ihre Zellen, die von diesen verbarrikadiert wurden, Unterbindung des Kontakts zwischen den Insassen oder einem Häftling und seinem Besuch, das Einschreiten des Wachpersonals in einen Kampf auf dem Gefängnishof – personell oder mithilfe der Technik. Die übrigen Überwachungsbilder, die meist als Doppelbilder neben anderen Aufnahmen zu sehen sind, zeigen die Gefängnismaschinerie, dargestellt durch einschüchternd wirkende leere Hallen, lange Gängen oder automatischen Türen.

Über den Kommentar unterteilt Farocki das gesamte Bildmaterial des Films, also auch die Spielfilmsequenzen usw., in verschiedene Themen. Die jeweiligen Themen werden meist explizit über den Kommentar vorgestellt, zum Beispiel Gefängnisordnung, Überwachungstechnik, Besuche, Liebe und Sehnsucht, Arbeit, Fluchtplanung, sowie die aus dem übrigen Material herausstechenden Bilder zu den Kämpfen zwischen den Insassen und zu Macht und Gewalt im Gefängnis.

Da der Fokus dieser Arbeit auf den Bildern der Überwachungskameras liegt, werden diejenigen Themen des Films, die Farocki nicht mit dieser Bildsorte darstellt, nur am Rande behandelt.

6.3.7.1 Besuch und Liebe

1000e von Kameras überwachen die Gefängnisbesuche. Eines Tages muss jeder vorstellbare Ausdruck auf den Bändern registriert sein.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Ebd., 39:46 min.

Für einen Sekundenbruchteil tauchen zunächst Bilder der Überwachungskamera aus einem Besuchsraum auf, eingebettet in Spielfilmsequenzen. Das Thema *Besuch* wird so eingeleitet. Zwei Minuten später folgt eine lange Aufnahme derselben Kamera. Die vom Wärter ferngesteuerte Kamera schwenkt und zoomt auf den Tisch zwischen einem Insassen und seinem weiblichen Besuch. Dem Kommentar zufolge lässt sie sogar erkennen, um welche Münzen es sich handelt, als die Besucherin zwei Stück zum Vergleich auf den Tisch legt. Anhand der beiden Münzen – so interpretiert Farocki – kann man den Wandel der Zeit erkennen: „Die Welt draußen hat sich geändert. Die neue Münze erinnert das versäumte Leben.“⁴⁰⁷ Die Bilder der Kamera sind stark blaustichig und von schwarzen Linien durchzogen. Sie flackern. Kurz darauf erscheinen wieder Bilder aus einem Besuchsraum. Diesmal sind sie schwarz-weiß und relativ klar. Die Kamera schwenkt und richtet sich auf einen Insassen und eine Frau, die am Tisch sitzen und sich gegenseitig die Hände halten. Zum Sichtschutz rückt der Insasse einen Stuhl in die Mitte, um sich der Frau anzunähern. Er zieht sie auf ihrem Stuhl stückweise immer näher zu sich. Nach einer weiteren Spielfilmsequenz folgt eine dritte, längere Besuchsszene. Der darauf zu sehende Insasse und seine Besucherin halten sich nicht an das Verbot des Körperkontakts. Die Kamera zoomt ganz nah auf die Armbewegungen des Mannes. Dazwischen tauchen kurz Bilder auf, die zwei Häftlinge zeigen, welche – durch die Qualität der Aufzeichnung bedingt – zeitlupenartig zu Boden gehen. Dann sieht man ganz unscharf wieder das Pärchen, das sich küsst. Da nur der Kontakt der Hände gestattet ist, wird der Häftling von einer Wärterin des Raumes verwiesen und abgeführt.⁴⁰⁸

6.3.7.2 Machtausübung und Gewalt

Die Bilder im Film stehen exemplarisch für die direkte und indirekte Ausübung von Macht und Gewalt im Gefängnis. Um diese darstellen zu können verwendet Farocki überwiegend Material aus Filmen und Dokumentationen oder aber Bilder einer Kamera, die (möglicherweise von den Wärtern selbst) speziell aufgestellt wurde, um einen geplanten Übergriff des Wachpersonals auf die Gefangenen zu filmen. Die Macht äußert sich im Gefängnis auf allen Ebenen, insbesondere in Form der

⁴⁰⁷ Ebd., 37:13 min.

⁴⁰⁸ Vgl. Ebd., 39:13 min.

Gefängnisordnung, welche die Insassen dazu zwingt, zu exerzieren, aufzumarschieren und sich den unzähligen Regeln und Einschränkungen gemäß zu verhalten.

Viele Bilder stellen die moderne Gefängnistechnik in den Mittelpunkt und veranschaulichen so eine Form von Überwachung und Kontrolle, die über elektronische Geräte erfolgt. Farocki stellt dem Abtasten eines Insassen von Hand Aufnahmen eines Nacktscanners gegenüber. Hier erfolgt die Kontrolle aus der Distanz heraus.⁴⁰⁹ Weitere – zum Zeitpunkt des Filmes – technische Neuheiten, welche die Bilder dokumentieren, sind der Iris-Scanner, die elektronische Fußfessel sowie Computerprogramme, die über elektronische Impulsgeber Menschen und ihre Bewegungen in Form von Punkten am Bildschirm darstellen. Sie ermöglichen, die Individuen zu verorten, ihre Identität festzustellen und diverse persönliche Daten abzurufen (im Supermarkt zum Beispiel das jeweilige Kaufverhalten, im Gefängnis die Gang-Zugehörigkeit).



Abbildung 1

6.3.7.3 Spektakel – Die Kämpfe

Die Insassen wissen, dass die Wärter auf sie schießen werden. Dennoch fangen sie immer wieder zu kämpfen an [...] Für wen das Spektakel?⁴¹⁰

Ein weiteres Thema, das Farocki in 'Gefängnisbilder' anspricht, ist der Status des Gefängnisses als Unterhaltungsfaktor und Spektakel. In Kinofilmen wird aus dem

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., 32:11 min.

⁴¹⁰ Ebd., 55:11 min.

Kriminellen seit jeher ein Ereignis gemacht. So ist beispielsweise die Gefängnisflucht ein immer wieder auftauchender filmischer Topos, wie auch die Geschichte zweier Liebender, die durch die Gefängnismauern voneinander getrennt werden. In Stummfilmen wurde die Zelle auch oft zum spirituellen Raum, zum Ort der Erscheinung.⁴¹¹ Erstaunlich ist jedoch, dass auch die Bilder, die das Gefängnis selbst hervorbringt, einen – künstlich erzeugten – Unterhaltungscharakter aufweisen.

„Die Reaktion verändert sich im Zeichen der Kamera“⁴¹², insbesondere im Gefängnis, in dem sie die Anwesenheit von Mitmenschen ersetzt. Anstelle eines realen Publikums und eines menschlichen Interesses, stehen den Gefängnisinsassen lediglich die Wärter und die technischen Apparate gegenüber, die sie beobachten. Farocki vergleicht den Gefängnishof mit einer Arena, in der die Kämpfe als Spektakel für die Kameras inszeniert werden:

Sie sehen aus wie Gladiatoren, aber ihr Spektakel ist nicht öffentlich. Die Überwachungskamera parodiert Öffentlichkeit, sie verbreitet das Ereignis nicht. Es ist, als wäre die Kamera das römische Stadtproletariat, das mit einem Schauspiel bei Laune gehalten werden soll.⁴¹³

Nicht nur die Häftlinge selbst inszenieren sich, sondern auch die Wärter leisten ihren Beitrag zum Spektakel, insofern sie den Gewaltlevel auf dem Hof beeinflussen und die Kämpfe so überhaupt erst entstehen lassen können. Eine lange, starre Aufnahme zeigt eine Tafel mit Bildern der Gefangenen. Der Kommentar erklärt, dass man hier die jeweiligen Gangzugehörigkeiten ablesen kann. Indem die Wärter gezielt auswählen, wer zusammen auf den Hof kommt, regulieren sie das Gewaltpotential. Mitglieder verfeindeter Gangs werden zusammengebracht, um ihnen einerseits eine Lektion zu erteilen und andererseits zur Unterhaltung des Wachpersonals, welches Wetten auf den Ausgang eines Kampfes abschließt.⁴¹⁴

An dieser Stelle des Films tritt ein weiterer Aspekt der heutigen Gesellschaft zu Tage. Schroer spricht in diesem Zusammenhang vom Übergang einer Überwachungs- und

⁴¹¹ Vgl. Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 313.

