

Elisabeth Heyne, Tanja Prokić (Hg.)

INVECTIVE GAZE

DAS DIGITALE BILD
UND DIE KULTUR DER BESCHÄMUNG



[transcript] Edition Medienwissenschaft

Elisabeth Heyne, Tanja Prokić (Hg.)
Invective Gaze – Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung

Elisabeth Heyne ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum für Naturkunde Berlin. Sie promovierte zu *Wissenschaften vom Imaginären. Sammeln, Sehen, Lesen und Experimentieren bei Roger Caillois und Elias Canetti* (Berlin: DeGruyter 2020) an der Technischen Universität Dresden und der Universität Basel. Sie befasst sich mit ethnologischer wie literarischer Amazonassehnsucht, dem Sammeln imaginärer Objekte, poetisierten Steinen sowie mit Verarbeitungen von Verletzbarkeit und Krankheit in der Gegenwartsliteratur.

Tanja Prokić lehrt Medienwissenschaft und Neuere deutsche Literatur mit den Schwerpunkten Medien- und Wissenskonstellationen der literarischen Moderne, Visuelle Kultur, Digitale Medienkultur sowie Theater und Performance der Gegenwart u.a. an der LMU München. Sie leitete zusammen mit Lars Koch das Teilprojekt K »Theater der Diskriminierung. Darstellung und Reflexion invektiver Dynamiken in Gegenwartstheater, Performance und Aktionskunst« im Sonderforschungsbereich 1285 »Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung«.

Elisabeth Heyne, Tanja Prokić (Hg.)

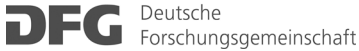
Invective Gaze -

Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 1285: Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung (TU Dresden).

Gefördert durch



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2022 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5749-4

PDF-ISBN 978-3-8394-5749-8

<https://doi.org/10.14361/9783839457498>

Buchreihen-ISSN: 2569-2240

Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Was ist der *Invective Gaze*?

Eine Einleitung

Tanja Prokić/Elisabeth Heyne 7

Zum Vorleben beschämender Bilder

Pathologien des Sehens

Eine Affekt- und Mediengeschichte der Schaulust

Agnes Hoffmann 35

Bilder der Herabsetzung

Ästhetik und Politik der *Social Photography*

Simon Schleusener 57

Theorie des *Invective Gaze*

Vom Window-Shopping zum digitalen Bewertungsregime

Der *Invective Gaze* im Gefüge des skopischen Kapitalismus

Tanja Prokić 95

Von der Objektifizierung zur Quantifizierung

Wandlungen des invektiven Blicks

Jens Schröter 117

Digitale Bildgenres des Invektiven

Reacting to the Reaction of the Reaction to the Reaction

Reaction Videos und invektive Blickzirkulationen

Johanna Heyne 137

Töten im Livestream

Facebook Live und ein neuer *Invective Gaze* in den Sozialen Medien

Verena Straub 161

Der invektive und der investigative Blick

Detektion, Ultraschallblick und Profiling

Irina Gradinari 185

Autor:innen 205

Was ist der *Invective Gaze*?

Eine Einleitung

Tanja Prokić/Elisabeth Heyne

Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht.

Benjamin 1991: 465

Blicke strukturieren den öffentlichen Raum. Öffentliche Kontrollmechanismen versuchen umgekehrt diese Blicke zu lenken, zu disziplinieren oder zu sanktionieren. Eine Gesetzesänderung vom 1.1.2021 führt die Dynamik von Blick und Blickkontrolle anschaulich vor: Unbefugte und heimliche Fotoaufnahmen, die die Intimsphäre (vor allem) von Frauen verletzen, z. B. Filmaufnahmen unter Röcke (»Upskirting«) oder das Fotografieren in den Blusenausschnitt (»Downblousing«), werden nun nach dem Bundesstrafgesetzbuch mit Geldbußen bzw. Freiheitsstrafen von bis zu zwei Jahren geahndet. Die Gesetzesänderung versucht nicht nur die Rechte Lebender, sondern auch die von zu Tode gekommenen Unfallopfern zu schützen, da zunehmend Schaulustige mit Handycameras – über die Verletzung von Persönlichkeitsrechten hinaus – Rettungsmaßnahmen an Unfallorten erschweren, dies oft mit fatalen Folgen. Ab sofort ist es nicht nur strafbar, solche Foto- oder Videoaufnahmen zu erstellen, sondern auch via Soziale Netzwerke zu nutzen und zu verbreiten. Damit reagiert die Bundesregierung auf die veränderte technologische Situation, in der sich potenziell alle Personen mit Smartphone, Tablet oder Digitalkamera – so ihre Begründung – über die Rechte der fotografierten Personen hinwegsetzen und zu Täter:innen werden können.¹

Der Umgang mit öffentlicher Schaulust weist fast schon notwendig auf Friktionen zwischen modernem Demokratieverständnis, gesellschaftlich verankerten Persönlichkeitsrechten und dem Begehren von Individuum und Masse hin (vgl. Hoffmann 2020). Die medienpessimistische Prämisse, die der Begründung des Gesetzgebers zu Grunde liegt, hat gewissermaßen Tradition. Wie im ausgehenden

1 »Persönlichkeitsschutz bei Bildaufnahmen«. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/persoenelichkeitsschutz-1690994> [letzter Zugriff 08.06.2021]. Vgl. § 201a Abs. 1 Nr. 3 StGB.

18. Jahrhundert die Romane suizidgefährdete Liebes- und Lesesüchtige und im 21. Jahrhundert die Egoshooterspiele der Videogeneration Attentäter hervorbrächten, so sei hier sexualisierte Gewalt und Voyeurismus in Form digitaler Bilder auf den barrierefreien Zugang von mit Kameras ausgestatteten Smartphones zurückzuführen. Die übergriffigen, herabwürdigenden geteilten und zirkulierenden Blicke unter Röcke, in Ausschnitte, auf Sterbende und tödlich Verwundete erscheinen in dieser Argumentationslogik wie die notwendige Konsequenz vernetzter Endgeräte und ihrer Infrastrukturen. Sie bilden zusammen mit Bildphänomenen wie Terrorbildern, Folteraufnahmen und Kinderpornografie die Gegenseite zur optimistischen und affirmativen Haltung gegenüber der neuen Bildervielfalt, die die Kultur der Digitalität hervorgebracht hat.

Der invektive Blick wird in der Logik, auf der das Beispiel der Gesetzesänderung basiert, zum Produkt einer technologischen Bedingung, von der nicht nur die individuellen Persönlichkeitsrechte, sondern auch die moralischen Grundlagen der Gesellschaft abhängig gemacht werden. Im Außen dieser Perspektivierung jedoch bleiben die ökonomischen, sozialen und epistemischen Dispositionen, die den invektiven Blick begünstigen, fördern und in seiner historischen Spezifik überhaupt erst hervorbringen. Es handelt sich bei ihm als ein historisches Produkt nicht um einen menschlichen, an ein organisches Auge gebundenen Blick bzw. um einen interpersonalen Blickwechsel, sondern um ein Gefüge von affektiven, sozialen, medialen, epistemischen und ökonomischen Dispositionen. Ein Gefüge, das Blickwechsel, soziale Dynamiken und ökonomische Positionierungen regelt und prädisponiert, ohne dass das individuelle Zutun einen erheblichen Unterschied für das hegemoniale Blickregime, den *Gaze*, machen würde. Diesem Gefüge, seiner Genealogie, seiner Ästhetik und seinen sozialen und individuellen Effekten widmet sich der vorliegende Band.

Den entscheidenden – und angesichts der bestehenden Forschung überfälligen – methodischen Ausgangspunkt für alle hier versammelten Texte bildet die Abkehr vom psychoanalytischen Paradigma. Zwar wollen wir am Triumph des Blicks über das Auge festhalten und damit eine Errungenschaft des psychoanalytischen Settings aufgreifen. Dennoch stehen wesentlich zwei blinde Flecke der Psychoanalyse im Mittelpunkt unserer Überlegungen: einerseits die Medialität, andererseits die Ökonomie. Während besonders die Medialität des *Gaze* zumindest durch die psychoanalytisch geprägte Filmwissenschaft, insbesondere die feministische Tradition, prominent in den Fokus geraten ist, wurde die ökonomische Grundierung nicht nur des *Gaze*, sondern auch seiner (psychoanalytischen) Theoriebildung bis dato noch nicht ausreichend erforscht. Jenseits von Studien, die sich mit der eurozentrischen und damit kolonialen Imprägnierung des *Gaze* befassen und in diesem Zuge auch auf die Verschränkung von Macht, Wissen und ökonomischer Verteilung hin-

weisen, wird der Zusammenhang kaum beleuchtet.² Die Gründe hierfür könnten in den Fächertraditionen und in dem Umstand liegen, dass sich dem *Gaze*, seinen Formen und Genres vermehrt nur aus spezialisierten Perspektiven heraus gewidmet wurde. Es bedarf dagegen eines intersektionalen und integrativen Ansatzes, der die digitale Medienkultur, das heißt kulturwissenschaftliche, kunstgeschichtliche, filmwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Perspektivierungen mit Fragen einer global orientierten Techno-Ökonomie verschränkt, um die Komplexität dieses neuen herabsetzenden Blickregimes zu erfassen.

Wir halten es zudem für entscheidend, diese Verknüpfungen in eine historische Perspektive zu stellen. Um die Verbindung von Ökonomie und massenmedialer Visualität der Gegenwart zu verstehen, ist besonders der Blick auf die Konstellation des jungen 20. Jahrhunderts instruktiv. Denn es ist vornehmlich das Auge, das dort als Einfallstor für kommerzielle Reize adressiert wird. Fotografie und fotografischer Druck beschleunigen und verstärken die zu diesem Zeitpunkt bestehenden Reizfrequenzen.

Im Zeitalter der Digitalisierung ist es dem ökonomischen Kreislauf gelungen, diesen kommerziell konnotierten Blick vollständig zu kommodifizieren. Ohne tatsächlich des abgebildeten Gegenstands habhaft zu werden, produziert bereits der Blick auf das begehrenswerte Objekt im Moment der Weiterleitung, des Teilens oder Klickens einen Wert. Das Ineinander von Algorithmen und medientechnischen Affordanzen sorgt dafür, dass sich der Blick restlos vom Auge löst und stattdessen eine Komplizenschaft mit dem Tastsinn eingeht: Denn hier ist blicken klicken. Die Berührung der Bilder ist dann fast äquivalent zum Sehen (vgl. Elo 2012). Diese neue sensorische Komponente fordert derzeit nicht nur traditionelle Ästhetiktheorien heraus, sondern auch eine von der Schrift und dem Code bestimmte und auf das Immaterielle ausgerichtete Tradition. Nicht zuletzt der performative Charakter der digitalen Bildkulturen führt in der Theorielandschaft zu einem Nebeneinander von kulturpessimistischen Einschätzungen und liberalistischen Erwartungen, das nicht ohne Widersprüche ist.

Für unsere Überlegungen ist indes leitgebend, dass die medientechnische Infrastruktur, die den invektiven Blick formt, beschleunigt und gewissermaßen erst produziert, Bilder nicht nur zu Materialisaten dieses Blickregimes macht, sondern vielmehr als fluide Agenten in eine triadische Struktur mit Angeblickten (Blickempfänger:innen) und Blickenden (Blicksender:innen) einspannt. Mit dieser Per-

2 So weist etwa von Falkenhausen (2020: 15) zumindest auf den sogenannten »white gaze« als terminus technicus für die Analyse dieser Zusammenhänge hin. Gegen einen unterstellten weißen Blick setzte 1992 erstmals hooks (2003) den oppositionellen, selbstermächtigenden Blick schwarzer Frauen. In eine solche Gegen-Geschichte einzuordnen sind sämtliche Überlegungen zu einem postkolonialen Blick (Fanon 1952; Said 1978) bzw. eines imperialen Blicks (Kaplan 1997).

spektive sind die Bilder einerseits Spuren, die von Asymmetrien, von Hierarchisierungen, von Verteilung der Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, von Exklusionen berichten. Als Medien des invektiven Blickregimes treten sie andererseits aber auch – und das ist der medientechnischen Infrastruktur geschuldet – als Akteure³ in Erscheinung, weil sie bildförmige Shaming-, Mobbing- und Stalking-Praktiken ausbilden. Sie beeinflussen Fragen der Subjektivierung und Identität, sie mischen sich in Anerkennungsprozesse ein, nicht zuletzt durch ihre rasante und unbegrenzte Vervielfältigung, Teilung, Speicherung, d.h. ihre Affordanz zur multidimensionalen Konnektivität. Ihre Einflussmacht ist wesentlich darin begründet, dass sich Blickverhältnisse stets unter Publikumsverdacht gestellt wissen. Theoriebildend ist dann nicht mehr ein (männlich konnotierter) großer Anderer (Vater, Gesetz, Staat, König, Gott, Arbeitgeber, Lehrerfigur etc.), der als Dritter dyadische Blickverhältnisse unter eine anonymisierte Struktur der Beobachtung stellt. An seine Stelle tritt vielmehr die Dynamik und Fluidität der Positionen. Der zur Masse gewordene Dritte entscheidet in Form des Publikums über Annahme oder Verweigerung, In- oder Exklusion, Auf- oder Abwertung, An- oder Verkennung bzw. Be- oder Verachtung. Maßgebend ist hier aber die Dynamik und Fluidität. Publika, zu denen potenziell alle Internetnutzenden gehören können, bestimmen durch ihre kurzfristige Bildung und Auflösung, ihre Migrations- und Akkumulationsfähigkeit, ihre Affektivität, ihre Konnektivität über Prozesse der Valorisierung und Stratifizierung.

Die Neuordnung der Aufteilung von Öffentlichem und Privaten erzeugt dabei eine doppelte Blicksituation. Die Publika nämlich erhalten in den sozialen Medien als den primären Plattformen des Erscheinens digitaler Bilder einen beglaubigten und legitimierten »öffentlichen« Einblick in die Sphäre des Intimen: Das Begehren der Bildproduzent:innen richtet sich zentral auf die Aufmerksamkeit der Follower:innen/des Publikums/der Community, die allerdings durch Klicks selbst zu Akteuren werden können. Diese doppelte Blicksituation (trotz physischer Absenz) begünstigt auch die Virulenz der Demütigung bzw. des Herabsetzens im Digitalen: Denn die Scham bedarf eines gesehenen Sehens (vgl. Häusler/Heyne/Koch/Prokić 2019). *Erniedrigen*, *Herabwürdigen*, *Abwerten*, *Herabsetzen*: Ein Großteil der invektiven Strategien zeigt über räumliche Positionsbestimmungen eine Hierarchisierung bzw. Valorisierung an. Dabei scheint es darum zu gehen, einen Status von außen festzulegen, d.h. nicht nur den Grad sowie den Modus der Aufmerksamkeit

3 »Akteur« und seine Derivate werden im Folgenden nicht gegendert, da der Begriff einem Theoriesetting entstammt, das die konventionelle und voraussetzungsreiche Differenzierung zwischen humanen und nicht-humanen Akteuren in Bezug auf Handlungsnetzwerke zu entkräften sucht. Die geschlechtsspezifische Konnotation, die das generische Maskulinum mit sich bringt, ist qua Begriff also gar nicht erst enthalten. Ein nachträgliches Gendern würde dem Begriff fälschlicherweise eine Konnotation unterstellen, die er im theoretischen Setting nicht aufweist.

zu regulieren und zu modellieren, sondern jemanden oder etwas innerhalb eines gesellschaftlichen Gefalles zu positionieren. Die räumliche Qualität, die etwa mit dem Herabsetzen, Herabwürdigen und dem Erniedrigen einhergeht, scheint eine fast ahistorische Qualität zu bergen: Die menschliche Würde unterscheidet sich von der kreatürlichen durch den sichtbaren Abstand vom Boden. Die gesellschaftliche Dimension dieser Topik wird z.B. in Visualisierungen von Gesellschaftsmodellen sichtbar. In den dreieckigen Diagrammen zur Darstellung von Gesellschaftsordnungen wird der Abstand vom Boden mit gesellschaftlicher Stratifizierung verknüpft, den geometrischen Schichten von der breiten Grundfläche bis zur Spitze sind gesellschaftliche Schichten zugeordnet. Erst in der funktional differenzierten Gesellschaft werden diese fluide, heterarchisch. Ein meritokratisches Prinzip, wie es mit der funktional differenzierten Gesellschaft einhergeht, täuscht Chancengleichheit vor, wo die präexistente Schichtung durch die prinzipielle Möglichkeit von Auf- und Abwandern weitgehend verschleiert wird. Wie entscheidend in einer meritokratischen Gesellschaft die Reputation ist, verdeutlicht nicht zuletzt Pierre Bourdieu, wenn er neben das ökonomische Kapital, die Kapitalformen des kulturellen und des sozialen Kapitals stellt (vgl. Bourdieu 1983). Neben dem kulturellen Kapital, das nicht einfach an die nächste Generation weitergegeben werden kann, sondern mühevoll nach bestimmten Regeln angeeignet werden muss, ist das soziale Kapital sicherlich das anfälligste für Invektiven.

Statusverluste sind mit dem sozialen Abstieg, mit dem Verlust an *Ansehen* konnotiert. Nun jedoch verschiebt sich die Perspektive: Mit der Art und Weise, wie jemand anzusehen ist, variiert eben auch der Bewertungsrahmen. Ansehen ergibt sich nicht mehr als Folge eines bestimmten Verhaltens, verschiedener Verdienste, Leistungen etc., sondern das Ansehen bestimmt erst den Wert einer Person. Nur vor einem solchen Hintergrund ist verständlich, wie einzelne Personen ohne spezifisches Können, Fähigkeiten oder Verdienste zu Stars werden können. So genannte IT-Girls wie Paris Hilton oder Kim Kardashian stehen paradigmatisch für diese Verschiebung. Umgekehrt wird Ansehensverlust hier direkt quantifizierbar als drohender Verlust an Marktwert.

Was aber ist mit jenen Individuen und Gruppen der Gesellschaft, denen kein Ansehensverlust in diesem Sinne droht, für die die Potenzialität des Herabsetzens als Verlust von sozialem Kapital nicht zutrifft, weil sie bereits herabgesetzt sind? Bereits herabgesetzt sind diese Gruppen oder Individuen im Verhältnis zu einer Normalität, die identifikatorische Muster des Erkennens vorgibt, die wiederum mit einem gewissen Grad an Verkennen einhergehen, insofern hier kein Spielraum für Potenzialität zuerkannt wird (vgl. Honneth 2003). Dass es sich um antrainierte identifikatorische Muster oder Schemata handelt, wird besonders dann deutlich, wenn nicht mehr nur weggesehen, übersehen, nicht gesehen wird, sondern durch bestimmte Individuen und Gruppen hindurchgesehen wird. *Hindurchsehen* lässt auf die radikale Absenz eines Erkennungsrasters schließen, für das die Beschreibung

als intentionale Praxis der Herabwürdigung, des Beschämens also, zu kurz greift bzw. an der Sache vorbeigeht. Denn es handelt sich hier um eine strukturell bedingte Unsichtbarkeit, die sich aus der geltenden (hegemonialen) Sichtbarkeitsordnung ergibt (vgl. Reckwitz 2016). Was sich aber gewissermaßen als »negative Präsenz« (Mersch 2009) einer solchen strukturellen Unsichtbarkeit zeigt, die zum Hindurchsehen führt, ist das komplexe Verhältnis von Blickregime (*gaze*), Blick (*look*) und Bild (*image*).

Unsichtbarkeit verfügt in der Regel nicht über ein Bild, sondern kann im Bild maximal *ex negativo* als Unsichtbarkeit markiert werden bzw. als Unsichtbarkeit oder als Leerstelle der Sichtbarkeit zugeführt werden. Der *invective gaze* allerdings erhält seine Wirkmacht wesentlich aus der Dynamik zwischen ausgrenzendem, alterisierendem Ausstellen und Invisibilisierung. Vor dem Hintergrund der Aufmerksamkeitsökonomie organisiert sich diese Dynamik wesentlich nach der Wettbewerbslogik. Um Aufmerksamkeit wird konkurriert. Und wenn die Währung im Kampf um Aufmerksamkeit die Aufmerksamkeit selbst geworden ist, treten auch tatsächlich alle in ein Konkurrenzverhältnis zueinander. Medien als Akteure konkurrieren dann genauso um diese Aufmerksamkeit und deren Akkumulation wie menschliche Akteure. Der *invective gaze* schöpft sein Potenzial und seine Kraft, das ist bereits angeklungen, wesentlich aus der Fluidität der Positionen: Konkurrenz zwischen Zweien lässt sich etwa hervorragend von einer dritten Instanz aufmerksamkeitsökonomisch choreografieren und ausbeuten. Je nach medialem Setting werden Dritte von unbeteiligten Beobachtenden der Konkurrenzverhältnisse zu Sympathisant:innen bzw. Gegner:innen. Ein Publikum erscheint im Digitalen so als eine involvierte und involvierende Größe, da es selbst nicht von der ubiquitären Wettbewerbsmatrix ausgeschlossen ist. Aufmerksamkeitskonjunkturen sind von den Medien der Aufmerksamkeit genauso bestimmt wie von humanen Akteuren. Die komplexen Dynamiken und Konstellationen der Blickverhältnisse verlangen eine entsprechende analytische Auseinandersetzung.

Historisch wegweisend dafür ist zunächst die anerkennungstheoretische Tradition, die sich dem Blick in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts widmete und sich einer Wiederentdeckung Hegels im französischen Raum verdankte. Die einflussreichsten französischen Blicktheorien von Georges Bataille, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty oder Roger Caillois wurden sämtlich von Alexandre Kojève Hegel-Vorlesungen an der Pariser *École pratique des Hautes Études* (1933–1939) inspiriert. Historisch parallel entstanden zudem an Hegel anknüpfende Blicktheorien wie die von Jean-Paul Sartre in *Das Sein und das Nichts* (1943) entwickelte. Für Sartre ist der Blick (*regard*) immer objektifizierend: Der:die Blickende ist eine aktive, aggressive Größe, während der:die Angeblickte das passive Opfer des Blicks ist (vgl. Wollen 2007: 44). Die Unterscheidung Sartres zwischen Auge (als menschliches Organ) und der Blickhandlung, die so auch bei Lacan zu finden ist, erweist sich trotz der vorrangig intersubjektiven Situation, die er in seiner Phänomeno-

logie beschreibt, als ein entscheidender Baustein für eine erweiterte Theorie des *Gaze* im Digitalen. Denn diese hat es vorrangig mit Blickakten zu tun, bei gleichzeitiger Absenz von Akteuren bzw. asynchroner Präsenz vor Touchscreens. Sartres Ausführungen zum Kampf zwischen unterwerfenden und verteidigenden, wehrhaften Blicken müssen in einer asynchronen Blickkonstellation, die das Digitale prägt, notwendig in einen anderen Modus überführt werden (vgl. Sartre 1991). Wir werden deshalb eine Verknüpfung von Blick und Bild im Digitalen vorschlagen, die letztlich auch aufzeigen kann, dass sich die neue Sichtbarkeitsordnung zwar vorrangig im Visuellen vollzieht, aber eben nicht ausschließlich. Sartre verbindet mit dem Gewährwerden der Blickmacht des Anderen eine prinzipielle Verwundbarkeit, die der hegelianischen Struktur zwischen Herr und Knecht noch nahesteht (vgl. ebd.: 96).

An Sartres Trennung zwischen Blick und Auge knüpft auch Jacques Lacan an. Zugleich interessiert er sich für die Schnittstelle von Körper und Bild. In seinen Überlegungen zum Spiegelstadium nimmt die Identifikation mit einem außerhalb des Ich befindlichen, ähnlichen und doch vom Ich unterschiedenen Bild eine spätere Machtfülle vorweg und löst hierin eine »Verwandlung« im Kleinkind aus. Ich und Bild können dabei allerdings nie deckungsgleich werden. Es ist gerade dieser bildliche Akt des (V)Erkennens, der das Subjekt hervorbringt und ihm zugleich eine fundamental destabilisierende Ambivalenz zwischen mangelhaftem »je« und gespiegelt-ganzheitlichem »moi« aufprägt. Erst die Anerkennung des Dritten deutet einen möglichen Ausweg an: »In diesem Punkt, wo sich Natur und Gesellschaft treffen, [...] erkennt allein die Psychoanalyse jenen Knoten imaginärer Knechtschaft, den die Liebe immer neu lösen und zerschneiden muß.« (Lacan 1996: 70) In seinen Überlegungen zum Spiegelstadium bezieht sich Lacan wiederum prominent auf Roger Caillois' frühen Aufsatz zur Mimese, »Mimetismus und legendäre Psychasthenie« von 1935. Mit der an den Psychiater Pierre Janet angelehnten Bezeichnung der »legendären Psychasthenie« beschreibt Caillois einen psychotischen Zustand, der ihm zufolge aus einer Versuchung durch den Raum hervorgehe, aus einer Art Angleichungssucht an den Raum. Caillois überträgt hierfür den Zustand der Mimese von Insekten auf den der menschlichen Psyche. Dabei geht es ihm nicht nur um farbliche Angleichungen, sondern auch um plastische Morphogenese. Diesen Prozess vergleicht er mit der Medientechnik der Fotografie, die er sowohl zweidimensional als auch plastisch denkt: Eine »Reproduktion im dreidimensionalen Raum mit seiner Fülle und Tiefe«, die man als »Skulptur-Photographie oder besser als Teleplastik« (Caillois 1935: 32) bezeichnen könne.

Mit seiner Idee von der »legendären Psychasthenie« bewegt sich Caillois einerseits sowohl im Kontext des Surrealismus als auch in einer langen Tradition, die sich mit den Wechselwirkungen zwischen Umwelt und Physiognomie bzw. Morphologie beschäftigt (von Goethe über Uexküll bis Portmann). Andererseits schließt er – und mit ihm auch Lacan – an die lamarckistisch geprägte, experimentelle

Biologie in Frankreich an, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied: Mimese und Mimikry betrachten beide nicht als Täuschung von Fressfeinden – sondern als Selbsttäuschungsphänomene.⁴ Im Akt der Selbsttäuschung wird das Subjekt sich selbst zum Bild. Es lohnt daher, an seine Erwähnung der dreidimensionalen Fotografie für die Verknüpfung von Körper und Bild zu erinnern, wenn wir hier über den *investive gaze* die spezifischen, affektiv grundierten Modi digitaler Bilder genauer untersuchen. Im Kontext der Blicktheorien von Caillois, Sartre und Lacan entfaltet auch Jens Schröter in diesem Band seine Überlegungen zu einem quantifizierenden Blick im Kontext der digitalen Gesellschaft. Ausgehend vom Zusammenspiel von Sichtbarkeit, Subjekt und Scham zielen seine theoretischen Überlegungen zum *investive gaze* auf die Verknüpfung von ökonomischer Logik und digitalem Bild.

Auch die Urszene in Sartres Theorie des Blicks, in der der eifersüchtige Voyeur durch ein Schlüsselloch späht, und erst die Schritte im Vorsaal, anhand derer er sich ertappt weiß, den Einbruch des Ich mit sich bringen, scheint auf die visuellen Medien Bezug zu nehmen: Die von Sartre modellierte Szene ist geradezu kinematografisch konzipiert und doch für die eigene szenische Medialität genauso wie für den Aufforderungscharakter des Schlüssellochs, der den entbergenden Blick aus dem vermeintlich Verborgenen quasi erzwingt, eigentümlich blind. Die theoretische Reflexion der Beziehung zwischen Blickwechsel, Blick und medialer Anordnung findet stattdessen im Kontext jenes Mediums statt, dass sich lange vor dem Erscheinen von Sartres Studie, perzeptiv und affektiv mit dem Blick auseinandersetzt: der Film.⁵ In der jüngeren Filmtheorie bilden die Kino-Bücher von Gilles Deleuze noch immer den fruchtbarsten Anknüpfungspunkt, um die Philosophie des Films in Bezug auf Sehen und Bewegung nachvollziehbar zu machen. Die Konjunktur der Lehre vom Gesicht im Zuge der medialen Revolution des Stummfilms und seiner Affektbilder bildet den theoretischen Kern zahlreicher Essays, die sich bereits in den 1920er Jahren mit einfallenden und ausgehenden Blicken auseinandersetzen. Mit der Hegemonie des klassischen Hollywoodfilms und seiner Genres ab den 1940er Jahren wird die filmische Reflexion des Blicks zugunsten seiner Glättung durch die Montagetechnik Schuss-Gegenschuss (*suture*) zunächst eingeeht,

4 Zur Herkunft dieser Form der dualen Mimikry (im Gegensatz zu geläufigen triadischen Wahrnehmung der Mimikry, in denen ein Organismus den anderen zum Schutz vor einem dritten nachahmt) von Paul Vignon sowie dessen Einfluss auf Roger Caillois vgl. Berz 2018: 118. Vignon formuliert, das Tier habe die Umwelt auf sich selbst fotografiert: »fotografié sur elle même« (Vignon 1923: 517).

5 Zu den Begriffen Affekt und Perzept siehe Deleuze/Guattari 2000: 191-237. Außerdem beschreibt Deleuze die Unterscheidung zwischen Konzept und Perzept anschaulich im Kap. »Idee« des Video-Interviews mit Claire Parnet (*Abécédaire. Gilles Deleuze von A bis Z* (1996) (FRK, R: Pierre-Andre Boutang). Zur Unterscheidung in Bezug auf das Medium Film vgl. Deleuze 2017.

bevor der Blick im europäischen Avantgardefilm erneut zum theoretischen und ästhetischen Problem wird (vgl. zur Naht [*suture*] Lie 2012).