⁴¹² Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 292.

⁴¹³ Jungle World : *Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch*: <http://jungle-world.com/artikel/2000/44/26839.html>, 18.06.2011.

Kontrollgesellschaft hin zur Beobachtungs- und Aufmerksamkeitsgesellschaft. Er stellt einen Wandel fest, bei dem die Angst, beobachtet zu werden, allmählich zur Furcht, übersehen zu werden, reift. Als nächsten Schritt dieser Entwicklung beschreibt Schroer das Einfordern der Aufmerksamkeit: Bitte schaut mich an!⁴¹⁵ Diesem Konzept des Kampfes um Aufmerksamkeit liegt die heute verbreitete Annahme zugrunde, man müsse gesehen werden, um zu existieren. Insbesondere im Gefängnis, als vom Rest der Gesellschaft abgeschirmten Raum, scheint sich die Aufmerksamkeit von außen auf die anwesenden Kameras zu zentrieren und gleichzeitig zu reduzieren: „Mit den Kameras ist es möglich, Anwesenheit zu simulieren.“⁴¹⁶

6.3.7.4 Der Tod auf Band

Das gesamte Strafsystem ist im Grunde auf den Tod hin ausgerichtet und wird von ihm regiert.⁴¹⁷

Die einzigen Überwachungsbilder, die tatsächlich einen Nutzen haben, die überhaupt gesehen werden, sind die, auf denen etwas Ungewöhnliches bzw. ein Vorfall festgehalten ist: „Nur im Ausnahmefall werden die Bänder nicht gelöscht und wiederverwertet. Ein Ausnahmefall: Der Tod.“⁴¹⁸

Bei den Bildern der Kameras herrscht das „[...] Prinzip der Realzeit. Die lange, starre Einstellung verlangt nach dem Ereignis im Bild, oder, [...] das Überwachungsbild zielt von der Norm auf die Abweichung.“⁴¹⁹ Tragische Ereignisse, festgehalten auf den Bändern der Kameras, wirken dramatisch lange, da sie nicht, wie von den populären Fernsehbildern gewohnt, auf Sekundenbruchteile verkürzt werden. Bedingt durch Aufnahmegeschwindigkeit und -qualität erscheinen sie zudem teils ruckartig oder

⁴¹⁴ Vgl. Harun Farocki: „Prison Images / Gefängnisbilder“, DE 2000, 53:48 min.

⁴¹⁵ Vgl. Schroer, Markus, „Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 332.

⁴¹⁶ Ebd., S. 338.

⁴¹⁷ Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976, S. 24.

⁴¹⁸ Harun Farocki: „Prison Images / Gefängnisbilder“, DE 2000, 41:27 min.

⁴¹⁹ Blümlinger, Christa, (01.10.2001): *Dispositivwechsel. Zu Harun Farockis Installation Ich glaubte, Gefangene zu sehen*: <http://www.nachdemfilm.de/content/dispositivwechsel>, 18.06.2011.

unscharf. Die Tonspur fehlt. Dadurch entsteht ein seltsam befremdlicher, aber auch entschärfender Eindruck.

Die eindringlichsten Überwachungsbilder in 'Gefängnisbilder' sind die Aufnahmen aus dem Hochsicherheitsgefängnis von Corcoran in Kalifornien. Die Kamera ist hier direkt neben dem Gewehr angebracht, wodurch das Sichtfeld mit dem Schussfeld verschmilzt. Der Blick fällt auf den kargen Gefängnishof. Immer wieder kommt es dort zu Schlägereien unter den Häftlingen, wie die Bilder und der Kommentar belegen.⁴²⁰ Eine lange Szene, die aus dem übrigen Material des Films heraussticht, zeigt den Kampf zweier Insassen von Corcoran. Das Wachpersonal beendet den Kampf durch einen Schuss. Einer der beiden, William Martinez, wird getroffen und sinkt zu Boden. Er ist tot.⁴²¹ Das Band läuft weiter. Man sieht wie die übrigen Häftlinge den Hof verlassen. Es dauert unerträglich lange neun Minuten, wie dem Kommentar zu entnehmen ist, bis Wärter und zwei Männer im Anzug dazu kommen und Martinez wegtragen.⁴²²



Abbildung 2

Erst in Verbindung mit dem Kommentar wird dem Betrachter das Ausmaß des Vorfalls bewusst, der sich da vor seinen Augen abspielt. Schockierend wirken die Bilder vor allem in Verbindung mit der unvermeidlichen Tatsache, dass sie – in ihrer ganz eigenen

⁴²⁰ Vgl. Farocki, Harun, *Bilderschatz*, International Flusser Lecture, Band 3, Köln: König 2001, S. 27.

⁴²¹ Vgl. Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 13.

⁴²² Vgl. *Jungle World: Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch*. Online im Internet: <http://jungle-world.com/artikel/2000/44/26839.html>, 18.06.2011.

Zeitdimension existierend – die letzten Momente im Leben eines Menschen zeigen können. Beim Betrachten der Bilder jedoch ist dieser Mensch bereits verstorben.

Weil die Schußmächtigen wie die Videokameras positioniert sind und unsichtbar bleiben, sucht Farocki auch keinen Ersatz, kein Gegenbild. Er bleibt visuell beim Überwachungsmaterial, in das sich die Spur der Gewalt und der Macht kaum sichtbar eingeschrieben hat, und setzt dazu das Sprechen und die Schrift [...] So erfährt der Betrachter zum Beispiel, daß weiße Rauchschwaden im grauen Bild von einem kalifornischen Gefängnishof bedeuten, daß hier ein Schuß gefallen ist.⁴²³

Das Datum, an dem der Vorfall sich ereignet, ist der siebte April 1989. Im Anschluss an die Bilder des tragischen Kampfes mit tödlichem Ausgang blendet Farocki für ein paar Sekunden groß das Datum ein, wie es am oberen Rand der Aufzeichnungen festgehalten ist. Es steht dort 4-7-89 in der amerikanischen Schreibweise. Im Bild befindet sich links hinter der ersten Ziffer ein dunkler Gegenstand. Es scheint, als würde er eine weitere Zahl verdecken, als stünde eine Eins vor der Vier. Mit dieser intendierten Fehllektüre erinnert Farocki an den vierzehnten Juli 1789, den Beginn der französischen Revolution durch den Sturm auf die Bastille.⁴²⁴ Der Angriff auf die Bastille wird heute als der erste Schritt der – wie im Kapitel zu Macht und Kontrolle beschriebenen – Entwicklung von der Souveränitätsgesellschaft zur Disziplinargesellschaft aufgefasst und somit auch als die Geburtsstunde des modernen Inhaftierungssystems.

6.3.8 Vom Gefängnis zur ortlosen Überwachung

Wie zuvor bereits Foucault beschränkt sich auch Farocki nicht darauf, Überwachung einzig anhand des Gefängnisses, als Inbegriff der totalen Überwachung, zu analysieren. Gemeinhin steht das „[...] Gefängnis als Modell für analoge Systeme geschlossener Anstalten [...], wo Menschen konzentriert werden, räumlich verteilt, zeitlich befohlen und wo innerhalb eines Zeitraums eine Produktivkraft entfaltet wird, deren Effekt größer sein muß als die Summe ihrer Elementarkräfte.“⁴²⁵

In 'Gefängnisbilder' wird auch auf die Gesellschaft außerhalb der Gefängnismauern verwiesen, zum Beispiel über Bildmaterial aus den Überwachungskameras im

⁴²³ Blümlinger, Christa, (01.10.2001): *Dispositivwechsel. Zu Harun Farockis Installation Ich glaubte, Gefangene zu sehen*: <http://www.nachdemfilm.de/content/dispositivwechsel>, 18.06.2011.

⁴²⁴ Vgl. Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 13.

⁴²⁵ Blümlinger, Christa, (01.10.2001): *Dispositivwechsel. Zu Harun Farockis Installation Ich glaubte, Gefangene zu sehen*: <http://www.nachdemfilm.de/content/dispositivwechsel>, 18.06.2011.

Supermarkt. Durch Computersimulationen ergänzt wird dem Zuschauer bewusst, wie weit die Kontrolle bereits in den Alltag der Menschen eingedrungen ist. Farocki zeigt verschiedene technische Neuheiten auf, die eine Überwachung unabhängig von dem Ort, an dem sich der Überwachte befindet, ermöglichen. Diese Mittel machen aus der Überwachung eine Macht, die auf Einschließungen verzichten könnte:

Diese drakonische Straferei in den USA steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu dem Geist, der sonst herrscht. Deleuze sagt, die klassischen Macht-Einrichtungen, Schule, Gefängnis seien in der Krise, und vielleicht gehört das gesteigerte Einsperren zu der Krise der Institution Gefängnis.⁴²⁶

Unter der Bezeichnung *Gefängnistechnik* fasst Farocki im Film eine Reihe technischer und elektronischer Neuerungen zusammen. Die *Remote Control*, die ferngesteuerte Kamera, ist nur eine Möglichkeit von unzähligen, um die neue Form der Überwachung zu realisieren. Die Kontrollmechanismen reichen vom biometrischen Gerät zur Zugangskontrolle über den Nacktscanner bis hin zur elektronischen Fußfessel, mit der ein Häftling überall verortet werden kann: „Mit dieser Technik lässt sich aus jedem Zimmer ein Arrestraum machen. Damit wäre die Anstalt aufgehoben – der feste Ort, auf den das Abseitige verwiesen ist.“⁴²⁷

Die größte Neuerung in diesem Bereich sind jedoch die Überwachungskameras, die inzwischen selbst im öffentlichen Raum nahezu allgegenwärtig sind. Im Gefängnis ersetzen die elektronischen Überwachungsmethoden die panoptische Architektur. Gleichzeitig „[...] lösen sie jede Zeugenschaft von einer persönlichen Anwesenheit des Zeugen ab.“⁴²⁸ Die Kontrolle wird entpersonifiziert und kann aus der Distanz heraus funktionieren. Sie benötigt keine Mauern mehr für ihre Durchsetzung und wird tendenziell unsichtbar.

6.4 'Faceless' – Manu Luksch

Der Film 'Faceless' aus dem Jahr 2007 von der österreichischen Filmemacherin Manu Luksch besteht ausschließlich aus dem Material des CCTVs in London. Mit ihrem Film

⁴²⁶ Jungle World : *Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch.* Online im Internet: <http://jungle-world.com/artikel/2000/44/26839.html>, 18.06.2011.

⁴²⁷ Harun Farocki: „Prison Images / Gefängnisbilder“, DE 2000, 57:53 min.

will Luksch auf den Überwachungswahn der heutigen Gesellschaft aufmerksam machen, wofür London mit der weltweit größten Dichte an Überwachungskameras den deutlichsten Beweis liefert.

Für die Produktion von CCTV-Filmen hat Luksch ein *Manifesto* erstellt, das dem Anhang dieser Arbeit zu entnehmen ist. Das Manifest ist als eine eher humoristische Reaktion auf ein britisches Datenschutzgesetz von 1998 (*Data Protection Act*) zu verstehen. Dabei sollen CCTV-Filmemacher lediglich Aufzeichnungen verwenden, die über den *subject access request*⁴²⁹ erlangt wurden. Luksch Anliegen ist es, auf diese Weise das Gesetz – sozusagen mit künstlerischen Mitteln – zu überprüfen.

6.4.1 Hintergrund: Videoüberwachung in London

Über vier Million öffentliche wie private Kameras sind nach Schätzungen der letzten Jahre in Großbritannien in Betrieb.⁴³⁰ In London kann man inzwischen wohl tatsächlich von einer flächendeckenden Videoüberwachung sprechen, bei mehr als einer halben Million Kameras, von denen allein sechstausend das U-Bahn-System beobachten. Bis zu dreihundert mal kann ein durchschnittlicher Spaziergänger während eines Tages von einer Linse erfasst werden.⁴³¹

Im Vereinigten Königreich finden sich Anfang der 1990er Jahre ideale Voraussetzungen für die rasante Ausbreitung der Videoüberwachung. Von der Regierung finanziell und organisatorisch gefördert, von den Medien und der öffentlichen Meinung eher wohlwollend getragen, trägt nicht zuletzt die dortige Rechtslage, „[...] die keinen Begriff der Privatsphäre kannte [...]“⁴³², zu dieser Entwicklung bei.

Auch hinsichtlich der Verwendung neuester Überwachungstechnik bildet Großbritannien die Spitze in Europa. Hier kommen bereits seit Jahren auch volldigitale Systeme zum Einsatz, in die biometrische Gesichtserkennungsverfahren integriert werden können. Der elektronische Abgleich mit Datenbanken ist hier keine Utopie

⁴²⁸ Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 19.

⁴²⁹ Die Bedeutung und Hintergründe dieses Gesetzes werden im Abschnitt zur Materialbeschaffung erläutert.

⁴³⁰ Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 117.

⁴³¹ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 35ff, 45.

⁴³² Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 65.

mehr.⁴³³ Seit 1996 werden in London über die Kameras Kennzeichen automatisch erfasst und mit einer Datenbank von verdächtigen oder gestohlenen Fahrzeugen abgeglichen.⁴³⁴ Seit 2005 ist in Großbritannien eine „[...] landesweite Vernetzung von Kfz-Kennzeichenlesern [...]“⁴³⁵ in Planung. Hierfür sollen die Kamerasysteme der Polizei, des Straßenverkehrsamts und örtlicher Behörden, sowie private Anlagen zusammengeschaltet werden. Einige Kameras sind zudem bereits mit biometrischen Identifikationssystemen ausgestattet. Gesichter von Passanten können so mit einer Datenbank von gesuchten Straftätern abgeglichen werden.⁴³⁶ In Großbritannien entsteht allmählich ein Sicherheitsnetz, welches das ganze Land umfasst.

6.4.2 Rechtslage und Datenschutz

Das britische Datenschutzgesetz von 1998⁴³⁷ versucht, die bisweilen gegensätzlichen Interessen zwischen den Sammlern *personenbezogener Daten* und den Überwachten zu regeln. Es räumt dem Bürger unter anderem das Recht auf Einsicht in Daten ein, die über ihn vorliegen. Unter Umständen beinhaltet dies auch Videoaufnahmen. Mit beigelegtem Foto zur Identifikation der eigenen Person auf den Videobändern und der Angabe, wann und wo man glaubt, gefilmt worden zu sein, kann der Antrag an die jeweilige Behörde gerichtet werden (*subject access request*)⁴³⁸. Dazu ist es notwendig, den Betreiber der spezifischen Kamera ausfindig zu machen. Der *Code of Practice*⁴³⁹ schreibt hierfür die Aufstellung von Informationsschildern an den Kameras vor, denen der Zweck der Beobachtung sowie Namen und Kontaktdaten des Betreibers zu entnehmen sind. Diese rechtliche Vorgabe wird jedoch in London nur zum Teil umgesetzt. Viele Kameras sind gar nicht oder unzureichend gekennzeichnet.⁴⁴⁰

Seit 2003 wurde der DPA aufgrund eines Präzedenzfalles geändert und der Begriff *personenbezogene Daten* neu definiert. So kann ein Betroffener nun keine

⁴³³ Vgl. Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007, S. 152.

⁴³⁴ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 39.

⁴³⁵ Schaar, Peter, *Das Ende der Privatsphäre. Der Weg in die Überwachungsgesellschaft*, München: C. Bertelsmann 2007, S. 65.

⁴³⁶ Vgl. Cameron, Heather, „The Next Generation. Visuelle Überwachung im Zeitalter von Datenbanken und Funk-Etiketten“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 107.