Insbesondere die feministische Filmtheorie hat sich dann um die ideologische Signatur des Blicks im Genrekino verdient gemacht. Folgt man Peter Wollen, dann steht auch Laura Mulvey mit dem meistzitierten Aufsatz der Filmwissenschaft, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« (1975), noch in der hegelianischen Tradition, insofern sie den Kampf zwischen Herr und Knecht als die Trennung zwischen männlichen und weiblichen Charakteren rekonzeptualisiert. Die Frau wird zum passiv angeblickten Objekt, während der Mann die aktive Position besetzt. Wenn Mulvey für den narrativen (Hollywood-)Film eben jene Blickstrukturen ausmacht, die die »Frau als Objekt eines kombinierten Blicks von Zuschauer und allen männlichen Protagonisten im Film« (Mulvey 2016: 54) versteht, dann verfolgt sie ein inhärent medientheoretisches Argument. Denn sie zeichnet wesentlich die filmischen Verfahren für die »Teilhabe an seiner [d.h. männlichen] Macht« (ebd.) und die damit einhergehende Vorstellung der:des Zuschauer:in verantwortlich, die Frau auf der Leinwand indirekt besitzen zu können: Als stillgestelltes Bild ist sie »isoliert, glamourös, zur Schau gestellt, sexualisiert.« (Ebd.) Für die männlich codierte Potenzierung dieser Logik, die mit einer Bilderpolitik einhergeht, in der die Frau zum Schaustück wird, gibt Annie Leibovitz' Fotografie »Donald und Melania Trump« (2006) ein relativ aktuelles Beispiel. Die Fotografie zeigt Trump aus seinem Rennwagen aussteigend, während die leicht bekleidete und hochschwängere Melania auf der Treppe zum Privatjet auf ihn wartet. Der Sportwagen, die hochschwängere Ehefrau, der Privatjet werden als Accessoires, als Schaulusteffekte eingesetzt, um die männliche Macht zu inszenieren. Trotz des psychoanalytischen Rahmens, in dem Mulvey ihre Theorie präsentiert, sind ihre Thesen zum Blick instruktiv. Ihrzufolge ermöglicht es das Kino nicht nur Blickkonventionen zu wiederholen, sondern den Blick »zu variieren und sichtbar zu machen.« (Mulvey 2016: 59) Über »die filmischen Codes und ihre Beziehung zu den nachhaltig prägenden äußeren Strukturen« (ebd.) sieht sie den Mainstream-Film dazu in der Lage, die Lust am Schauen, die er verschafft, herauszufordern. So gelte es, »den Blick der Kamera in die Freiheit seiner Materialität in Zeit und Raum und den Blick des Publikums in die Freiheit der Dialektik, einer leidenschaftlichen Ungebundenheit« zu entlassen (ebd.: 60), um schließlich »die Lust und das Privileg des »unsichtbaren Gastes«« (ebd.) zu zerstören. All dies sind Taktiken und Strategien, die schon im Avantgardefilm oder in der feministischen Kunst noch vor Mulveys Theoriebildung praktiziert wurden.

Exemplarisch für die kritische Auseinandersetzung mit der Schaulust, die vor allem den weiblichen Körper in ein Lustobjekt transformiert, steht insbesondere Valie Export's *Tapp- und Tast Kino* (1969). Export bewegt sich mit ihrem vor die nackte Brust gespannten Schaukasten durch die Münchner Innenstadt, während ihr Lebensgefährt, der Künstler Peter Weibel ein außergewöhnliches Kinoerlebnis

marktschreierisch ankündigt. Eine halbe Minute darf der Kinogänger oder die Kinogängerin in diesem Projektionsraum unmittelbar die »männlichen« Phantasien ausleben. Die Expanded-Cinema-Aktion stellt, gerade weil sie den Tastsinn adressiert, die Blickdimension zwischen profilmischem Geschehen und Publikumsraum als ein übergeordnetes Blickregime aus. Mit den Fotografien zur *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) (Abb. 1) verwandelt Valie Export schließlich die Blicklinie, die die Frau als Blickobjekt festzulegen sucht, in eine Gegenstrategie: die Disidentifikation des männlichen Begehrens. Der aggressive Blick zurück und der freigegebene Blick auf die Intimzone erzeugen einen Kampf der Blicke, der auf den *Gaze* als übergeordnetes Blickregime verweist und die Paradoxien offenlegt, die sich für das blickende Individuum ergeben.

Während bei Sartre das Opfer des Blicks ein kriminalisiertes ist, ist es bei Mulvey ein erotisiertes. Der Blick des »Herrn« ist aggressiv, sadistisch und zudem voyeuristisch geprägt. Während der voyeuristische Blick die indiskrete Überschreitung »einer privat oder konventionell gesetzten Grenze im Profanen oder Sakralen« (Stahel 2008: 315) sucht, geht der *investive gaze* noch über die Indiskretion hinaus. Er ist eskalativ, weil er die Überschreitung des voyeuristischen Blicks für eine:n Dritte:n verfügbar macht. Verfügbar für eine:n Dritte:n wird der Blick durch seine Medialisierung.

Das wird insbesondere in Agnes Hoffmanns Beitrag in diesem Band deutlich, wenn sie die Schaulust als einen Affekt verhandelt, den eine Geschichte des Verdachts begleitet. Sie zeigt, dass sich die Schaulust produktiver als unmittelbare Artikulation eines invektiven Blicks denn als diskursiv abgewerteter Affekt, den eine spezifische Verbindung zu den jeweiligen Massenmedien auszeichnet, betrachten lässt. Erst dann werde deutlich, dass sich über die Schaulust eine »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière) belegen lässt. Dafür widmet sie sich dem schaulüsternen Zwilling des Flaneurs, dem »badaud« als urbanem Sozialtypus. Bilder, wie Hoffmann zudem anhand der von ihr behandelten Holzschnitte aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt, sind in der Lage den oben angesprochenen Zusammenhang verfügbar zu machen und auszustellen.

Dass das Bild prädestiniertes Medium für die Dokumentation eines indiskreten Blicks ist, wird so deutlich und lässt sich in der Geschichte der Kunst mehr als eindringlich auch am Beispiel des nackten Frauenkörpers nachzeichnen. Was aber, wenn sich die medialen und technologischen Bedingungen verändern, unter denen sich das voyeuristische Begehren konstituiert? Wenn auf einmal kein übergreifendes kulturelles Narrativ, wie etwa die patriarchalische Ordnung, mehr existiert, in das ein voyeuristisches Begehren eingebettet ist? Was, wenn keine künstlerischen Fertigkeiten mehr notwendig sind, um das Begehren zu visualisieren? Was wenn der voyeuristische Blick (*look*) der Indiskretion gewissermaßen ideologisch uneingehegt zirkuliert? Auf welche Kräfte trifft er? Wir gehen davon aus, dass der

Abb. 1: Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik* (1969)



voyeuristische Blick gewissermaßen an den *invective gaze* angeschlossen und von ihm operationalisiert wird.

Bevor wir darauf näher eingehen, lohnt es, die Kehrseite des voyeuristischen Blicks ausführlicher darzulegen. Diese Kehrseite äußert sich etwa in der Pose, die Barthes mit dem Entstehen der Fotografie identifiziert:

Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine »posierende« Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper,

verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben. (Barthes 1989: 18f.)

Im Anschluss an Barthes hat auch Kaja Silverman die Installation der Kamera seit dem frühen 19. Jahrhundert als den primären Tropus ausgemacht, durch den das westliche Subjekt den *Gaze* begreift. Betrachtet man das Verhältnis von Malerei und Modell, d.h. die visuellen Codes im höfischen Leben, so ist davon auszugehen, dass auch Kulturen jenseits des historischen Einschnitts der Kamera, ein Bewusstsein von der vorauseilenden Pose haben, die festlegt, »wer« wir im Moment des Angeblicktwerdens sind (vgl. Silvermann 1996: 135; vgl. Ullrich 2019). Sozial flächendeckende Karriere macht die Pose allerdings erst in Konstellation mit einigen medialen und ökonomischen Verschiebungen.

In den inszenierten Selbstportraits *Untitled Filmstills* von Cindy Sherman, die sich spielerisch mit dem weiblichen Begehren und der Skopophilie auseinandersetzen, wird die Pose selbst zum ästhetischen Thema. So zeigt etwa Cindy Shermans *Untitled Filmstills #2* (1977) eine Frau lose in ein Handtuch gewickelt vor ihrem Portraitspiegel in ihrem Badezimmer. Wir erblicken sie von hinten durch einen Türrahmen und werden intime Zeug:innen eines *Als-ob-Spiels*, denn die Frau spielt mit dem Spiegel als wäre er eine imaginäre Kamera. Während ihre Pose auf einen imaginierten Kamerablick über die Schulter ausgerichtet ist, sehen wir durch den Standpunkt der realen Kamera außerhalb des Bildes, das von der Pose invisibilisierte Außen: Die materialisierte Kameraperspektive stört den imaginären Bildentwurf der Frau, sie bricht in die intime Szene ein, indem sie für uns – das Publikum – sichtbar macht, was im imaginären Cadre unsichtbar bleiben soll: eine alltägliche Szene in einem unaufgeräumten Badezimmer. Laut Kaja Silverman wird durch diese *Mise-en-scène* neben den »vorgefertigten Mustern«, in denen sich die Frau wahrgenommen wissen will und der Bildanordnung, die uns erlaubt dabei zu zusehen, eine »dritte Instanz involviert, eben die Kamera bzw. das Blickregime« (Silverman 1996: 53). Dieses Wechselverhältnis zwischen den drei Instanzen beschäftigt Cindy Sherman auch in ihrem jüngsten Projekt auf Instagram. Ihre verzerrten Fratzen scheinen die künstlerische Antwort auf die Optimierungfilter der Selfie Culture.⁶

Damit macht Sherman auf die Differenzmerkmale zwischen analoger und digitaler Blickkultur aufmerksam. Die vernetzte Kamera inkorporiert das voyeuristische Begehren und die korrespondierende posierende Haltung in das Gefüge des *invective gaze*. Die Pose materialisiert sich in der selbstaufgenommenen Fotografie und setzt sich durch die ständige Aktualisierungsmöglichkeit, zu der die Infrastruktur auffordert, einem Aktualisierungsdruck aus. Die posierende Haltung

6 <https://www.instagram.com/cindysherman/> [letzter Zugriff 10.07.2021].

wird graduell in eine Haltung der *Vigilanz* deformiert, insofern das Gelingen der posierenden Haltung kein imaginäres Spiel mehr ist, sondern mit einem materiellen Bild abgeglichen werden kann. Barthes' Diagnose der posierenden Haltung findet ihr Äquivalent in der *vigilanten Haltung*, als spezielle technologische Situation der Gegenwart. Sie erlegt den Individuen eine besondere Wachsamkeit auf, lässt sie zu mobilen Kontroll-, Überwachungs- und Informationszentren werden, die sich in der Pflicht sehen, Gesehenes bzw. einen bestimmten Modus des Sehens für ein anonymes Du, ein anonymes Publikum verfügbar zu machen.⁷ Alles gerät damit unter Informationsverdacht. Baudrillard beschreibt diese Tendenz bereits in den 1990er Jahren. Eine »Ekstase der Kommunikation«, in der »alles dem kalten und unerbittlichen Licht der Information [...] ausgesetzt ist«, löst, so Baudrillard, das »Drama der Entfremdung« ab (Baudrillard 1994: 18). Auch das eigene Selbst steht schließlich unter Informationsverdacht. Man kann nie wissen, für wen, was zu welchem Zeitpunkt einen wie auch immer anschlussfähigen Informationswert annimmt. Im invektiven Blickregime ist dieser Informationswert immer auch ein ökonomischer Wert. Eine reine Information in diesem Sinne gibt es nicht mehr. Die vigilante Haltung steht insofern in einem unlöslichen Verhältnis zum *investive gaze*, als dass sie nicht neutral existiert, sondern stets unter dem Aspekt einer ökonomischen Verwertung und Bewertung operiert und nutzbar gemacht wird. Intime Selbstbilder auf digitalen Plattformen beispielsweise sind dann keine zufällige Entwicklung, sie sind nicht unter individual-psychologischen Gesichtspunkten zu verstehen, sondern eben als Teil dieser spezifischen medialen Konstellation, sich einem virtuellen Publikum zu präsentieren, das über Annahme und Ablehnung, über Wert und Verwertbarkeit entscheidet.

Dies gilt für sämtliche Formen digitaler Bilder. Ihr massenhaftes Zirkulieren entspricht der *vigilanten Haltung*, weil sie etwas für ein vorher noch nicht bestimmtes Publikum zu sehen geben. Was dieses Etwas ist, steht dabei aber selbst wiederum noch gar nicht fest. »Das technische, besser: das digitale Bild ist«, so Gertrud Koch, »ein Objekt eigener Art, als Erscheinung ist es aber immer mehr als sein bloßes Motiv« (Koch 2020: 72). Es ist als digitales Bild zuallererst Information und damit »völlig resistent gegen Sinn und völlig indifferent gegen seine Form« (Pias 2003: § 52). Wie die Lesbarkeit der Information in einem informationstheoretischen Verständnis abhängig ist von einer materiellen Technologie, die sie de/codiert, so scheint im Bilderverkehr der sozialen Netzwerke die Bedeutungsebene der Bilder unter die Informationsebene zu gleiten. Was Informationen für wen zu welchem Zeitpunkt bedeuten (können), steht zum Zeitpunkt ihrer Einspeisung in die Netzwerke noch nicht bzw. nicht mehr fest, sie warten in einer unendlichen Zeitschleife auf die Erlösung durch Bedeutung.

7 Mit dem Begriff der *Vigilanz* beziehen wir uns auf Brendecke 2020.

Eine Erlösung, die es in der Kultur der Digitalität vermutlich nicht mehr geben wird. Denn die Menge der digitalen Bilddaten wächst zu einem kaum vorstellbaren Volumen an, ihre Distribution steht in keinem Verhältnis mehr zu Mechanismen der Les- und Deutbarkeit (vgl. Rothöhler 2020).⁸ Um das Blickregime reflexiv verfügbar zu machen, war das (Bewegt-)Bild, wie wir oben gesehen haben, lange Zeit prädestiniertes Medium. Unter den veränderten Bedingungen digitaler Infrastrukturen ist es jedoch kein Garant mehr für eine auch kritische Auseinandersetzung mit dem *Gaze*; vielmehr scheinen sich in den gängigen ästhetischen Bildoperationen die hegemonialen Sichtbarkeitsordnungen zu wiederholen, einzutragen bzw. hartnäckig zu manifestieren.⁹

Für die Frage nach dem *Gaze* ist die Deformation, die das Bild unter den Bedingungen digitaler Infrastrukturen erfährt, allerdings sehr aufschlussreich. Denn der *Gaze* wird nicht mehr im Bild ästhetisch verarbeitet, reflektiert oder dokumentiert. Stattdessen ist es der Blick als Ausdruck der neuen Sichtbarkeitsordnung jener Informationsverarbeitungs-codes, der im Bild Form findet. Über den Blick (*look*) lässt sich deshalb vorrangig etwas durch das Bild erfahren. Über das Blickregime (*gaze*) hingegen nur durch die historisch spezifische Konstellation, der sich der vorliegende Band heuristisch widmet.

Zuvor allerdings soll schließlich noch der Zusammenhang von Bild-Begriff, Blick und Affekten erörtert werden, der die *vigilante Haltung* befördert, gewissermaßen ausbildet und verbreitet. Bilder vermögen es, invektive Blickstrukturen auszustellen, im besten Fall gelingt es ihnen, bei den Betrachtenden eine Selbstdistanzierung von der eigenen Gefühlsstruktur zu erwirken, d.h. mit der Objektivierung *im* bzw. *als* Bild eine Objektivierung der Blickverhältnisse zu erreichen, die in die Körper, in das Verhalten und die Perzeption eingeschrieben sind. Unterschieden werden muss hier allerdings zwischen Bildern, die genau zu diesem Zweck »produziert« wurden und jenen die als Dokumentationen einer gelebten Unterwerfungs- und Demütigungserfahrung erstellt wurden, die zwischen Mittäterschaft und Zeugenschaft oszillieren. Die Fotografien, die im Kontext von Valie Export's Aktion *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1969) (Abb. 2) entstehen, führen deutlich vor, wie eine gestellte Demütigungsszene – sie führt Peter Weibel wie einen Hund an der Leine durch den Stadtraum – Machtverhältnisse zu artikulieren vermag, die nicht nur der vorgeführten Handlung entsprechen. Export macht uns unfreiwillig zu Mittäter:innen und Zeug:innen, sie zwingt uns in die Herabsetzung der Szene hinein.

8 Zugespitzt wird dieser Aspekt der Fluidität in der kontroversen Debatte um NFTs, die den beliebig oft kopier- und vervielfältigbaren Informationen eine Technologie des Originals entgensetzen, dabei allerdings weiterhin die Logik der Plattformen bedienen (vgl. Meier 2021).