⁴³⁷ Vgl. CCTV Code of Practice, <http://www.devon.gov.uk/cctvcodeofpractice.pdf>, 28.06.2011.

⁴³⁸ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 329.

⁴³⁹ Vgl. CCTV Code of Practice, <http://www.devon.gov.uk/cctvcodeofpractice.pdf>, 28.06.2011.

⁴⁴⁰ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 236f.

Aufzeichnungen mehr anfordern, nur weil er darauf zu sehen ist. Dieses Recht gilt nur noch dann, wenn *biographische Daten* auf den Bildern preisgegeben werden.⁴⁴¹ Als Merkmal gilt hierbei, wenn die Person durch offensichtliches Schwenken und Zoomen in den Fokus der Kamera gerät.

Weitere Gesetze und Aspekte, die für die Betreiber von Videoüberwachungsanlagen eine Rolle spielen, sind die Menschenrechte, das Recht auf Privatheit sowie kriminalpolizeiliche Ermittlungen.

6.4.3 Videoüberwachung im öffentlichen Raum

Öffentliche Räume weisen einen hohen Informationsgehalt auf. Sie erscheinen als besonders vielfältig und komplex und sind so definitorisch kaum alle unter einem Begriff fassbar.⁴⁴² Meist werden Straßen und Plätze allgemein als Illustrationen öffentlichen Raums verstanden und verwendet. Bei vielen Orten jedoch erweist sich die Zuordnung als problematisch. So können Einkaufszentren oder Kirchen sowohl halböffentlich, öffentlich als auch privat sein. Auch rein zweckmäßige (Übergangs-) Räume, die nur kurz benützt werden, beispielsweise U-Bahn-Stationen, zählen im allgemeinen Verständnis zum öffentlichen Raum.

Die Videoüberwachung dient im öffentlichen Raum anderen Zwecken als im privaten Bereich, wo sie vor allem zum Schutz des Eigentums eingesetzt wird. In der öffentlichen Sphäre hingegen erfüllt sie die Funktion der sozialen Kontrolle in konfliktgeladenen, von Gegensätzen, Vielfalt und Spannungen geprägten Räumen.

6.4.4 Materialbeschaffung und filmische Umsetzung

Manu Luksch macht sich das Gesetz zur Informationseinsicht in London zunütze. Sie inszeniert sich bewusst vor verschiedenen Kameras der Stadt, um anschließend das Bildmaterial bei den entsprechenden Dienststellen einzufordern. Der Beschaffungsprozess der Videoaufzeichnungen erweist sich für sie als langwierig und problematisch:

⁴⁴¹ Vgl. Lilian Edwards, *Taking the „Personal“ out of Personal Data*, (2003): www.law.ed.ac.uk/ahrc/script-ed/issue2/durant.doc, 27.06.2011.

⁴⁴² Vgl. Klauser, Francisco, „Raum = Energie + Information. Videoüberwachung als Raumanerkennung“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 193.

„Anfragen scheiterten, weil Bänder verlegt wurden oder Daten angeblich gelöscht wurden. Oder man hat einfach die Legitimität meiner Anträge in Frage gestellt.“⁴⁴³

Die Geschichte in 'Faceless' entsteht in einem offenen Verfahren, da sie in Abhängigkeit von dem bei Luksch eintreffenden Bildmaterial ständig umgeschrieben werden muss. Über fünf Jahre hinweg sammelt sie die Bänder für den knapp einstündigen Film. Vom gesamten angeforderten Material wurden nur ungefähr sieben Prozent zugeschickt. Aus Gründen des Datenschutzes sind die Gesichter der übrigen Passanten auf den Videobändern geschwärzt bzw. durch farbige Punkte verdeckt. In 'Faceless' wird dieses Vorgehen zum tragenden Element des Plots: Die Protagonistin Luksch erwacht, als sie plötzlich – als Einzige umgeben von gesichtslosen – ihr Gesicht wiedererlangt. Sie erinnert sich an die Vergangenheit und macht sich auf die Suche nach ihrer eigenen Geschichte.

In einer Art Parallelmontage werden in 'Faceless' Einstellungen verschiedener Kameras zugunsten einer Struktur, einer poetischen Science-Fiction-Geschichte⁴⁴⁴, zusammengebracht. Erst in Verbindung mit Musik und gesprochenem Text gewinnen die Überwachungsbilder an Spannung und es entsteht die Handlung des Films. Die Ästhetik vieler Bilder prägt dabei der typische Überwachungslook aus mangelhafter Qualität und Bildstörungen. Da Großbritannien hinsichtlich der Videoüberwachung Vorreiter ist, befinden sich hier noch viele alte, analoge Systeme und die Bildqualität ist bisweilen so schlecht, dass Personen kaum erkennbar sind.⁴⁴⁵

An anderen Stellen zeigt der Film jedoch auch qualitativ hochwertigere Aufnahmen. Wenn die Köpfe der Passanten bzw. der Darsteller durch verschieden farbige Ovale verdeckt sind, können die Überwachungsbilder beinahe ästhetisch und fröhlich wirken, wie beispielsweise die Tanzszenen der *Spektralkinder* in einem Parkhaus.⁴⁴⁶ Eine weitere Schlüsselsequenz, die mehrmals auftaucht, ist ein ebenso farbenfroher Gruppentanz in einem Einkaufszentrum, bei dem viele Menschen kreisförmig auf einem auffällig gemusterten Boden um eine Mitte herumtanzen.⁴⁴⁷ Der Tanz steht symbolisch

⁴⁴³ Surveillance Studies, *Interview mit Filmemacherin*, (19.09.2008), <http://www.surveillance-studies.org/2008/09/19/interview-mit-filmemacherin/>, 28.06.2011.

⁴⁴⁴ Vgl. Buchschwenter, Robert, *Angstbilder gegen die Angst*, <http://www.sixpackfilm.com/catalogue.php?oid=1631&lang=de>, 13.07.2011.

⁴⁴⁵ Vgl. Manu Luksch: „Faceless“, AT/UK 2007, 10:31 min.

⁴⁴⁶ Vgl. Manu Luksch: „Faceless“, AT/UK 2007, 28:14 min.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., 22:43 min. und 42:53 min.

für das allmähliche Erwachen der Protagonistin, während sie sich noch in einer traumartigen Zwischensphäre befindet, nicht wissend, wonach sie sucht. Die Aufnahmen im Einkaufszentrum bilden auch die Schlusssequenz des Films, welche die Wiedervereinigung der Hauptdarstellerin mit ihrer vergessenen geglaubten Familie in Form eines weiteren Tanzes zeigt.⁴⁴⁸

Trotz des glücklichen Endes für die Hauptdarstellerin gibt der Film keinen positiven Ausblick auf die Zukunft. Nach einer kurzen Bildstörung bei den Kameras, die zeigt, dass die Frau den Kontrollapparat überlisten und sich dem Diktum der Echtzeit entziehen konnte, wird verkündet: „Etwas später wird eine Korrektur vorgenommen.“⁴⁴⁹ Die Kameras laufen weiter.

6.4.5 Leben in Echtzeit

Echtzeit – dieses Maximum an Aktualität werden alle schon sehr bald als Minimum empfinden. Dass alles sofort vonstatten geht, wird als Selbstverständlichkeit gelten.⁴⁵⁰

Echtzeit ist ein Begriff aus der Informatik, dessen Definition nicht ganz eindeutig ist. Allgemein versteht man darunter, dass die Dauer der Übermittlung bzw. Auswertung eines Vorgangs absehbar wird. Die Übertragung geschieht jedoch nicht in Echtzeit, da jede von einem Computer berechnete Aktion eine geringe Verzögerung bewirkt.⁴⁵¹

Im Falle der Videoüberwachung wird durch die Echtzeit das direkte Mitverfolgen am Monitor möglich. Das reale Leben wird dadurch im Hier und Jetzt überprüfbar. Durch *Echtzeit-Tracking* können Objekte in Überwachungsvideos mitverfolgt werden. Bewegungsmuster können analysiert und verdächtige Situationen im Vorfeld erkannt und berechnet werden. Durch Echtzeit-Überwachung können also zukünftige Ereignisse bereits im Vorfeld umgelenkt bzw. abgewendet werden. So fixieren die Überwachungskameras nicht nur die Vergangenheit, sondern sollen gleichzeitig die

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., 45:27 min.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., 45:19 min.

⁴⁵⁰ Glaser, Peter, (06/2010), *Jetzt. Sofort. Alles. Die Nutzer richten ihr Leben im Echtzeit-Netz ein*, <http://www.heise.de/ct/artikel/Jetzt-Sofort-Alles-939927.html>, 17.07.2011.

⁴⁵¹ Vgl. *Echtzeit. RT (realtime)*, <http://www.itwissen.info/definition/lexikon/Echtzeit-RT-realtime.html>, 17.07.2011.

Zukunft absichern. Die Gegenwart wird zur dominierenden Zeit, deren Optimum angestrebt wird:

Der Rhythmus der EchtZeit bestimmt das Leben aller Bewohner. Arbeiten, ruhen, essen, heiraten – jede Handlung passiert im Takt der EchtZeit. Und jede Handlung hinterlässt eine Spur – einen Fußabdruck am Strand des Datenmeeres. Der neue Apparat überwacht diese Spuren, um sicherzustellen: Alles ist in bester Ordnung.⁴⁵²

In 'Faceless' sind die Menschen bereits so in der Echtzeit gefangen, dass es für sie keine Vergangenheit und keine Zukunft mehr gibt. Erinnerungen oder Reue sowie Angst oder Träume spielen in ihrem – ans *Jetzt* gebundenen – Leben keine Rolle mehr. Sie sind gefühls- und deshalb gesichtslos. Sie befinden sich in einem Zustand der totalen Überwachung:

Der Neue Apparat sendet das Ticken der EchtZeit aus, das sämtliche Abläufe taktet. Der Neue Apparat überwacht die Stadt und sammelt die Datenspur. Der Neue Apparat schickt Aufseher los, wenn es Abweichungen zu korrigieren gibt. In der strahlenden Welt des Neuen Apparats erfüllt die EchtZeit das Bewusstsein.⁴⁵³

Manu Luksch zeigt in ihrem Film eine als Zukunftsszenario anmutende Realität, die sie jedoch einzig aus Beweisen unserer Gegenwart geschaffen hat. Dabei geht es nicht nur um die Überwachung von außen. Vielmehr verläuft unser Leben selbst bereits zu großen Teilen in Echtzeit:

Sämtliche Medien, allen voran das Netz, sind inzwischen auf einen Zustand der Ständigkeit ausgerichtet: Permanenz. Online gibt es keinen Ladenschluss mehr, keine Sperrstunde, kein Programmende. Der digitale Medienfluss ist dabei, sich in eine Umweltbedingung zu verwandeln – etwas, das überall und immer da ist – und etwas, das uns an immer mehr Stellen verlockt, ihm unsere Zeit zu widmen.⁴⁵⁴

6.4.6 Gegenüberwachung – counter surveillance

Manu Luksch setzt sich in ihrem Film freiwillig dem Blick der Kameras aus. Die angeblich rein zum Zweck der Raumüberwachung installierten Geräte werden so gezwungenermaßen zu Personenüberwachern. Indem Luksch sich vor verschiedenen Kameras in London inszeniert macht sie diese zu ihren Verfolgern. Die Strategie, die sie

⁴⁵² Manu Luksch: „Faceless“, AT/UK 2007, 09:36 min.

⁴⁵³ Ebd., 12:20 min.

⁴⁵⁴ Glaser, Peter, (06/2010), *Jetzt. Sofort. Alles. Die Nutzer richten ihr Leben im Echtzeit-Netz ein*, <http://www.heise.de/ct/artikel/Jetzt-Sofort-Alles-939927.html>, 17.07.2011.

anwendet, wird in der Theorie auch als Gegenüberwachung, als *counter surveillance*⁴⁵⁵ bezeichnet. Um Videoüberwachung darstellen und kritikfähig machen zu können, muss sie zunächst nachvollziehbar werden. Dies erfordert, dass man sich ihr aussetzt und gewissermaßen selbst zum Überwacher der Überwachung wird: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen künstlichen Mythos zu schaffen.“⁴⁵⁶ Während für Farocki die Videoüberwachung die „Indienstnahme des Bildes für technisch-kontrollierende Zwecke“⁴⁵⁷ ist, wird diese (technische Infrastruktur) hier selbst benutzt, zum Zweck einer künstlerischen Gegenmaßnahme.

Ob der Film dem Ziel, die maßlose Überwachung in der heutigen Gesellschaft zu monieren, gerecht wird, ist insofern fraglich, da die Videoüberwachung – wie bereits erwähnt – von ihrer medialen, also auch filmischen Präsenz lebt: „So lernt und wächst das Kontrolldispositiv am Widerstand, der ihm entgegengesetzt wird, weil sein Gegensatz ihm bereits zugehört.“⁴⁵⁸ Da die Videoüberwachung in 'Faceless' als übertriebene und unwirkliche Science-Fiction-Realität dargestellt und so künstlich distanziert wird, führt Luksch dem Zuschauer jedoch mindestens vor Augen, in welcher seltsam anmutender, von Maschinen beobachteter Welt wir tatsächlich bereits leben. Der öffentliche Raum und die Infrastruktur der Videoüberwachung, die sich durch ihn hindurchzieht, werden in 'Faceless' symbolisch als Kunstraum in Besitz genommen.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Vgl. Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 332.

⁴⁵⁶ Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 121.

⁴⁵⁷ Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 19.

⁴⁵⁸ Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 342.

⁴⁵⁹ Vgl. Pauleit, Winfried, „Photographesomenon. Videoüberwachung und bildende Kunst“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 82.

7. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Überwachungsbildern:

Resümee

Farocki widmet sich in seinen Filmen eher implizit den Symptomen der Kontrollgesellschaft, „[...] durch die Aufnahme von Ritualen und Gebärden aus dem »wirklichen« Leben oder auch durch das Wiederlesen vorgefundener Bilder aus den Bereichen Überwachung und Information“.⁴⁶⁰ Ihm geht es vor allem darum, sich dem Wesen der Bilder selbst anzunähern. Das Überwachungsmaterial in 'Gefängnisbilder' symbolisiert für ihn den rein zweckmäßigen Umgang mit Bildern und somit deren technische Indienstnahme. Militärische Bilder ebenso wie Überwachungsbilder sind weder ästhetisch, noch haben sie einen Wert, der ihnen selbst innewohnt. Sie werden benützt. Farocki stellt sich die Frage, was das Bild ausmacht, insbesondere in Zeiten des wahren Bildüberflusses.

Dennoch besitzen Bilder auch heute noch eine suggestive Macht und es besteht mehr denn je die Gefahr ihrer Instrumentalisierung oder Manipulation. Die Videoüberwachung lebt von ihrer medialen Repräsentation, durch die sie einerseits erst als solche wahrgenommen, andererseits aber auch entschärft wird. Man gewöhnt sich an die Tatsache, dass man überwacht wird. In der Verbindung mit biometrischen Verfahren, beispielsweise zur Gesichtserkennung, gewinnen die Überwachungsbilder zunehmend an Beweiskraft in Kriminaldelikten. Doch auch hier sind Manipulationen nicht ausgeschlossen und falsche Personenidentifizierungen können so zur Verurteilung Unschuldiger führen. Gleichzeitig bergen die neuen Methoden Diskriminierungspotenzial, denn "Biometrie kann nur vorhandene und geeignete Merkmale messen"⁴⁶¹.

Da Bilder durch ihre Repräsentation verharmlost werden können, fordert Farocki dazu auf, genauer hinzusehen. Er holt sie aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen, stellt sie neu zusammen und ermöglicht so einen anderen Blick auf die Bilder. Aus den Ebenen der Selbst- und der Fremdinszenierung des Gefängnisses entsteht im Kopf des Zuschauers eine dritte Ebene, die sich vielleicht der Wahrheit über das Strafsystem und die Kontrollgesellschaft annähert, vor allem aber die Grundlage für eine theoretische Diskussion schafft. Inhaltlich spannt 'Gefängnisbilder' einen Bogen von der Kontrolle innerhalb der Gefängnismauern hin zur inzwischen tendenziell örtlich ungebundenen

⁴⁶⁰ Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 234.