9 Anschaulich rekonstruiert dies Joerg Colberg (2020) am Beispiel der Fotografien von Annie Leibovitz.

Abb. 2: Valie Export, *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1969)



Das in der Performance inszenierte Blickregime dockt sich parasitär an eine hegemoniale Blickordnung an und bricht diese durch die Inversion. Export erstellt damit ein Bild *der* Herabsetzung. Die Folterbilder von Abu Ghraib hingegen »wiederholen« die Blickstrukturen, die sie dokumentieren. Sie können als schlagende Bilder, als »Schlagbilder« (Warburg 1919: 35; Hentschel 2013: 118; Ullrich 2020: 136) gelten, insofern sie die *Herabsetzung im Bild* festhalten.

Die Frage, was als ein herabsetzendes oder beschämendes Bild gelten kann, beschäftigt auch ein ganzes Genre der Fotografie, nämlich die *social photography*. Anhand vergleichender Analysen der Fotografien von Lewis Hine, Viktoria Binschok und Camilo José Vergara widmet sich der Beitrag von Simon Schleusener in diesem Band der schwierigen, aber notwendigen Unterscheidung zwischen Bildern von Herabgesetzten (von Armut betroffenen) und Bildern, die Herabsetzung als einen gesellschaftlichen Prozess (Armut) sichtbar zu machen suchen. Einer »Ästhetik der Herabsetzung«, wie sie Simon Schleusener herausarbeitet, geht es im Wesentlichen darum, die faktische Herabsetzung, die durch die Fotografien dokumentiert werden soll, nicht auf der Ebene der Repräsentation zu wiederholen, sondern die gesellschaftlichen Bedingungen sichtbar zu machen, die Armut zuallererst hervorbringen.

Anders als mit den Bildern, die im Kontext von Valie Exports Performance im öffentlichen Raum entstehen, wird mit denjenigen von Abu Ghraib die *Herabsetzung durch das Bild* zementiert. Denn die Folter erhält mit ihnen eine doppelte Ebene: Die Gefangenen müssen sich den Praktiken der Soldat:innen unterwerfen und ihre Unterwerfung wird für die Ewigkeit dokumentiert (vgl. Gourevitch/Morris 2009:

124). Diese Bilder entwerfen ein Außen, dass die Folternden und die asymmetrische Situation der Folter in einer zentrifugalen Dynamik legitimiert: Wer die Bilder betrachtet, kann aus dem invektiven Blickregime nur ausbrechen, indem er: sie als Dokumente eines Verbrechens »behandelt«. Den Bildern ist diese Lesart allerdings nicht inhärent: Sie organisieren Verletzung und Unverletzbarkeit asymmetrisch und »beteiligen« unvermittelt an dieser Asymmetrie von Oben nach Unten. Für sie gilt nicht das Als-Ob der Mehrdeutigkeit, sie sind eindeutig und setzen insofern eine unilineare invektive Dynamik in Gang. Erst wenn sie ihren Kontext verlassen und in einen öffentlichen, kontroversen Diskussionsraum migrieren, können sie als Möglichkeitsraum für unterschiedliche Auslegung dienen (vgl. Ullrich 2020: 10). Die Bilder von Abu Ghraib schaffen Evidenz, indem sie sich an die Blickempfänger:innen einer imaginierten (Affekt-)Gemeinschaft richten. Benedict Anderson hat den Begriff in Bezug auf die Nation als eine imaginierte politische Gemeinschaft geprägt. Die Imagination kommt hier ins Spiel, weil die Nation die Größe einer Face-to-Face-Gesellschaft überschreitet. Imaginierte Gemeinschaften zeichnen sich laut Anderson nicht durch ihre inhärente Falschheit bzw. Echtheit aus, sondern durch die Art und Weise, wie sie imaginiert werden (vgl. Anderson 2016: 6).

Jenseits fixer Größen (wie der Nation) lassen sich Gemeinschaften auch als solche des geteilten Affekts konstituieren. Vor diesem Hintergrund erweisen sich die Bilder von Abu Ghraib als instruktiv für die Bilderpolitik in den sozialen Netzwerken. Denn über Bilder werden *imagined communities* begründet, artikuliert und stabilisiert (vgl. von Falkenhausen 2020: 12). Dies gelingt, weil Bilder den dominanten Affekt von Gemeinschaften adressieren und dabei zugleich hervorbringen, indem sie z.B. zum Zwecke der Identitätsstiftung Wertvorstellungen, Tabus oder Normen anderer Communities ablehnen oder verletzen. Vor dem Hintergrund der Wechselwirkungen zwischen menschlichen Affektdynamiken, ökonomischen Mechanismen und technischen Entwicklungen lässt sich allgemein für die Rolle der Bilder in Bezug auf die Strategien der Kriegsführung im 21. Jahrhundert festhalten, dass sie, wenn nicht zu Täter:innen, dann zumindest zu Voyeur:innen machen. Auf diese Tendenz verweist auch der Politologe Herfried Münkler, wenn er konstatiert, dass »der Terrorismus eine Form der Kriegsführung dar[stellt], in welcher der Kampf mit Waffen als Antriebsrad für den eigentlichen Kampf mit Bildern fungiert« (Münkler: 2002: 197).

Die Folterbilder von Abu Ghraib stehen in diesem Sinne den Terrorbildern von Christchurch nahe. Auch wenn es sich bei beiden nicht im eigentlichen Sinn um »Aufmerksamkeitsverbrechen« (Müller 2018: 87f.) handelt, fordern sie dennoch die Regeln der Sichtbarmachung auch für ein sekundäres Publikum heraus. Sie stellen dann neben der klassischen journalistischen Berichterstattung auch die analytische Beschäftigung vor neue Herausforderungen: Unter welchen Bedingungen dürfen Bilder, die unter aufmerksamkeitsökonomischen Gesichtspunkten ihr Pu-

blikum, die Betrachtenden zu Mittäter:innen oder zumindest Sympathisant:innen einer asymmetrischen Blickstruktur machen, einem sekundären Publikum zur Reflexion solcher Verletzungen zugunsten der *imagined community* gezeigt werden? Ab wann wiederholt die Präsentation zu journalistischen und wissenschaftlichen Zwecken den Akt der Verletzung, den Akt der Demütigung der Opfer? Wenn die Bilder von Abu Ghraib als verlängerte Kriegsführung verstanden werden, wenn die Bilder von Christchurch auf potenziellen Sensations- und Beachtungserfolg zielen, wie ist dann die dem *invective gaze* korrespondierende vigilante Haltung adressiert? Im Kontext dieser Fragen widmet sich der Beitrag von Verena Straub im vorliegenden Band der Beziehung zwischen Live-Stream-Formaten in den Sozialen Medien und einem spezifischen Modus interaktiv-invektiver Kommunikation. Anhand exemplarischer Analysen dreier live gestreamter Tötungsdelikte und mit Blick auf die Dynamik zwischen Tätern, Opfern – die jeweils entweder live filmen oder gefilmt werden – und zuschauendem Medienpublikum diskutiert sie Fragen der spezifischen Medialität, der Partizipation und der Verantwortung.

Dass im Zug aktueller Debatten um diese Form von Videos die individuelle Verantwortung der Nutzer:innen aufgerufen wird, die Zirkulation inkriminierter Bildinhalte zu durchbrechen (vgl. ebd. 2020: 50), scheint genau der vigilanten Haltung zu entsprechen. Die Wachsamkeit scheint zunächst in der Verantwortung der Beobachtenden zu liegen. Wie verhält sich nun aber unter diesen Umständen die wachsame Haltung zum invektiven Blickregime? Gerade weil das invektive Blickregime auf gelebte und erlittene Erfahrungen der Herabsetzung jenseits der technologischen Infrastruktur verweist, ist davon auszugehen, dass es Subjekte massiv formiert und deformiert. Vigilanz hingegen wird gewissermaßen vom Blickregime gebraucht, modelliert und mobilisiert. Sicherlich greift auch die verkörperte Haltung der Vigilanz in den Prozess der Subjektconstitution ein, dennoch scheinen die primären Bedingungen der Formation, Inklusion und Exklusion an das Blickregime gekoppelt, das unter den Bedingungen der digitalisierten Gesellschaft eines globalen Kapitalismus im Zeichen der Wertung steht. Wie Fragen der sozialen Wertung bzw. Anerkennung und ökonomischen Verwertung in den Sozialen Medien aufeinandertreffen, führt genauer Tanja Prokić in ihrem Beitrag aus. Das Verhältnis zwischen invektivem und vigilantem oder investigativem Blick setzt Irina Gradinari am Beispiel des Kriminalgenres in TV-Serien-Formaten der letzten Jahre auseinander. Beide Beiträge versuchen sich an einer historischen Genealogie ihrer Gegenstände, um die Verschiebungen und Differenzen im digitalen Zeitalter beobachten zu können. Prokić verfolgt die visuelle Grammatik der Selbstdarstellung auf den vernetzten Displays bis zu den Wurzeln der Schaufensterdekoration zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Gradinari verfolgt das moderne Profiling bis zu den voyeuristischen Tatortfotografien im Kontext des Sexualmords zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die konkurrenzförmige Imprägnierung der Sichtbarkeitsordnung im Zeitalter der Digitalität nutzt die Haltung der Wachsamkeit, um auch tatsächlichem und vermeintlich inkriminiertem Verhalten Sichtbarkeit zu verleihen. Die Dynamik zwischen asymmetrischen, d.h. minoritären und majoritären Positionen wird gewissermaßen »natürlich« in einen Kampf um Sichtbarkeit übersetzt, weil politische und strukturelle Veränderungen unmittelbar von ihrer Sichtbarkeit mit reaktivem Handlungsdruck (Clicktivism) für eine Crowd abhängen. Susanne von Falkenhausen spricht in diesem Kontext von einer »globalen #usermilitia«, »die befeuert wird durch identitäre Sichtbarkeitspolitiken – und durch deren Kehrseite: die Tabuisierung identitärer Imagines, deren ›Verletzung‹ zum Protestfall wird« (von Falkenhausen 2020: 13).

In diesem Kontext sind auch Social Media-Strategien von Nichtregierungsorganisationen oder politischer Aktionen einzuordnen. Die NGO WITNESS etwas verknüpft *Sehen*, *Dokumentieren* und politische *Veränderung* in ihrem Werbeslogan »See it, film it, change it«. ¹⁰ Die Verteidigung der Menschenrechte wird unmittelbar an die Logik der Aufmerksamkeitsökonomie gekoppelt. Die vom *invective gaze* mobilisierte *vigilante Haltung* wird nicht nur durch allerlei neue Technologien professionalisiert, sondern auch durch die entsprechende Ideologie unterfüttert: Durch die »richtige« Visualisierungsstrategie wird Druck erzeugt, der auch politische Änderungen nach sich ziehen kann. Wir fangen gerade erst an, das Ausmaß dieser Drift zu begreifen, in der sich mediale Strategien nicht mehr von ihrer Politisierung trennen lassen. Schon jetzt lässt sich aber festhalten, dass mit dem ubiquitären Gesetz der Aufmerksamkeitsökonomie eine irreversible Ökonomisierung der Politik eingesetzt hat. Dass der Umgang mit weltweiten politischen Veränderungen und Missständen allerdings in die Verantwortung der Aufmerksamkeit der Crowd verlagert wird, birgt letztlich auch das Risiko, dass strukturelle Veränderungen genauso von der Logik der visuellen und affektiven Evidenz inkorporiert werden und trägt zudem zu einer Verkennung der faktisch zugrundeliegenden Strukturen bei.

Eine »Normalisierung von Visibilisierungszwängen« (Reichert 2008: 7) lässt sich auf der Ebene des politischen Aktivismus genauso beobachten, wie auf der Ebene der Individuen. Graduell werden die verschiedenen Gruppen und Institutionen der Logik einer vom »Kapital kolonialisierten Identität« (Donnachie 2015: 62) unterworfen. Die sozialen Netzwerke funktionieren als »Identitätsgeneratoren« (Reichert 2008: 21), jedoch immer im Hinblick auf die *vigilante Haltung*, die alles unter Informationsverdacht setzt, inklusive das eigene Selbst mit vormals privatem Verhalten. Der Verdacht ist tendenziell transgressiv und neigt dazu, etablierte Ordnungen auf den Kopf zu stellen. Patricia Lange (2007: 361) weist auf eine hilfreiche Unterscheidung hin, mit der sich die Inversion beschreiben

10 Vgl. dazu die Ausführungen von Schankweiler (2020), die diese Tendenzen der »Bildzeugenschaft« als politische Chance begreift.

lässt, die mit der *vigilanten Haltung* einhergeht. In den sozialen Netzwerken lassen sich, so Lange, zwei Formen von Verhalten nachweisen: Einerseits die Ausstellung von öffentlich privatem Verhalten (>publicly private< behavior), bei dem relativ privater Content geteilt wird und sich die Produzent:innen gleichzeitig als private Produzent:innen zu Erkennen geben. Andererseits ein privates öffentliches Verhalten (>privately public< behavior), mit dem schwer zugänglicher Content einem breiten Publikum zugeführt wird, allerdings ohne Informationen zu den veröffentlichenden Produzent:innen. Die Paparazzi-Fotografien des Zeitalters der Massenmedien würden kaum in solche intimen Bereiche vordringen, wie es die digitalen Bilder ohnehin schon tun.

Allerdings suggerieren die intimisierten Ausschnitte, die freigiebig mit den Follower:innen geteilt werden, Kontrolle über das Bild, das der Öffentlichkeit preisgegeben wird. Die Beobachtung der preisgegebenen Details erfolgt weder heimlich noch im Verborgenen. Sie ist öffentlich beglaubigt und sie fordert zur Partizipation auf. Symptomatisch steht hierfür die Funktion des Hashtags:

[E]r desillusioniert ein Bild unmittelbar, indem er es auf einfache Begriffe herunterbricht. Das Hashtag-Verfahren bringt uns dazu, Elemente auf Bildern zu sezieren und zu objektivieren, und es ermutigt uns, Bilder und womöglich auch uns selbst zu fragmentieren [...]. (Wendt 2015: 90)

Nicht nur die unzähligen Migrations- und Deformationsprozesse, zu denen das mediale Setting auffordert, auch die auf Aufmerksamkeit ausgerichtete Affektdisposition, die zu einer immer neuen Bearbeitung, zum Einfügen von Untertiteln, Beschriftungen, neuen Details oder zu wiederholtem Upload der Bilder führen (vgl. Steyerl 2009: 12), kennzeichnen die Partizipation. Die Infrastrukturen, die den unendlichen Verkehr der Bilder als sedimentierte Blickstrukturen bedingen, sind vornehmlich an die Plattformen gekoppelt, deren Interesse an einem eben solchen unendlichen Austausch von Informationen besteht. Die Haltung der Plattformen gegenüber dem, was hier getauscht, weitergeleitet, veröffentlicht wird, ist eine der Indifferenz, die, so konstatieren verschiedene wissenschaftliche Stimmen, als Neutralität im Sinne der »brand protection« (Roberts 2018) gelabelt wird (vgl. Rothöhler 2018, 2020; Gillespie 2018).

Aus dieser »Neutralität« ergeben sich Folgeprobleme in Hinblick auf die Frage, was überhaupt aus rechtlicher, ökonomischer, ästhetischer und normativer Ebene gezeigt werden kann. Zieht man neben dieser ökonomischen Grundierung der Machtkonzentration der Plattformen die Tatsache in Betracht, dass mit dem »Internet ein visuelles Medium« (Runge 2018: 109) vorliegt, dann wird deutlich, dass das techno-ökonomische Gefüge menschliche Affekte im Modus des Visuellen adressiert und an sich zu binden versucht. Die sich herausbildende neue Sichtbarkeitsordnung und die Ordnung der globalen Gesellschaft stehen in

einem unlöslichen Verhältnis, für das derzeit weder einheitliche politische noch juristische Lösungen vorliegen.