⁴⁶¹ Schaar, Peter, *Das Ende der Privatsphäre. Der Weg in die Überwachungsgesellschaft*, München: C. Bertelsmann 2007, S. 78.

Überwachung. Farocki zeigt den Übergang und die gleichzeitig parallele Existenz von Disziplinar- und Kontrollgesellschaft. Denn obwohl die Kontrolle heutzutage fast unsichtbar geworden ist und die Handlungen der Menschen überall verfolgt werden können, erkennt Farocki auch das Phänomen steigender Anzahl der Inhaftierungen in den USA.⁴⁶² Dem würde auch der Gedanke entsprechen, dass die Kameras nur die sichtbare Spitze eines Überwachungsberges darstellen, auf die das Augenmerk der Bürger gelenkt werden soll. Der Schein muss gewahrt werden und der Mensch muss sich an etwas Greifbarem orientieren können. Insofern ist es auch unwahrscheinlich, anzunehmen, die Institutionen könnten tatsächlich einmal ganz verschwinden.

Die Anzahl der Überwachungskameras ist im Steigen begriffen. Sie symbolisieren die Grundbedürfnisse der Kontrollgesellschaft nach Absicherung und Schutz. So ist auch die Kontrolle nicht einseitig als etwas rein negatives zu betrachten, da sie den Menschen ein Sicherheitsgefühl geben kann. Zumindest jedoch sind es die vielfältigen automatischen Mechanismen, die unser alltägliches Leben erleichtern. Demgegenüber steht die erschreckende Erkenntnis, dass die Macht zusehends entpersonalisiert und das Sehen entmenschlicht wurde. Maschinen haben zum Großteil die Aufgabe der Überwachung übernommen.

Luksch thematisiert in 'Faceless' das Phänomen der *Echtzeit*, die unser heutiges Leben kennzeichnet. Es steht für eine Gesellschaft der Geschwindigkeit und Ungeduld. Überall vernetzt muss alles sofort von jedem Ort aus erledigt werden können. Doch hierbei hinterlassen wir Spuren und unsere Handlungen werden nachvollzieh- und rückverfolgbar. Die Kontrollgesellschaft hat also zwei Gesichter: Auf der einen Seite bringt sie dem Einzelnen nicht zu unterschätzende Vorteile. Auf der anderen Seite sind wir selbst der Preis, den wir dafür zahlen: Wir offenbaren unsere Identität und nicht zuletzt auch unsere Seele. Besonders für die heutige Jugend scheint dieser Zwiespalt unüberwindbar, weshalb Viele erst gar nicht darüber nachdenken. Künstlerische Arbeiten, wie die von Harun Farocki und Manu Luksch, machen einmal mehr auf die dunkle Seite der Überwachung und des rasanten, von Datenströmen regierten Lebens in der Kontrollgesellschaft aufmerksam.

⁴⁶² Jungle World : *Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch*, <http://jungle-world.com/artikel/2000/44/26839.html>, 18.06.2011.

8. Abstract

Videoüberwachung ist ein offensichtliches Anzeichen moderner, von administrativer und soziokultureller Kontrolle und Überwachung geprägter Gesellschaften. Sie kennzeichnet einen gesellschaftlichen Wandel, bei dem sich die Kontrollmechanismen der zunehmend weltweiten Vernetzung, sowie der steigenden Mobilität anpassen und den Menschen in eine Welt aus Checkpunkten, Passwörtern und Codes versetzen. In der Überwachung mittels Kamera äußert sich nicht zuletzt das Bedürfnis des modernen Bürgers nach Absicherung und gleichzeitiger Optimierung einer von vielfältigen Möglichkeiten und potentiellen Risiken gekennzeichneten Gegenwart. Videoüberwachung bedarf unter anderem der Repräsentation in den Massenmedien, um von den Menschen wahrgenommen werden und wirken zu können. Andererseits gibt es künstlerische Reaktionen, die durch Gegenbeobachtung die Kontrolle sichtbar machen und deren Macht bzw. Ohnmacht ans Licht bringen wollen. Diese Diplomarbeit untersucht zwei unterschiedliche Umgangsweisen mit den Überwachungsbildern. Vor dem Hintergrund soziologischer Konzepte werden diese auf unsere Gesellschaft und deren Kontrollaspekte bezogen. Über Konzepte zum Sehen, zur Bildsprache sowie über ästhetischen Fragen zur Überwachungstechnik, wird sich dem Wesen dieser Bildsorte angenähert. So weisen Überwachungsbilder nicht, wie zunächst angenommen, eine einheitliche Ästhetik auf, sondern unterscheiden sich je nach System, von welchem sie produziert werden. Videoüberwachung verursacht eine Asymmetrie in den Blickverhältnissen, da ihr Blick ein einseitiger ist, der nicht erwidert werden kann. Die Folge ist eine Gegenwart, in der das Sehen und die Überwachung zur Aufgabe von Maschinen wird.

Videosurveillance clearly symbolizes administrative and sociocultural control in the modern society. It marks a historic change in the systems of power and control. Besides the cameras new mechanisms are in constant search for information and produce an endless amount of data. The world wide web, the rise of mobility and all new technologies insert the human being into an environment made of checkpoints, passwords and codes. Closed circuit television embodies the modern need for insurance. It shows the desire of improving a present that contains a high amount of different possibilities and potential risks. CCTV needs to be represented in mass media to gain a place in people's minds and hereafter being effective. At this point any

criticism expressed against these systems doesn't do but taking part in the creation of their own status. This thesis analyses two different methods to face the increasing amount of observation cameras. A sociological background bases the study of our control images focusing on their appearance and functionality. Instead of an assumed typical aesthetic the results change depending on the systems they have been produced from. The rise of videosurveillance causes an asymmetry of gaze in creating an one-sided look that cannot be replied. The result is a society in which the ability to see is getting depersonalized and machines are taking over the task to control.

9. Quellenverzeichnis

Filme

Harun Farocki: „Prison Images / Gefängnisbilder“, DE 2000.

Manu Luksch: „Faceless“, AT/UK 2007.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Farocki, Harun, *Bilderschatz*, International Flusser Lecture, Band 3, Köln: König 2001.

Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001.

Farocki, Harun, *Nebeneinander*, Köln: König 2007.

Farocki, Harun, „Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film. Filmsprache. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser“, in: *Jungle World* 46, 8.11.2000.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W., „Der Essay als Form“, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 9-49.

Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Bauman, Zygmunt, *Ansichten der Postmoderne*, Hamburg: Argument Verlag 1995.

Bauman, Zygmunt, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Baumgärtel, Tilman, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998.

Becker, Jörg, „In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 73-94.

Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk 8 2009.

Blümlinger, Christa, „Zwischen den Bildern/Lesen“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 11-32.

Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992.

Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999.

Böhme, Hartmut, *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Cameron, Heather, „The Next Generation. Visuelle Überwachung im Zeitalter von Datenbanken und Funk-Etiketten“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild*

– *Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 106-121.

Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254-262.

Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Ernst, Wolfgang, „Hinter der Kamera. Speichern und Erkennen“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 122-138.

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht. Über Straffjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976.

Gössner, Rolf, »*Big Brother*« & Co. *Der moderne Überwachungsstaat in der Informationsgesellschaft*, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2000.

Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hrsg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/Zyklop 1992.

Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2001.

- Hillebrandt, Frank, „Disziplinargesellschaft“, in: Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000, S. 101-124.
- Husserl, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Husserliana Bd. 23, Den Haag, Boston, London: Martin Nijhoff (Hrsg.) 1980.
- Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Klauser, Francisco, „Raum = Energie + Information. Videoüberwachung als Raumeignung“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 189-203.
- Kneer, Georg/Nassehi, Armin/Schroer, Markus (Hrsg.), *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 2000.
- Kracauer, Siegfried, „Die Photographie“, in: Ders.: *Schriften 5.2 Aufsätze (1927-1931)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 83-97.
- Krasmann, Susanne, „Mobilität: Videoüberwachung als Chiffre einer Gouvernamentalität der Gegenwart“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, 308-324.
- Kurt, Ronald, „Vom Sinn des Sehens. Phänomenologie und Hermeneutik als Methoden visueller Erkenntnis“, in: Raab, Jürgen (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 369-378.