Der Ruf nach Uploadfiltern und Zensurmaßnahmen wurde in den letzten Jahren immer lauter, um Urheberrechte und die Rechte Dritter zu schützen. Allerdings entwickeln auch die User:innen immer wieder neue Taktiken und Strategien, um die technischen und rechtlichen Maßnahmen zu durchkreuzen. Im erfolgreichen Genre des *Reaction Videos*, das statt des betrachteten Bildes/Videos nur die Gesichter der Betrachtenden und ihre meist stark affektiven Reaktionen zeigt, wird beispielsweise das Upload-Verbot von urheberrechtlich geschützten oder zensierten Spielen, Kinofilmen, Musikvideos etc. umgangen. Ästhetisch normalisiert werden diese Genres durch den Überbietungsgestus in Form von Reactionreactionⁿ-videos oder durch die Appropriation durch Werbe- und Marketingstrategien. Die Zensur ist hier zum affektiven Bildgenre geworden, das ermöglicht, Inhalte konsumierbar zu machen, die zumindest auf YouTube nicht zeigbar wären. Dieser Modus des Reaktiven, der auf der spezifischen digitalen Logik der Exponierung vor Zuschauenden, des angeblickten Blicks und dem Verlust der Kontrolle über das eigene Bild, das gespeichert, runtergeladen, abfotografiert werden kann, fußt, wirkt ebenso auf Social-Media-Plattformen wie in Kommentarspalten. Diesem Zusammenhang widmet sich der Beitrag von Johanna Heyne in diesem Band. Ebenfalls von den theoretischen Grundlagen Sartres, Merleau-Pontys und Lacans ausgehend, zeichnet sie darin nach, wie auch im weiteren Sinne affektive Dispositionen, etwa Abneigung, Abscheu und Ekel, an kulturelle Herabsetzungen andocken und so das invektive Blickregime grundieren und stabilisieren. Um den spezifisch digitalen Modus des Reaktiven und seine Verbindung mit exponierenden Praktiken zu fassen, schlägt Heyne vor, zwischen dem invektiven Blick erster und zweiter Ordnung zu unterscheiden.

Dass Bildzensur (vgl. Müller-Helle 2020) aber nicht nur eine ästhetische, sondern zuallererst eine rechtliche Frage ist, zeigt sich am Verhältnis der Plattformen in Bezug auf ihre »Neutralität«: Als eine »imagined objectivity« wird sie von Anbietern wie Facebook, Google oder YouTube durch unsichtbare Arbeit (Outsourcing) aufrechterhalten. Anschaulich wird dies in dem Dokumentarfilm von Hans Block und Moritz Riesewieck *THE CLEANERS* (2018) sowie in *THE MODERATORS* (2017) von Ciaran Cassidy und Adrian Chen (vgl. Chen 2014). Die Cleaner:innen müssen Geheimhaltungs-Klauseln in den Arbeitsverträgen unterschreiben, um durch ihre Arbeit zugunsten der Ideologie eines scheinbar gewaltfreien Internets die Neutralität der Plattformen aufrechtzuerhalten. Dass diese Content-Moderation jene Arbeit bildet, die der Mythos vom Silicon Valley an zuverlässige Algorithmen knüpft, ist die andere Seite einer fortschreitenden Technologisierung der Weltgesellschaft. Die Content-Moderator:innen müssen sehen, was das Gros der User:innen nicht sehen soll. Durch stets aktualisierte Handbücher und Richtlinien geschult, sind diese menschlichen Augenpaare in der Verantwortung, nach dem binären Code

Ignore/Delete über bis zu 25.000 Bilder pro Tag zu entscheiden. Anders als der Algorithmus, der vom menschlichen Entscheidungsverhalten lernt, verstehen Menschen durch die bereits weiter oben beschriebene Unterscheidung zwischen Sinn und Information, was sie sehen (Gershorn 2017).

Die schiere Masse der Bilder und die Geschwindigkeit ihrer Zirkulation quer durch die Netzwerke spielt eine entscheidende Rolle, nicht nur bei der Hinderung ihrer Ausbreitung und ihrer Zensur, sondern auch in Bezug auf die Ausdifferenzierung neuer Bildgenres, die auf die technologische Situation reagieren. Sie bilden sich im Digitalen blitzartig aus: jedem Affekt, jeder zensierenden Maßnahme korrespondiert mindestens ein Bildtyp oder jeder Bildtyp kreiert einen neuen Affekt. Beharrt man also auf der These, dass der Blick sich im Bild materialisiert, der *Gaze* lediglich in der Konstellation seines Erscheinens, d.h. in der Sichtbarkeitsordnung, die er etabliert, beobachtbar wird, dann scheint es wenig ergiebig die unterschiedlichen Bildtypen oder -genres – obgleich eine solche Arbeit hilfreich ist und zum Verständnis des *Gaze* beiträgt – zu isolieren und zu klassifizieren. Wir möchten einen anderen Weg vorschlagen, der zwischen einer spezifizierten These und einer allgemeinen These – etwa der der Zirkulation – vermittelt. Wir konzentrieren uns auf die verschiedenen Modi der Bilder bzw. Sichtbarkeitsaffordanzen, die den *invective gaze* und sein Komplement der *vigilanten Haltung* befördern. Diese Modi sind nach Affizierungen differenziert. Sie können isoliert oder kombiniert auftreten und sorgen im Wesentlichen für die Aufrechterhaltung des Flows, indem sie die Partizipation der User:innen garantieren und so die neue geltende Sichtbarkeitsordnung stabilisieren. Wir beobachten die Konjunktur von aktuell vier verschiedenen Modi digitaler Bilder, wobei es sich hier dezidiert um eine unabgeschlossene Aufzählung handelt:

- Der inspektive oder investigative Modus: Technische Dispositive erlauben eine automatisierte Kontrolle digitaler Bilderströme, die eine justiziable Identifizierung zur Folge haben kann, etwa durch Gesichtserkennung (vgl. Meyer 2021), Fahndungs- oder Tracking-Bilder. Der inspektive Modus überführt Lektüren des Verdachts vom Individuellen ins Technologische, wo sie massenhaft vervielfältigt und verstärkt neue Kontrollmacht erlangen.
- Der persuasive Modus: Digitale Bilder sind in der Lage, durch einfache, barrierefreie Anwendung (»simplicity«) zu überzeugen. Der persuasive Modus professionalisiert Amateur:innen, dabei zieht er eine gewisse ästhetisch-technische Monokultur nach sich, die Vergleichbarkeit produziert und garantiert. Er ist auf der Ebene der Interfaces, der Formate (etwa das quadratische Bildformat bei Instagram, oder Maßeinheiten für Videolängen) oder ihrer Erstellung (etwa Filter) zu finden.
- Der exponierende Modus: Konzentriert auf Sensation im Doppelsinn sucht der Modus die Ausstellung des Besonderen oder Provokation bestimmter affektiver

Reaktionen jenseits moralischer Deutungskämpfe. Er stellt besondere Fertigkeiten, Fähigkeiten aus. Er prägt Bildtypen aus, wie z.B. das Selfie, DIY- oder ASMR-Videos.

- Der aemulative Modus: Im Modus des Aemulativen erzeugen digitale Bilder schließlich über ästhetische, politische, individuelle oder moralische Grenzüberschreitungen und Schockmomente eine Drift zum Nacheifern, Nachahmen und dabei evtl. sogar zum Übertreffen der Vorlage (siehe Kriegsbildmaschinen). Bildtypen wären etwa das Reaction Video/Image und Terrorbilder.

Unsere spezifische Annäherung über die Modi der Affizierung (vgl. Ott 2010) erlaubt historische Bezüge herzustellen, die sich nicht in unilinearen Entwicklungsgeschichten erschöpfen. Der vorliegende Band stellt sich die heuristische Aufgabe, eine epistemologische Situation zu schaffen, in der die Disposition der Wahrnehmung, die sich im Zuge der Kultur der Digitalität ergibt, hinterfragt werden kann. Von dort aus gilt es, die Dynamiken und die Konstellationen des *investive gaze* offenzulegen. Dazu scheint es unerlässlich, ihn als ein Gefüge (Deleuze/Guattari 1993; Prokić 2021) zu verstehen, um so die affektiven Anschlüsse ebenso wie die technologischen und ökonomischen Bedingungen nachzuzeichnen, die dazu führen, dass der *investive gaze* seine Wirkmacht in der Kultur der Digitalität entfalten kann.

Trotz der durchaus als invektiv beschreibbaren Umstände, unter denen dieser Band zwischen 2020 und 2021 inmitten der pandemischen Situation entstanden ist, haben wir den Austausch mit unseren Beiträger:innen als sehr inspirierend und produktiv empfunden. Dafür wollen wir uns bei ihnen und den Reviewer:innen ganz herzlich bedanken. Dank gilt darüber hinaus auch der Geschäftsführung Antje Junghanß und Bernhard Kaiser des SFB 1285 für ihre geduldige administrative Unterstützung. Besonderer Dank gilt Maximilian Hennig für seine umfassende redaktionelle Mitarbeit.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict (2016): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983], London/New York: Verso.
- Baudrillard, Jean (1994): »Die Ekstase der Kommunikation«. In: Ders.: *Das Andere selbst*. Wien: Passagen Verlag, S. 10-23.
- Benjamin, Walter (1991): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung [1935]«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 431-471.
- Berz, Peter (2018): »Tier Blatt Flügel Herbst. Caillois und sein Biologe: Paul Vinçon«. In: von der Heiden, Anne/Kolb, Sarah (Hgg.): *Logik des Imaginären. Dia-*

- gonale Wissenschaft nach Roger Caillois. Band 1: *Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*. Berlin: August Verlag, S. 115-158.
- Brendecke, Arndt (2020): »Warum Vigilanzkulturen? Grundlagen, Herausforderungen und Ziele eines neuen Forschungsansatzes«. In: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereiches 1369*, Jg. 1, Nr. 1, S. 10-17. DOI: 10.5282/ubm/epub.73409.
- Bourdieu, Pierre (1983): »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): *Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt Sonderband 2)*. Göttingen: Schwartz, S. 183-198.
- Butler, Judith (2010): *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Bundesregierung (2021): »Persönlichkeitsschutz bei Bildaufnahmen«. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/persoenslichkeitsschutz-1690994> [letzter Zugriff 08.06.2021]. Vgl. § 201a Abs. 1 Nr. 3 StGB.
- Caillois, Roger (1987): »Mimétisme et psychasthénie légendaire [1935]«. In: Ders.: *Le mythe et l'homme* [1938]. Paris: Gallimard, S. 86-122.
- Caillois, Roger (2007): »Mimese und legendäre Psychasthenie [1935]«. In: Ders.: *Méduse & Cie. Die Gottesanbeterin. Mimese und legendäre Psychasthenie*. Hg. v. Peter Geble. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 24-43.
- Chen, Adrian (2014): »The Laborers Who Keep Dick Pics and Beheadings Out of Your Facebook Feed«. In: *Wired*. <https://www.wired.com/2014/10/content-moderation/> [letzter Zugriff 3.06.2021].
- Colberg, Joerg (2020): *Photography's Neoliberal Realism*. London: Mack.
- Deleuze, Gilles (2017): *Das Bewegungsbild* [1983]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (1993): *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [1980]. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (2000): *Was ist Philosophie?* [1991]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Donnachie, Karen Ann (2020): »Selfies#ich. Augenblicke der Authentizität«. In: Bieber, Alain (Hg.): *Ego Update*. Köln: König, S. 50-78.
- Dundes, Alan (1981): »Wet and Dry, the Evil Eye: An Essay in Indo-European and Semitic Worldview«. In: Ders. (Hg.): *The Evil Eye: A Casebook*. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 257-312.
- Elo, Mika (2012): »Digital finger: beyond phenomenological figures of touch«. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, Jg. 4, Nr. 1, S. 1-12. DOI: 10.3402/jac.v4i0.11511.
- Falkenhausen, Susanne von (2020): »Was tun mit der Macht der Bilder? Über Identität und Zensurbegehren«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 11-23. DOI: 10.1515/9783110715293-003.
- Fanon, Frantz (1952): *Peau noire, Masques blancs*. Paris: Seuil.
- Gillespie, Tarleton (2018): *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. New Haven: Yale University Press.

- Gershorn, Dave (2017): »It's not about the Algorithm. The data that transformed AI research – and possibly the world«. In: *Quartz*. <https://qz.com/1034972/the-data-that-changed-the-direction-of-ai-research-and-possibly-the-world/> [letzter Zugriff 3.06.2021].
- Häusler, Anna/Heyne, Elisabeth/Koch, Lars/Prokić, Tanja (2019): *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*. Berlin: August Verlag.
- Hentschel, Linda (2013): »Gewaltbilder und Schlagephantasien oder: Die Rebellion der Betrachtermelancholie«. In: Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Mühlleitner, Elke (Hgg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Göttingen: V&R unipress, S. 115-127.
- Hoffmann, Agnes (2020): »Die Spektakel der Gesellschaft. Moderne Schaulust zwischen »esprit public« und Gafferei«. In: Ekardt, Philipp/Fehrenbach, Frank/Zumbusch, Cornelia (Hgg.): *Politische Emotionen in den Künsten*. Boston: De Gruyter, S. 183-200.
- Honneth, Axel (2003): *Unsichtbarkeit: Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- hooks, bell (2003): »The Oppositional Gaze: Black Female Spectator«. In: Jones, Amelia (Hg.): *The Feminism and Visual Cultural Reader*. New York: Routledge, S. 94-105.
- Kaerlein, Timo (2018): *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: transcript.
- Kaplan, E. Ann (1997): *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York: Routledge.
- Koch, Gertrud (2020): »Nicht löschrare Bilder«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur. Löschrung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 69-72. DOI: 10.1515/9783110715293-009.
- Lacan, Jacques (1996): »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion«. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Norbert Haas. Berlin: Quadriga, S. 61-70.
- Lamott, Franziska (2013): »Zeigen und Verbergen. Foltern vor der Kamera«. In: Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Mühlleitner, Elke (Hgg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress, S. 155-172. DOI: 10.14220/9783737000031.155.
- Lange, Patricia (2007): »Publicly Private and Privately Public: Social networking on YouTube«. In: *Journal of Computer-Mediated Communication*, Jg. 13, Nr. 1, S. 361-380. DOI: 10.1111/j.1083-6101.2007.00400.
- Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: Diaphanes.
- McKenzie, Jon (2013): »Abu Ghraib und die Gesellschaft des Spektakels der Martern«. In: Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Mühlleitner, Elke (Hgg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Göttingen: V & R unipress, S. 251-276. DOI: 10.14220/9783737000031.251.

- Meier, Anika (2021): »Wohin mit dem NFT-Hass?« (27. April 2021). In: Monopol-Magazin. <https://www.monopol-magazin.de/wohin-mit-dem-nft-hass> (27. April 2021) [letzter Zugriff 29.5.2021].
- Mersch, Dieter (2009): »Negative Präsenz«. In: Boeher, Arno (Hg.): *TheatReales Denken. Philosophy on Stage*. Wien: Passagen, S. 109-128.
- Meyer, Roland (2021): *Gesichtserkennung*. Berlin Wagenbach.
- Mulvey, Laura (2016): »Visuelle Lust und narratives Kino [1975]«. In: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hgg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich; Berlin: Diaphanes.
- Müller, Philipp (2018): »Realitätenkollaps? Zum Status von Bild und Betrachter bei Gewaltvideos«. In: Fromm, Karen/Greiff, Sophia/Stemmler, Anna (Hgg.): *Images in Conflict*. Weimar: Jonas Verlag, S. 80-102.
- Müller, Philipp (2020): »Zur Anziehungskraft eines Gewaltvideos«. In Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 49-60. DOI: 10.1515/9783110715293-007.
- Müller-Helle, Katja (2020): *Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. (= *Bildwelten des Wissens. Jahrbuch für Bildkritik 16*) Boston: De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110715293.
- Münkler, Herfried (2002): *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt.
- Ott, Michaela (2010). *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: edition text + kritik.
- Pias, Claus (2003): »Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatorische Illusion«. In: *zeitenblicke*, Jg. 2, Nr. 1.
- Prokić, Tanja (2021): »From Constellations to Assemblages: Benjamin, Deleuze, and the Question of Materialism«. In: *Deleuze and Guattari Studies* Jg. 15, Nr. 4, S. 543-570. DOI: 10.3366/dlgs.2021.0457.
- Reckwitz, Andreas (2016): *Kreativität und soziale Praxis. Die Transformation der Sichtbarkeitsordnungen. Vom disziplinären Blick zu den kompetitiven Singularitäten*. Bielefeld: transcript. DOI: 10.14361/9783839433454.
- Roberts, Sarah (2018): »Digital detritus: ›Error‹ and the logic of opacity in social media Content-Moderation«. In: *First Monday*, 03.03.2018. DOI: 10.5210/fm.v23i3.8283.
- Rothöhler, Simon (2020): »Blockieren, Moderieren, Projizieren. Anmerkungen zur technischen Kontrolle von Bildinformation«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 24-31. DOI: 10.1515/9783110715293-004.
- Rothöhler, Simon (2018): »Informationen, die Bilder haben. Zur Moderierbarkeit von visuellem Content«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Faktizitäten*, Jg. 10, Nr. 2, S. 85-94. DOI: 10.14361/zfmw-2018-100211.
- Runge, Evelyn (2018): »Bilddatenbanken, Social Media und Artificial Intelligence«. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 7, Nr. 1, S. 108-113. DOI: 10.14361/pop-2018-0113.
- Said, Edward (1978): *Orientalism*. Vintage Books.

- Sartre, Jean-Paul (1991): »Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie [1943]«. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften* Band 3. Hg. v. Traugott König. Hamburg: Rowohlt.
- Schankweiler, Kerstin (2020): »Das zensierte Auge«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 42-48. DOI: 10.1515/9783110715293-006.
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Stahel, Urs (2008): »Sehen und Gesehen werden – Voyeurismus und Fotografie«. In: Ders. (Hg.): *Darkside I. Fotografische Begierde und fotografierte Sexualität*. Göttingen: Steidl Verlag, S. 314-317.
- Steyerl, Hito (2009): »In Defense of the Poor Image«. In: *e-flux*. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [letzter Zugriff 03.06.2021].
- Ullrich, Wolfgang (2020): *Feindbild werden. Ein Bericht*. Berlin: Wagenbach.
- Ullrich, Wolfgang (2019): *Selfies*. Berlin: Wagenbach.
- Warburg, Aby (1920): *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg: Winter.
- Wendt, Brooke (2015): »Dissemination. Die Hastag-Funktion und Identität«. In: Bieber, Alain (Hg.): *Ego Update*. Köln: König, S. 80-94.
- Wollen, Peter (2007): »On Gaze Theory«. In: *New Left Review*, Jg. 44, Nr. 1, S. 91-106.
- Vignon, Paul (1923): »Que faut-il penser du mimetisme?«. In: *Revue scientifique*, Jg. 61, Nr. 1, S. 515-520.

Filmverzeichnis

- ABÉCÉDAIRE. GILLES DELEUZE VON A BIS Z (1996) (FRK, R: Pierre-Andre Boutang).
- THE CLEANERS (2018) (GER, R: Hans Block/Moritz Riesewieck).
- THE MODERATORS (2017) (USA, R: Ciaran Cassidy/Adrian Chen) online unter: <http://fieldofvision.org/the-moderators> [letzter Zugriff 10.7.2021].

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: VALIE EXPORT. Aktionshose: Genitalpanik, 1969, Selbstinszenierung. (c) VALIE EXPORT, Bildrecht Wien, 2021, Foto: Peter Hassmann. Courtesy VALIE EXPORT.
- Abb. 2: VALIE EXPORT, Peter Weibel. Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968, s/w-Fotografie. (c) VALIE EXPORT, Bildrecht Wien, 2021; Peter Weibel; Foto: Joseph Tandler. Courtesy VALIE EXPORT.

Zum Vorleben beschämender Bilder

Pathologien des Sehens

Eine Affekt- und Mediengeschichte der Schaulust

Agnes Hoffmann

Abstract

Schaulust ist ein ambivalenter Affekt. Sie umfasst soziale Anteilnahme, Begeisterung und Anerkennung, ebenso wie grenzverletzenden Voyeurismus und Beschämung. Lange vor der digitalen Mediengesellschaft wird visuellen Leitmedien (u.a. dem Theater, illustrierten Journalen, Kino und TV) unterstellt, ein pathologisch deformiertes schaulustiges Sehen hervorzubringen, das gegen gesellschaftliche Normen und Geschmacksgrenzen verstößt oder sie bedroht. Der Beitrag rekonstruiert ausgehend hiervon die historische Kontinuität einer Auseinandersetzung mit den invektiven Potenzialen des Sehens und ihren medialen Bedingungen und diskutiert den Verdacht gegen die Schaulust als Teil einer normativen und ästhetischen »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière) in der modernen und spätmodernen Mediengesellschaft.

Eine der berühmtesten Parabeln über die Schaulust, Alfred Hitchcocks Film *Rear Window* (1954), kreist um die Frage der sozialen Natur des Sehens.¹ Seine Hauptfigur L. B. »Jeff« Jeffries (James Steward) ist ein Fotojournalist, der infolge eines Unfalls kurzzeitig im Rollstuhl sitzt und sich die Tage mit dem obsessiven Beobachten seines Hinterhofs und der Nachbarwohnungen vertreibt. Die Grenzen zwischen visueller Anteilnahme, voyeuristischem Eindringen in fremde Privatsphären und rechtswirksamer Zeugenschaft sind dabei fließend: Von seinem Platz am Fenster aus gerät Jeff in den Sog tatsächlicher und imaginierter Ereignisse innerhalb des sozialen Mikrokosmos, in seinem Blickfeld, zu denen u.a. ein mutmaßlicher Mordfall in einer Wohnung vis-à-vis gehört. Im Verlauf des Films werden sämtliche Personen aus seinem unmittelbaren Umfeld (seine Partnerin, eine Pflegekraft und ein befreundeter Kriminalkommissar) zu Kompliz:innen seiner Obsession. Am Ende führt ihre Neugier zur Aufdeckung des Mordverbrechens, wobei bis fast zuletzt unklar bleibt, ob der gehegte Verdacht nicht in erster Linie der blühenden Fantasie und Sensationslust der Beteiligten entsprungen ist. So wundert es nicht, dass

1 Die intensive Reflexion über das Sehen hat den Film zu einem der meisttheoretisierten Werke der Filmgeschichte gemacht. Im Zusammenhang der folgenden Überlegungen wurden insbesondere berücksichtigt Mulvey 1975; Žižek 2010; Han 2016; Belton 2010; Pippin 2020.

bei allen Figuren von Beginn an ein Unbehagen gegenüber der eigenen Neugier am Leben anderer Leute dominiert. »We have become a race of Peeping-Toms!« kommentiert die resolute Krankenpflegerin Stella (Thelma Ritter) in einer Szene zu Beginn des Films mit einer Mischung aus Entrüstung und Faszination, als ihr Patient vor ihren Augen zu einem Teleobjektiv greift, um seine Sicht auf die gegenüberliegende Wohnung zu optimieren – eine Unterstellung, der sich auch das Publikum vor der Leinwand nicht völlig entziehen kann, das schließlich aus zweiter Hand genussvoll an den Fernglas-Streifzügen der Hauptfigur und den sich daraus entwickelnden Geschehnissen teilhat.

Die Fragen, die der Film aufwirft, sind auch im 21. Jahrhundert noch unbequem. Wieviel soziale Anteilnahme, wieviel hedonistische Lust am Spektakel steckt im schaulustigen Interesse an unserer Mitwelt? Wie beeinflussen visuelle Medien unsere sozialen Interaktionen? Wo wird aus Zuschauen ein Akt der Zeugenschaft, wo bedeutet es Beschämung, Grenzverletzung und Gewalt? Überlegungen, die gerade gegenwärtig geboten scheinen – angesichts der skopophilen Matrix, die in digitalen Netzwerken vielen Formen gesellschaftlicher Teilhabe unterliegt,² und mit Blick auf kontinuierlich steigende Zahlen von straffälliger Gafferei, Stalking, medial zirkulierenden Gewaltbildern und nichtkonsensueller Pornografie. Die Janusköpfigkeit der Schaulust, die im Zentrum von *Rear Window* steht, bestimmt auch die folgenden Überlegungen: Mein Beitrag interessiert sich für das Unbehagen, das den Affekt von der Antike bis in unser digitales Medienzeitalter begleitet.³ Denn die Auseinandersetzung mit den Exzessen und ethischen Grenzüberschreitungen der Schaulust hat einen festen Platz im kulturellen Imaginären; sie ist insbesondere aus dem Selbstverständnis moderner und spätmoderner Mediengesellschaften nicht wegzudenken – wobei der Affekt stets dem Verdacht unterliegt, deren Geschmacksgrenzen, Tabus und Verhaltensnormen zu verletzen. Dieser Verdacht, seine mediengeschichtlichen Bedingungen und normativen Rahmungen stehen im Fokus meines Beitrags. Das Potenzial zum gesellschaftlichen Regelverstoß, das man der Schaulust attestiert, wurde von der Spätaufklärung bis in die digitale Mediengesellschaft immer wieder auf Gebrauch und Wirkung visueller Medien zurückgeführt. Jahrhunderte vor dem Aufkommen einer digitalen Medienkultur und der skopophilen Exzesse, die sie begleiten, wird im Diskurs über die Schaulust damit die Vorstellung eines invektiven, Mitmenschen und Normen des Zusammenlebens herabwürdigenden Sehens greifbar, das medial hervorgebracht oder zumindest geformt wird. Verdächtigt werden in diesem Zusammenhang nicht nur die beteiligten Medien, sondern auch der Affekt selbst wird abgewertet, indem er

2 Zu Skopophilie als zentralem Faktor von (para-)sozialer Interaktion via Social Media, vgl. Mateus 2012; Nymoer/Schmitt 2021. Allgemein zur visuellen Begehrensökonomie, vgl. Harcourt 2015: 105-184; Franck 2007.

3 Einen Abriss über die Kulturgeschichte der Schaulust gibt Stadler 2005: bes. 14-23.

als Symptom mangelnder Bildung, roher Instinkte und übermäßiger ästhetischer Verführbarkeit gilt. Parallel zum Aufkommen visueller Massenmedien im 19. Jahrhundert sehen Feuilletons, Literatur und Druckgrafik in der Schaulust beispielsweise den Ausweis einer stupiden, leicht erreg- und manipulierbaren Affektivität der Masse; in Frankreich bildet sich in diesem Zusammenhang um die Jahrhundertmitte sogar ein eigener urbaner Sozialtypus heraus, der schaulustige *badaud*, der sein Pendant in stereotypen Charakterisierungen von *gawkers*, *idlers*, *Gaffern* oder *oziosi* in anderen europäischen Ländern hat (Piechnik 2017). »Le badaud est là, qui regarde stupidement toutes choses, qui s'arrête sans choix devant le premier morceau de plâtre, décoré du nom de statuette ou de charge« (Hart 1841: 95)⁴ heißt es z.B. 1841 in Louis Harts *Physiologie du flâneur* – auf die Schaulustigen fällt der grundsätzliche Verdacht der Verführbarkeit und des naiven Konsums der sie umgebenden Bildspektakel. Und auch wenn in heutigen Medientheorien die über lange Zeit dominierende Vorstellung eines passiven, manipulierbaren Publikums jener einer aktiven, partizipativen Mediennutzung durch die Prosumer:innen des Web 2.0 off. gewichen ist,⁵ klingt es in gegenwärtiger Kultur- und Medienkritik teilweise nicht unähnlich, wenn die »aufmerksame Verblödung« (Seibt 2007) durch visuelle Medien oder das »puerile Begehren« (Ibrahim 2019: 19)⁶ nach der skopischen Teilhabe am Leben anderer beschrieben werden.⁷

Die folgenden Überlegungen adressieren die Topik und überhistorische Kontinuität dieses Ressentiments, das zunächst am Beispiel digitaler Schaulust und ihren medientheoretischen Rahmungen herausgearbeitet wird, um anschließend unter Bezug auf die Medienskepsis des späten 18. und 19. Jahrhunderts und den bereits erwähnten Sozialtypus des *badaud* seine historischen Tiefenschichten auszuloten. Das fortdauernde Unbehagen an der Schaulust und ihre damit einhergehende Abwertung sind – so die Vermutung – kein Zufall: Unter Bezug auf Jacques Rancière lässt sich darin das Symptom einer teilweise bis heute wirksamen epistemischen *Aufteilung des Sinnlichen* (2008; 2002) in der bürgerlichen Mediengesellschaft des 19. Jahrhunderts vermuten, die den Affekt als Gegenfigur eines souveränen, handlungsmächtigen und medieninduzierten Verführungen trotztenden Sehens konturiert hat. Schaulust wird aus dieser Perspektive greifbar als Perversion (im Sinne von lat. *pervertere* = Umkehrung) normativer Ordnungen: Verdächtig wird sie jeweils dort, wo Sozialdistanzen kollabieren, das Intime oder Tabuisierte

4 »Der Badaud ist jemand, der dümmlich alles anschaut, der wahllos vor dem erstbesten Stück Gips stehenbleibt, egal ob darauf der Name einer Statuette steht oder eine Gewichtsangabe.« (Übersetzung der Verf.)

5 Für einen Überblick über den medientheoretischen Topos des passiven Publikums, vgl. Carpentier 2011: 191-194.

6 Vgl. als Beispiele für medientheoretische Studien, die auf den passiven und/oder voyeuristischen Charakter digitaler Medien fokussieren, Calvert 2004, bes. 1-18; Han 2016: 7f, 36f.

7 Für weitere Beispiele aus aktuellen Medienberichten, vgl. Hoffmann 2020: 183f.

in die Sichtbarkeit gedrängt wird, oder wo hegemoniale Bestimmungen darüber, wer sehen darf und wie gesehen werden soll, in Frage stehen.