- Lindenberg, Michael/Schmidt-Semisch, Henning: „Sanktionsverzicht statt Herrschaftsverlust“, in: *Kriminologisches Journal* 27 (I), 1995, S. 2-17.
- Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Möbius, Hanno, „Das Abenteuer Essayfilm“, in: *Augenblick 10: Der Essayfilm*, 1991, S. 10-24.
- Möller, Reik, „Found Footage in *Der Rote Elvis & ostPUNK! – too much future*“, in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hrsg.), *NachBilder der Wende*, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2008, S. 198-213.
- Norris, Clive/Armstrong, Gary, *The maximum surveillance society. The rise of CCTV*, Oxford & New York: Berg 1999.
- Norris, Clive, „Vom Persönlichen zum Digitalen. Videoüberwachung, das Panopticon und die technologische Verbindung von Verdacht und gesellschaftlicher Kontrolle“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 360-401.
- Panofsky, Erwin, *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln: DuMont 2006, S. 33-59.
- Pantenburg, Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript 2006.
- Pantenburg, Volker, „Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text“, in: Farocki, Harun, *Nachdruck: Texte*, New York: Lukas & Sternberg/Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 13-42.
- Pauleit, Winfried, „Photographesomenon. Videoüberwachung und bildende Kunst“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 73-90.

- Peterson, James, „Found Footage verstehen“, in: Hausheer, Cecilia/Settele Christoph (Hrsg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/Zyklop 1992, S. 55-76.
- Rammert, Werner, „Gestörter Blickwechsel durch Videoüberwachung? Ambivalenzen und Asymmetrien soziotechnischer Beobachtungsordnungen“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 342-359.
- Richter, Hans, „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms“ [1940], in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 195-198.
- Rother, Rainer, „Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar*“, in: Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich, *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 231-244.
- Ruoff, Michael, *Foucault-Lexikon. Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge*, Paderborn: UTB Wilhelm Fink 2007.
- Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Traugott König (Hrsg.) 1991.
- Schaar, Peter, *Das Ende der Privatsphäre. Der Weg in die Überwachungsgesellschaft*, München: C. Bertelsmann 2007.
- Schroer, Markus, „Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 325-341.
- Simmel, Georg, „Soziologie der Sinne“, in: Ders., *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt: Klaus Lichtblau (Hrsg.) 1998, S. 135-149.

Töpfer, Eric, „Die Kamera als Waffe? Videoüberwachung und der Wandel des »Krieges«“, in: Hempel, Leon/Metelmann, Jörg, *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 257-272.

Virilio, Paul, *Rasender Stillstand. Essay. Aus dem Französischen von Bernd Wilczek*, München Wien: Carl Hanser 1992.

Wees, William C., „Found Footage und Fragen der Repräsentation“, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hrsg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/Zyklop 1992, S. 36-53.

Zurawski, Nils (Hrsg.), *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills 2007.

Zryd, Michael, „Found Footage-Film als diskursive Metageschichte“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11.01.2002, S. 113-134.

Weitere gesichtete Literatur:

- Beauvais, Yann, „Verloren und wiedergefunden“, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/Zyklus 1992, S.8-25.
- Beller, Hans (Hrsg.), *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München: TR-Verlagsunion GmbH 1993.
- Bellour, Raymond: „Zwischen Sehen und Verstehen“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 61-94.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Farocki, Harun, *Against What? Against Whom? Edited by Antje Ehmman and Kodwo Eshun*, Köln: König: 2010.
- Farocki, Harun: „Unregelmäßig, nicht regellos“, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 145-155.
- Farocki, Harun, *Working on the Sightlines. Edited by Thomas Elsaesser*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2004.
- Möller, Klaus Peter/Von Zezschwitz, Friedrich (Hrsg.), *Videoüberwachung – Wohltat oder Plage?*, Baden Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2000.
- Wees, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives 1993.

Internetseiten

Blümlinger, Christa, (01.10.2001): *Dispositivwechsel. Zu Harun Farockis Installation Ich glaubte, Gefangene zu sehen:*

<http://www.nachdemfilm.de/content/dispositivwechsel>, 18.06.2011.

Buchschwenter, Robert, *Angstbilder gegen die Angst,*

<http://www.sixpackfilm.com/catalogue.php?oid=1631&lang=de>, 13.07.2011.

CCTV Code of Practice, <http://www.devon.gov.uk/cctvcodeofpractice.pdf>,
28.06.2011.

Echtzeit. RT (realtime), <http://www.itwissen.info/definition/lexikon/Echtzeit-RT-realtime.html>, 17.07.2011.

Found Footage Film. Geschichte und Schwerpunkte der theoretischen

Diskussion, http://www.servus.at/v-stream21/thesis/pdf/Situationsanalyse/Found_Footage_Film.pdf, 03.04.2011.

Glaser, Peter, (06/2010), *Jetzt. Sofort. Alles. Die Nutzer richten ihr Leben im Echtzeit-Netz ein*, <http://www.heise.de/ct/artikel/Jetzt-Sofort-Alles-939927.html>,
17.07.2011.

Hickethier, Knut, *Einstellungsverknüpfungen. Montage* ,

http://www.fachdidaktik-einecke.de/6_Mediendidaktik/filmmontage_hickethier_ua.htm, 13.04.2011.

Jungle World : *Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch,*

<http://jungle-world.com/artikel/2000/44/26839.html>, 18.06.2011.

Lilian Edwards, *Taking the „Personal“ out of Personal Data*, (2003):

www.law.ed.ac.uk/ahrc/script-ed/issue2/durant.doc, 27.06.2011.

Melanie Ohnemus: 'reading in absence': <http://www.dreizehnzwei-archive.net/readingtext.html>, 14. 05. 2011.

Schöny, Roland, (11/2008), *Im Dispositiv der Kontrolle*,
<http://www.ambienttv.net/content/?q=node/584>, 12.07.2011.

Surveillance Studies, *Interview mit Filmemacherin*, (19.09.2008),
<http://www.surveillance-studies.org/2008/09/19/interview-mit-filmemacherin/>,
28.06.2011.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, S. 83:

<http://www.we-make-money-not-art.com/wow/0aafarikikk.jpg>, 25.06.2011.

Abbildung 2, S. 86:

http://www.karlstorkino.de/img/veranstaltung/g06_Gefaengnisbilder.jpg, 26.06.2011.

10. Anhang

In „Prison Images“ verwendete Ausschnitte:

ABSEITS DES WEGES

Deutschland, 1926

THE DRUG EVIL IN EGYPT

USA, 1931

UN CHANT D'AMOUR

(Ein Liebeslied)

Jean Genet

Frankreich, 1950

ARBEIT UND STRAFVOLLZUG

IM ZUCHTHAUS BRANDENBURG-GÖRDEN

Deutschland, 1942

Bundesarchiv/Transit Film GmbH

DESIGN FOR CORRECTION

(Entwurf zur Besserung)

USA, 1963

UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ÉCHAPPÉ

(Ein zum Tode Verurteilter ist entflohen)

Robert Bresson

Frankreich, 1956

Z

Heiner Müller

DDR, 1965

Bundesarchiv/Transit Film GmbH

FRAUENSCHICKSALE

Slatan Dudow

DDR, 1952

PICKPOCKET

Robert Bresson

Frankreich, 1959

MAXIMUM SECURITY UNIVERSITY

California Prison Focus

USA, 1997

ENLIGT LAG

(Im Namen des Gesetzes)

Peter Weiss, Hans Nordenström

Schweden, 1957

Manifest für CCTV-Filmmacher

the filmmaker as symbiont:

opportunistic infections of the surveillance apparatus

Manifesto for CCTV filmmakers declares a set of rules, establishes effective procedures, and identifies issues for filmmakers using pre-existing CCTV (surveillance) systems as a medium in the UK. The manifesto is constructed with reference to the Data Protection Act 1988 and related privacy legislation that gives the subjects of data records access to copies of the data. The filmmaker's standard equipment is thus redundant; indeed, its use is prohibited. The manifesto can be adapted for different jurisdictions.