Kollaps der Sehdistanz

Schaulust hat verschiedene Gesichter; sie entzündet sich an Gegenständen, auf die sie sich richtet und wirkt als Sozialverhalten zugleich auf diese zurück; sie ist verankert in sozialen Konventionen und Tabus und verstrickt in Dynamiken des Begehens, der Imagination und der Macht. »[T]here is no such thing as just looking« schreibt der Bildtheoretiker James Elkins passend dazu in seiner Studie über die Natur des Sehens: »Looking immediately activates desire, possession, violence, displeasure, pain, force, ambition, power, obligation, gratitude, longing [...]« (Elkins 1996: 45). Dies gilt erst recht für den Affekt der Schaulust, der – von der Endsilbe »-lust« her verstanden – im Vergleich zu anderen Arten des Sehens von vornherein ein relativ hohes Erregungspotenzial voraussetzt, wie u.a. psychoanalytische Deutungen der Skopophilie hervorgehoben haben.⁸

Gegenwärtig lassen sich viele Extremzustände dieser Erregung beobachten. In den letzten Jahren hat z.B. die Zahl aggressiver Schau-Akte international massiv zugenommen; sei es im öffentlichen und halböffentlichen Raum (etwa die Gafferei an Unfallorten [vgl. Anderson/Sundin 2021] oder makabre ›Trends‹ wie Upskirting bzw. Downblousing [vgl. McGlynn/Rackley/Houghton 2017]) oder im Privaten (vgl. die besorgniserregend zunehmenden Zahlen von Off- und Online-Stalking,⁹ die während der Pandemie-Zeit noch gestiegen sein dürften,¹⁰ und die anhaltende Konjunktur von Tausenden von Medienplattformen, auf denen unautorisierte Nacktbilder oder -videos verbreitet werden [Uhl et al. 2018]). In vielen anderen Fällen sind die Grenzen zwischen sozialer Anteilnahme und Voyeurismus oder Sensationgier fließend; die neugierige Partizipation an den Instagram-Feeds anderer

-
- 8 Sigmund Freud hat den Affekt in mehreren Texten prominent als Ausdruck von Störungen im Triebapparat, insbesondere dem Verdrängen frühkindlicher Kastrationsängste erklärt und einen Zusammenhang von Schau- und Zeigelust (Exhibitionismus) hergestellt. Ein anderer einflussreicher psychoanalytischer Ansatz stammt von Otto Fenichel, der in den 1930er Jahren die Identifikationsdynamiken der Schaulust als ›Einverleibung‹ beschrieb. Zu beiden vgl. Krynych 2011.
- 9 Aktuelle Statistiken des Pew Research Center zufolge haben 2020 11 % der befragten Erwachsenen Formen des Online-Stalkings erlebt, 2014 waren es noch 7 %. Quelle: The State of Online Harassment. Pew Research Center, 13.01.2021. <https://www.pewresearch.org/internet/2021/01/13/the-state-of-online-harassment> [letzter Zugriff 15.05.2021].
- 10 Bislang fehlen entsprechende Daten, aber die vorhandenen Indizien sprechen Bände; allein in den UK hat die Meldung von Stalking-Vorfällen bei der nationalen Hilfsstelle Paladin während des Lockdowns z.B. um 50-70 % zugenommen (vgl. Bracewell/Hargreaves/Stanley 2020).

Leute ist nicht immer unterscheidbar vom Gefallen am (virtuellen) Eindringen in ihre Privatsphäre, der Wunsch nach Informationsgewinn untrennbar von Sensationslust und ›Katastrophenporno‹, etwa im Fall von Krisen- und Gewaltbildern.¹¹ Der Umschlag ins Exzessive oder Pathologische, der traditionell mit der Schaulust assoziiert wird, fällt unter den Bedingungen einer digitalen Medienkultur besonders deutlich ins Auge: Der Verdacht liegt nah, dass soziale Netzwerke und Nachrichtenkanäle bzw. die Illusion von Unmittelbarkeit und permanenter Teilhabe, die sie mit ihren Bilderströmen erzeugen, an der Formation eines respekt- und distanzlosen Schauerhaltens auf irgend eine Weise beteiligt sind – und das nicht nur dort, wo sie die konkrete Bedingung straffälliger Akte bilden.¹²

Zu den Grundmustern der geschilderten Exzesse gehört jeweils die Missachtung und gewaltsame Überschreitung ex- oder impliziter Abstandsregeln im gesellschaftlichen Zusammenleben – in Fällen von Stalking, nichtkonsensuellen Bildaufnahmen und ihrer Verbreitung etc. werden Grenzziehungen, die Privatleben und Intimsphäre in vielen Kulturen vor der ungewollten Intervention anderer schützen, buchstäblich schamlos verletzt. In einem medienphilosophischen Essay beschreibt Byun-Chul Han genau diesen Kollaps sozialer Distanzen als ein zentrales Merkmal des öffentlichen Lebens in der digitalen Mediengesellschaft: Diese fördere »ein voyeuristisches Hinsehen, dem die distanzierte Rücksicht (*respectare*) fehlt« (Han 2016: 7) – eine Kultur der Schamlosigkeit, die sich im »ikonisch-pornographische[n] Zwang« (ebd.: 9) der permanenten Selbstaussstellung in sozialen Netzwerken spiegelt. Für Han stellt dies das Gegenteil einer funktionierenden Öffentlichkeit dar, die »ein respektgeleitetes Wegsehen vom Privaten voraus[setzt]« (ebd.: 8) und deren gegenwärtigen »Verfall« (ebd.: 7) er diagnostiziert. Das Argument des überwiegend thetischen und eher schlagwortartigen Essays mag reichlich grob geschnitten sein; z.B. ermöglichen digitale Netzwerke neben einer ›respektlosen‹ Bedürfnisbefriedigung, wie Han sie herausstellt, ja auch vielfältige andere Formen sozialer Teilhabe und Vernetzung; nicht selten verlässlicher als die analoge Welt, wie sich gerade während der Corona-Pandemie beobachten ließ, und oftmals auch inklusiver, etwa im Hinblick auf transnationale und intersektionale Formen von

11 Diese Problematik wird seit Beginn der Smartphone-Ära in mediensoziologischen Studien viel diskutiert; zu einer Rekonstruktion zentraler Kontroversen um medienvermittelte Augenzeugenschaft vgl. Ong 2014. Einen wichtigen bildwissenschaftlichen Beitrag zur ethischen und politischen Dimensionen des Umgangs mit Gewaltbildern unter Bedingungen ihrer digitalen Zirkulation hat zuletzt Linda Hentschel eingebracht, die philosophische Überlegungen zur Ethik der Zeugenschaft und des Mitleids (bei Butler, Derrida und Levinas) in ihre Diskussion medialer, politischer und wissenschaftlich-theoretischer Deutungskämpfe um Verbreitung und Interpretation v.a. von Folter- und Bestrafungsdarstellungen einschließt (vgl. Hentschel 2020).

12 Z.B. häufen sich inzwischen Fälle, wo Stalker:innen sich über Social-Media-Profile Daten über Aufenthaltsorte, Gewohnheiten etc. ihrer Opfer beschaffen (vgl. Chandler 2019).

Augenzeugenschaft und Solidarisierung, die im Rahmen sozialer und politischer Krisen gegenwärtig eine starke Rolle spielen.¹³ Mit der Verdammung der Gegenwart als Zeitalter einer zwanghaften öffentlichen Zurschaustellung des Privaten und der Sehnsucht nach einer Kultur der Distanz, die Privatsphäre und Intimität schütze, steht Hans Position in der Tradition kulturkritischer Positionen von der Frankfurter Schule über Richard Sennett bis Wolfgang Sofsky, die einen »Verfall des öffentlichen Lebens« (Sennett 1977) durch eine »zusehende« (Han) Ausstellung des Privaten und Intimen in der öffentlichen Sphäre konstatieren. Die kulturhistorische Studie von Hannelore Bublitz fasst die Richtung dieser klassischen Positionen und die »moralische Fallhöhe« zusammen, welche die jüngeren unter ihnen aus der medialen Selbstentäußerung des Privaten im Web 2.0 ableiten:

Beklagt wird, dass die Privatsphäre, die einst als ›heilig‹ galt – wobei dieses ›einst‹ historisch in der bürgerlichen Gesellschaft anzusiedeln wäre – nun einer anonymen Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, indem die intimsten Dinge ›ins Netz‹ gestellt werden (Bublitz 2010: 17).

Hans Argument, die digitale Bildkultur sozialer Netzwerke sei für den Kollaps einer vormaligen Distanz des Öffentlichen und Privaten verantwortlich, offenbart damit seine moralisierenden und konservativen Neigungen. Doch davon abgesehen ist nicht von der Hand zu weisen, dass das *Social Web* einer Verzerrung von Nähe-/Distanzverhältnissen Vorschub leistet – etwa dort, wo es die Vorstellung einer unmittelbaren Teilhabe am Leben anderer bis in die letzten Winkel ihrer Kosmetikschränke, Einkaufstaschen oder Wahlkabinen nährt, und mit ihr die Illusion einer totalen Verfügbarkeit des räumlich oder sozial noch so Fernen auf den Screens der eigenen Endgeräte. Hans moralisierende Forderung eines »Wegsehen[s] vom Privaten« in der heutigen Öffentlichkeit liefert allerdings keine Antwort auf solche Verschiebungen in hergebrachten Koordinatensystemen sozialer Beziehungen. Der Schutz von Persönlichkeitsrechten kann im Gegenteil ja auch gerade das besonders genaue »Hinsehen« von unbeteiligten Zuschauer:innen erfordern – aktuell erweist sich dies z.B. im Kontext zivilgesellschaftlicher Protest- und Antidiskriminierungsbewegungen (wie #MeToo, #BlackLivesMatter, der durch repressive Mediensensur gedrosselten Proteste in Myanmar u.a.m.), in dem »active bystanding«, über soziale Netzwerke erzeugte Sichtbarkeit im Allgemeinen und vermittelte Augenzeugenschaft durch Smartphonekameras im Besonderen bei sozialen und politischen Übergriffen eine immense Bedeutung zukommt. Während sich die Schaulust mit Blick auf Elkins einerseits als ein intrinsisch motivierter Affekt beschreiben

13 Gemeint ist die gegenwärtige Bedeutung sozialer Netzwerke für zivilgesellschaftliche Solidarisierung, Empowerment und Mobilisierung etwa im Rahmen von #BlackLivesMatter, #MeToo, #aufschrei, #FridaysForFuture oder lokalen Protestkampagnen (wie #RhodeMustFall, #SaveMyanmar u.a.).

lässt, dessen Erregung auf individuelles Begehren und Intentionen verschiedenster Art zurückgeht, gehört zu ihrem Verständnis andererseits also entscheidend, ihre Rolle in sozialem – oder unsozialem – Verhalten von Fall zu Fall differenziert, d.h. im Rahmen gesellschaftlicher Verhältnisse und Konventionen zu berücksichtigen. Der Generalverdacht, dass Medien nicht nur das Sehen formatieren, sondern über diese Formatierung zugleich das Sozialverhalten beeinflussen, ja die etablierten Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens empfindlich stören und destabilisieren, zieht sich währenddessen wie ein roter Faden durch die Geschichte der Schaulust, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Historische Pathologie

Es ist bemerkenswert, dass die moralisch problematischen Facetten des Affekts diskursgeschichtlich betrachtet immer genau dann ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, wenn neue visuelle Leitmedien aufkommen. Hitchcocks filmisches Interesse lässt sich beispielsweise vor dem historischen Hintergrund der McCarthy-Ära verstehen, deren antikommunistische Paranoia den Mythos vom ›Feind im Inneren‹ schürte und ein soziales Klima hervorbrachte, in dem Denunziantentum und Verschwörungstheorien florierten – und die zugleich eine Zeit des wachsenden Konsums von Massenmedien war, insbesondere des Fernsehens, mit dem eine Welt der Nachrichtensendungen, Sitcoms, Reportagen, Quizshows und Produktwerbung in die Privathaushalte einzog. Eine Entwicklung, auf die der Film offensichtlich anspielt, wenn er den Fotojournalisten beim ›Fern-Sehen‹ im eigenen Hinterhof zeigt und sein persönliches Umfeld und das Filmpublikum zu skophiler Komplizenschaft verführt. Hitchcocks Anamnese der Schaulust stellt ihre Janusköpfigkeit in den Vordergrund: Der Film zeigt einerseits das fragwürdige voyeuristische Eindringen in die Privatsphäre anderer, inklusive der damit einhergehenden falschen Verdächtigungen, Beschämungen sowie die parallele Entfremdung von realen Sozialbeziehungen, die aus der phantasmatischen Fixierung der Hauptfigur auf das Leben anderer Leute resultiert,¹⁴ und macht andererseits die sinnlich-intellektuelle Anregung erfahrbar, die (für Protagonist:innen und Filmpublikum) von der schaulustigen Neugier ausgeht, und weist dem Affekt als Grundlage eines professionellen journalistischen und kriminologischen Habitus am Ende sogar eine gesellschaftlich sinnvolle Funktion zu.¹⁵ Mit dieser Herausstellung praktischer

14 Im Film bemüht sich seine Partnerin (Grace Kelly) in vielen Szenen erfolglos um seine Aufmerksamkeit, die von den diversen Schicksalen in den umgebenden Wohnungen gefesselt ist.

15 Damit unterscheidet sich die Schilderung der Schaulust in *Rear Window* kategorisch von dem 1959 erschienenen Thriller *Peeping Tom* von Michael Powells, in dem der Voyeurismus eines

Funktionen der Schaulust und ihrer aktiven Rolle in der Hervorbringung von Meinungen und Perspektiven unterscheidet sich *Rear Window* von einigen prominenten zeitgenössischen Positionen. Zwar wurden zeitgleich auch in der Soziologie und Medientheorie dies- und jenseits des Atlantiks verstärkt die sozialen, individual-psychologischen und gesamtgesellschaftlichen Aspekte des Medienkonsums in den Blick genommen.¹⁶ In vielen dieser Studien überwog allerdings die Vorstellung einer Manipulation des schaulustigen Publikums durch die Massenmedien: Die Idee von Zuschauer:innen, die passiv vor Kinoleinwand und Bildschirm sitzen, weil die Film- und Unterhaltungsindustrie die Entwicklung einer selbsttätigen, kritischen Geisteshaltung unterbindet, wird in einflussreichen Schriften der Zeit als Bedrohung einer mündigen gesellschaftlichen Teilhabe und entsprechend als vordringliche Aufgabe zeitgemäßer Bildungs- und Aufklärungsprogramme ausgemalt.¹⁷

Kulturhistorisch lassen sich diese Skrupel, die das sogenannte Goldene Zeitalter des Fernsehens begleiteten, noch wesentlich weiter zurückverfolgen. Bedenken über die skopische Attraktion des Publikums und seine Neigung zu passiver Gafferei begleiteten z.B. die Entwicklung des Theaters zum Leitmedium bis und um 1800, in deren Zusammenhang die »üppige Augenlust« (Goeze 1770: 40, 172, 173; Hoffmann 2020: 190f.) von vielen Zeitgenoss:innen als drohender Sittenverfall wahrgenommen wurde. Wie Rancière beschreibt, bildet sich in diesem Zeitraum ein nachhaltiges Vorurteil gegenüber dem Theater heraus: Ihm wird nachgesagt, dass es seine Zuschauer:innen »unbeweglich und passiv« (Rancière 2009: 12) auf ihre Sitze fesselt, wo sie angesichts einer Illusion auf der Bühne »zugleich von der Fähigkeit zur Erkenntnis und von der zur Handlung getrennt [sind]« (ebd.: 12). Vergleichbare Argumente begleiten um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch das Aufkommen der illustrierten Massenpresse, deren Einsatz von Reproduktionsgrafiken und Fotodrucken den Argwohn auslöste, sie würden einen schaulustigen, naiven Publikumsgeschmack nähren und letztlich zu einer Verdummung der Leser:innen führen.¹⁸ Und auch im frühen 20. Jahrhundert wird in den Auseinandersetzungen

Kameramanns durch die Ereignisse des Films als krankhaftes Verhalten pathologisiert und kriminalisiert wird.