* * *

MANIFESTO FOR CCTV FILMMAKERS

1. GENERAL

The filmmaker is not permitted to introduce any cameras or lighting into the location.

2. SCRIPT

A protagonist (“data subject”) is required to feature in all sequences.

Data Protection Act 1998; 1998 Chapter 29; Part II Section 7(1).

[A]n individual is entitled –

- (a) to be informed by any data controller whether personal data of which that individual is the data subject are being processed by or on behalf of that data controller,
- (b) if that is the case, to be given by the data controller a description of –
 - (i) the personal data of which that individual is the data subject,
 - (ii) the purposes for which they are being or are to be processed, and
 - (iii) the recipients or classes of recipients to whom they are or may be disclosed,
- (c) to have communicated to him in an intelligible form –
 - (i) the information constituting any personal data of which that individual is the data subject, and
 - (ii) any information available to the data controller as to the source of those data,
- (d) where the processing by automatic means of personal data of which that individual is the data subject for the purpose of evaluating matters relating to him such as, for example, his performance at work, his creditworthiness, his reliability or his conduct, has constituted or is likely to constitute the sole basis for any decision significantly affecting him, to be informed by the data controller of the logic involved in that decision-taking.

The documented activity of the protagonist must qualify as personal or sensitive data. The filmmaker is to establish this by locating a CCTV camera and circumscribing the field of action for the actors relative to it, so that incidents of biographical relevance (i.e., that reveal personal data) occur in the frame.

ICO CCTV systems and the Data Protection Act JB v.5 01/02/04

2. The court decided that for information to relate to an individual (and be covered by the DPA) it had to affect their privacy. To help judge this, the Court decided that two matters were important: that a person had to be the focus of information, the information tells you something significant about them.

The provisions of the 1998 Act are based on the requirements of a European Directive, which at, Article 2, defines, personal data as follows:

“Personal data” shall mean any information relating to an identified or identifiable natural person; an identifiable person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identification number or to one or more factors specific to his physical, physiological, mental, economic, cultural or social identity. The definition of personal data is not therefore limited to circumstances where a data controller can attribute a name to a particular image. If images of distinguishable individuals’ features are processed and an individual can be identified from these images, they will amount to personal data.

All people other than the protagonist (“third parties”) will be rendered unidentifiable on the data obtained from the CCTV operators. Typically, operators blur or mask out faces of third parties. The filmmaker is to consider the visual impact of this manipulation, and to establish a rule for the handling of footage delivered with ineffectual masking or blurring – for example, reporting the offence.

Right to Privacy in Article 8 of the Human Rights Act 1998:

RIGHT TO RESPECT FOR PRIVATE AND FAMILY LIFE

1. Everyone has the right to respect for private and family life, his home and his correspondence.
2. There shall be no interference by a public authority with the exercise of this right except such as in accordance with the law and is necessary in a democratic society in the interests of national security, public safety or the economic well being of the country, for the prevention of disorder or crime, for the protection of health or morals, or for the protection of the rights or freedoms of others.

DPA 1998

4. On the other hand, the disclosure of third party information in compliance with a subject access request may also expose the data controller to complaint or action by the third party, for example [...] for breach of confidence.
6. The data controller should consider to what extent it is possible to communicate the information sought without disclosing any third party information [...] This might be achieved by editing the information to remove names or other identifying details.

3. LOCATION

The filmmaker is to choose locations covered by multiple cameras operated by a large business, private security firm or public authority – or, if operated by a small retailer, cameras that can be panned or zoomed remotely. Locations may be mobile (e.g., public bus).

ICO CCTV systems and the Data Protection Act JB v.5 01/02/04

If you have just a basic CCTV system your use may no longer be covered by the DPA.

[...] Small retailers would not be covered who

- only have a couple of cameras,
- can't move them remotely,
- just record on video tape whatever the camera picks up,
- only give the recorded images to the police to investigate an incident in their shop.

For every camera, the operator's name and contact details are to be noted.

Code of practice issued by the Data Protection Commissioner, under Section 51(3)(b) of the Data Protection Act 1998, 07/2000

7. Signs should be placed so that the public are aware that they are entering a zone which is covered by surveillance equipment.

The signs should contain the following information:

Identity of the person or organisation responsible for the scheme.

The purposes of the scheme.

Details of whom to contact regarding the scheme.

(First Data Protection Principle).

4. FOOTAGE REQUESTS

After each shoot, the filmmaker is to send a written request (“subject access request letter”) to the CCTV operator (“data controller”) to ensure that the data recovery process can be initiated while the recordings are still archived. (Mandatory retention periods vary.)

Code of practice issued by the Data Protection Commissioner, under Section 51(3)(b) of the Data Protection Act 1998, 07/2000

1. Once the retention period has expired, the images should be removed or erased (Fifth Data Protection Principle).

The subject access request letter is to state the place and time of the recording and include a picture of the protagonist (wearing the same clothes if possible) and a cheque for £10 (the maximum fee chargeable). Letters should be sent by a secure system that provides evidence of delivery. (Some data controllers may require the notarisation of the letter to legally establish identity.)

Data Protection Act 1998; 1998 Chapter 29, Part II Section 7(2)

A data controller is not obliged to supply any information under subsection (1) unless he has received –

(a) a request in writing, and

(b) except in prescribed cases, such fee (not exceeding the prescribed maximum) as he may require.

The filmmaker is to allow a maximum 40 days after sending the data request for an initial response.

Code of practice issued by the Data Protection Commissioner, under Section 51(3)(b) of the Data Protection Act 1998, 07/2000

A data controller must comply with a subject access request promptly, and in any event within forty days of receipt of the request or, if later, within forty days of receipt of: the information required (i.e. to satisfy himself as to the identity of the person making the request and to locate the information which that person seeks); and the fee.

The filmmaker is to establish a set of rules for handling the various formats in which the data may be sent (video tape, DVD-video, digital files encoded with proprietary codecs, hard copies of frames, etc.).

5. SOUND

CCTV systems are not permitted to record sound. The filmmaker is to establish a set of rules for the soundtrack (if any) of the movie.

6. DISTRIBUTION

Footage received is subject to complex copyright issues. The filmmaker is to take legal advice and establish a strategy.

* * *

www.ambientTV.NET

LEBENS LAUF

Lydia Rudek

geboren am 11. Mai 1984 in Starnberg, Deutschland

Ausbildung

Okt. 2007 – Juni 2010
Bachelor of Arts

Studium der Soziologie,
Universität Wien

Seit Okt. 2007
Diplom

Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft,
Universität Wien

SoSe 2007
Auslandssemester

University of Malta
Studienrichtung Communications

Okt. 2004 – Jan. 2007
Zwischenprüfung

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen,
Deutschland;
Theater- und Medienwissenschaft (M.A.),
Soziologie (M.A.)

2000 – 2004
Allgemeine Hochschulreife

Theresien-Gymnasium Ansbach, Deutschland;
Leistungskurse: Deutsch, Biologie

1994 – 2000

Gymnasium Feuchtwangen, Deutschland

1990 – 1994

Grundschule Feuchtwangen Stadt,
Deutschland

Berufliche Laufbahn

Seit Feb. 2008

ALBERTINA (Museum), Wien

Aug. 2009 – Sept. 2009
Englisch-Sprachunterricht

Ehrenamtliche Praktikantin, Türkei;
EDIT (Verein), Wien

Feb. 2009 – Mai 2009

Praktikantin bei EUF – erfolgreiche
Unternehmensnachfolge durch Frauen, Wien

Okt. 2006 – Nov. 2006

Hospitantz / Regieassistenz,
GOSTNER HOF THEATER e.V., Nürnberg

Wien, August 2011.