- 16 Exemplarische mediensoziologische und -psychologische Analysen im selben Zeitraum etwa bei Lang/Lang 1953, Katz/Lazarfeld 1955, Hoggart 1957. Sowie diverse Studien aus dem Umfeld der Frankfurter Schule; neben den Analysen der Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* [1944] z.B. auch diverse Arbeiten Adornos zum Fernsehen.
- 17 Vgl. das entsprechende Kapitel »Kulturindustrie – Aufklärung und Massenbetrug« in: Horkheimer/Adorno 2006: 128-176. Ähnlich argumentiert Riesmans einflussreiche Gegenwartsanalyse *The Lonely Crowd* (1950), die den Glamour der Massenmedien in direkten Zusammenhang mit politischer Apathie und ideologischer Reproduktivität bringt: »[W]herever we see glamour in the object of attention, we must suspect a basic apathy in the spectator« (Riesman/Glaser/Denney 2001: 191).
- 18 Vgl. die Ausführungen von Karl Gutzkow, der als Herausgeber der *Unterhaltungen am häuslichen Herd* um 1860 die Wandlung des zeitgenössischen Publikumsgeschmacks während des

um den frühen Film und seine demagogischen oder auch therapeutischen Potenziale erneut die Schaulust des Publikums zusammen mit dem unklaren Einfluss des neuen visuellen Mediums auf Bewusstsein und Handlungsfähigkeit im Zentrum stehen (vgl. Hart 1913).¹⁹

Obwohl sich Medienformen und -gebräuche über die Jahrhunderte beträchtlich fortentwickeln, gibt es also eine unübersehbare Kontinuität in der latenten Furcht vor den Formatierungen des Sehens, die mit ihnen assoziiert wurden. Suspekt wird Schaulust in allen Fällen deshalb, weil ihr eine übermäßige Fixierung auf ihre Gegenstände unterstellt wird. Das schaulustige Sehen wird, so der jahrhundertealte Verdacht, durch das gebannt, worauf es sich richtet; es haftet an visuellen Oberflächen oder dem Reiz des Spektakels und verliert gewissermaßen jede vernünftige Distanz zum Gesehenen, erst recht die Fähigkeit zu moralischem Urteilen oder Erkenntniskritik. Eine besondere Rolle spielt dabei, wie die genannten Beispiele zeigen, die Vorstellung einer gehemmten Handlungsfähigkeit bzw. der Verschiebung einer aktiv und kritisch auf die gesellschaftliche Mitwelt gerichteten (und in dieser Weise handlungsleitenden) Aufmerksamkeit hin zur bloß passiven Konsumhaltung, welche die Spektakel der Theaterbühnen, die Bildillustrationen der Massenpresse, die Kinoleinwände oder auch die Streifzüge in den Bildwelten digitaler Netzwerke gleichermaßen hervorzubringen scheinen. Auch wenn dies nicht immer negativ gesehen wurde – etwa wenn der Hingebung an das Spektakel des Kinos in der Weimarer Republik ein therapeutischer Effekt bei der Behandlung von Kriegstraumata zugeschrieben wurde –, ist festzuhalten, dass sich hier das Arbeiten einer Ideologie beobachten lässt, derzufolge Schaulust selbst als die Unfähigkeit zu sozialem Handeln, oder als seine Pathologie, bestimmt wird. Ihre kulturelle Abwertung kann insofern dort, wo sie über die Beurteilung von Einzelfällen z. B. strafbaren Schauerhaltens oder tatsächlich skophiler Sucht hinaus geht, als diskursiver (und invektiver) Exklusionsmechanismus verstanden werden. Wie einleitend bemerkt hat Jacques Rancière derartige Mechanismen in verschiedenen Texten als eine *Aufteilung des Sinnlichen* beschrieben, die in Gesellschaften die Teilhabe am Gemeinwesen mitreguliert:

Der Staatsbürger, sagt Aristoteles, ist derjenige, der am Regieren und Regiertwerden teilhat. Doch dieser Teilhabe geht eine andere Form von Aufteilung voraus,

Aufkommens der illustrierten Massenpresse beschrieb: »Die Mehrzahl [von Blättern, die wie die *Unterhaltungen* für ein allgemeines Publikum gedacht waren und journalistische Inhalte mit unterhaltender Literatur verbanden] glaubte ihren Inhalt wöchentlich durch einige Bilder ergänzen zu müssen. Der Erfolg bewies, daß sie die Neigung der Zeit und des Publikums, eine gewisse Modemanie, naive Schaulust, das gesteigerte Bilderbesehen der Kinder, Belehrung genannt, für sich hatten.« (Gutzkow 1862: 1040).

19 Vgl. auch die Debatte, insbesondere bei Grempe (1913) und Roland (1913), »Über die Frauenverblödung im Kino« in der Zeitschrift *Die Gleichheit* (abgedruckt in Schweinitz 1992: 120-126).

die bestimmt, wer daran teilhaben kann. [...] Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann. [...] Sie definiert die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit in einem gemeinsamen Raum und bestimmt, wer Zugang zu einer gemeinsamen Sprache hat und wer nicht etc. (Rancière 2008: 26)

Mit Rancière gesprochen, gehört die Abwehr der Schaulust zur sinnlichen Matrix moderner Mediengesellschaften: Über die Herabwürdigung bestimmter Attribute, die ihr gemeinhin zugeschrieben werden, wird sie als legitimes Begehren desavouiert und aus dem Selbstverständnis von Gesellschaften ausgeschlossen. Diese Aufteilung des Sinnlichen reproduziert sich mit jeder Abwertung des Affekts: Sobald der Schaulust eine generelle Unfähigkeit oder ein Unwillen unterstellt wird, die Regeln des Gemeinwesens zu befolgen, wird mit dieser Stigmatisierung eine Grenze zwischen rechtmäßiger und unerwünschter Teilhabe an Gesellschaft errichtet und gesichert. Dies könnte auch erklären, warum nicht nur offen grenzverletzende Formen von Voyeurismus oder Gafferei als Überschreitungen der gesellschaftlichen Ordnung aufgefasst werden, die entsprechend strafrechtlich geahndet werden, sondern regelmäßig mediale Verführbarkeit, Passivität und Irrationalität ganz allgemein unter Verdacht gestellt werden: Durch die zugeschriebenen negativen Attribute – wie »pueril«, »passiv« oder »stupide« – taugt die Schaulust zur Gegenfolie eines bis heute wirksamen idealen Subjektverständnisses in der bürgerlichen Gesellschaft, zu dessen Qualitäten eher Souveränität und Autonomie, eine letztinstanzliche Kontrolle über die Hingabe an die medialen Spektakel der digitalen Welt und ein irgendwie »vernünftig« begrenztes Maß an Neugier für die Privatsphäre anderer Leute gehören. Ausgelebte Schaulust verletzt gewissermaßen den gesellschaftlichen Konsens, dass diese Vorstellung vom Subjekt als Norm individuellen Begehrens taugt, und wirft so Fragen nach impliziten Werturteilen, eben der normativen Aufteilung des Sinnlichen auf – recht besehen ist diese Irritation gerade die Klammer, die alle bisherigen Beispiele verbindet.

Komplizenschaft: Badauderie im 19. und 21. Jahrhundert

Die Vorstellung eines selbstbestimmten, kontrollierten oder »vernünftigen« Zuschauens erweist sich schließlich gerade im digitalen Medienzeitalter bzw. bei der Orientierung in seinem Bilderdschungel als zunehmend fragwürdig. Unsere Aufmerksamkeit ist das Hauptziel von Tech-Konzernen, Werbeindustrie und politischer Propaganda, ebenso wie umgekehrt die digitalen Spuren, die wir hinterlassen, ihre Ausrichtung maximal vorhersagbar macht. Unser Sehen ist in dieser Hinsicht uns selbst vielleicht weniger transparent als den Institutionen, die Big Data sammeln oder verkaufen. Diese Überlegung hat Wendy Hui-Kyong dazu

geführt, als Sinnbild heutiger digitaler Wahrnehmungskulturen die historische Sozialfigur des *badaud* vorzuschlagen. Zum Ausgangspunkt dienen ihr dabei die Überlegungen zur Flanerie von Walter Benjamin, der an einer Stelle die Figur des Gaffers vom – intellektuell selbständigen und sozial mobilen – Flaneur unterscheidet; eine Unterscheidung, die Benjamin seinerseits aus Victor Fournels *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858) und dessen Bemerkungen zum Typus des schaulustigen *badaud* übernimmt (Benjamin 1991: 509-690, zu Flaneur und *badaud* 571-574, Verweis auf Fournel 57).²⁰ Der *badaud* gilt bei Benjamin als Gegentypus zum Flaneur; während dieser als Individualist und kritischer Beobachter charakterisiert wird, steht jener für unkritische Gafferei, in der die aufmerksame Beobachtung »stagnier[t]«. (Benjamin 1991: 572) Im Gegensatz zu Benjamins Flaneur, der in den Medientheorien der Jahrtausendwende verschiedentlich als Vergleich für konsumfreudige, selbstbestimmte und individualistische User:innen herangezogen wurde (Hui-Kyong 2006: 60f.), bestimmt Hui-Kyong den *badaud* als die wesentlich passendere Analogie für die »vulnerable« (ebd.: 62) Position von Nutzer:innen im Cyberspace unter Bedingungen von Big Data:

The gawker, captured by commodities, stands and stares. Like the lurker, the gawker is inundated by, and part of, the ongoing flood of information; like the lurker, the gawker is the object of someone else's gaze – treated as part of the crowd. (Ebd.: 62f.)

Wir mögen individualistisch und voyeuristisch im Netz unterwegs sein, aber sind dabei sicher nicht selbstbestimmt; unsere Datenspuren erzeugen eine totale virtuelle Sichtbarkeit, die unsere gesellschaftliche Agency mindestens so sehr in Frage stellt wie ältere Vorstellungen eines bloß »passiven« Medienkonsums.²¹

Tatsächlich handelt es sich bei der Figur des *badaud* kulturgeschichtlich um eine der wenigen Erscheinungen, anhand derer Schaulust jenseits medien- oder

20 Zum *badaud* bei Benjamin ausführlicher Neumeyer 1999: 78-82.

21 Die Chimäre eines »passiven Publikums«, die zusammen mit der mit ihr einhergehenden latenten Abwertung der Schaulust bis in die 1980er Jahre einen dominanten Topos vieler Medientheorien bildete, wurde oben bereits erwähnt. Zu Abbau und Öffnung dieser Vorstellung für multidimensionale Konzeptionen des Medienkonsums trug einerseits die Ersetzung schematischer Sender/Empfänger-Modelle (die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch die Vorstellung des Publikums als passiv-rezeptivem Pol in einer binären Struktur der Informationsvermittlung festigten) durch erweiterte, mehrdimensionale Modelle medialer Vermittlung bei. Ein eigener Zweig der deutschsprachigen Theoriebildung befasste sich seit den 1990er Jahren unter dem Begriff *Interpassivität* mit der Kopplung passiver und aktiver Anteile als Grundstruktur ästhetischen Rezeptionsverhaltens. Zu den medientheoretischen Entwicklungen vgl. Kumar 2020: 101ff. Eine Einführung in die Idee interpassiven Medienverhaltens gibt Žižek 2000.

kulturtheoretischer Diskurse mit einer gewissen Breite diskutiert wurde, inklusive ihrer nicht ganz konfliktfreien Einbettung in die sozialen Verhältnisse. Neben eher abwertenden Darstellungen des *badauds*, wie sie eingangs am Beispiel Huets skizziert wurden, finden sich insbesondere in französischen Zeugnissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts viele Quellen, die Schaulust interessiert als Reaktion auf das moderne Großstadtleben beobachten. Im Zentrum steht dort häufig die Responsivität des Affekts – nicht nur in Bezug auf seine Gegenstände und alle möglichen ästhetischen Reize,²² sondern auch auf die soziale Umwelt.²³ Dies wird exemplarisch in einem der *badauderie* gewidmeten Buchprojekt anschaulich, das 1896 unter der Herausgeberschaft von Octave Uzanne erschien, nachdem dieser eine Reihe zeitgenössischer französischer Schriftsteller eingeladen hatte, kurze Erzählungen und Essays zu Holzstichen und Lithografien von Felix Vallotton zu verfassen, welche allesamt die Schaulust der Pariser Bevölkerung zum Thema hatten. Ein Unfall eines Pferdefuhrwerks, Bauarbeiten an der Straße, Marktschreier, eine politische Kundgebung, ein mutmaßlicher Terroranschlag, der Aufzug des Staatsrats vor dem Regierungspalast: sie alle werden von allen Seiten begafft; amüsiert, besorgt, nachdenklich oder manchmal auch beschämt (vgl. Uzanne 1896).²⁴

Diese Beispiele zeigen, dass der Bezug auf unsere Gegenwart, den Hui-Kyong herstellt, weder weit hergeholt noch rein metaphorisch ist. Gafferei bei Unfällen, Protestaktionen im öffentlichen Raum oder spektakuläre Inszenierungen politischer Auftritte gehören auch heute zu den Phänomenen, an denen sich das Konfliktpotenzial von im gesellschaftlich geteilten Raum ausgelebter Schaulust beobachten lässt. Dies gilt auch und gerade für die ›Käuflichkeit‹ der Schaulust – ihren Charakter als Zielgröße von Aufmerksamkeitskampagnen der Werbung. Diese wird in den *Badauderies Parisiennes* in mindestens zwei Erzählungen und den zugehörigen Illustrationen zum Thema, in denen Verfahren der Aufmerksamkeitssteuerung durch zeitgenössische Plakatwerbung sowie Leuchtreklame im öffentlichen Raum beschrieben werden. Die beiden Erzählungen – *L'affichage moderne* (Muhlfeld 1896) (Abb. 1) und *Les affiches lumineuses* (Coolus 1896) (Abb. 2) – halten sich nicht bei der vermeintlich passiv-naiven Haltung der Schaulustigen auf, wie es die oben zitierten älteren Darstellungen des *badauds* nahelegen würden, sondern

22 Dies tut z. B. Fournel über weite Strecken seines Buchs, was seine Überlegungen auch für Benjamin interessant machte. Der *badaud* erscheint dort – anders als Benjamin es sehen möchte – allerdings nicht ausschließlich als negative Gegenfigur des intellektuell eigenständigen, kultur- und erkenntniskritischen Flaneurs, sondern eher als ein weltzugewandter Zuschauer, der sich adaptiv und responsiv zu einer Konsumwelt vielfältiger Attraktionen und ihrer urbanen Varieté- und Kunstformen verhält; grundsätzlich lässt sich der *badaud* im Buch daher als ein Alter Ego des Kunstkritikers Fournel bestimmen.

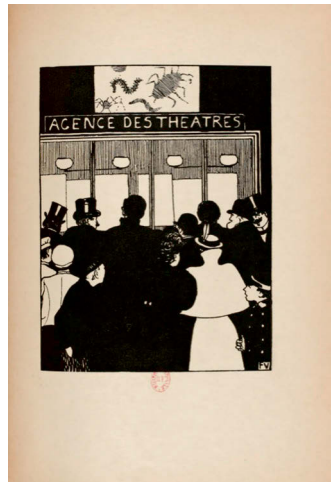
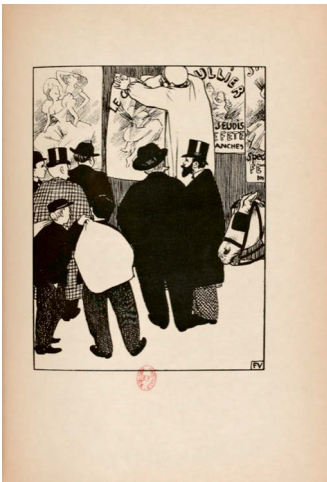
23 Zum *badaud* als Figur sozialer Interaktion vgl. die quellenreiche Studie von Shaya 2004.

24 Unter den Beiträgern finden sich eine Reihe weniger bekannte Autoren, aber auch Namen wie Félix Fénéon und Jules Renard.

kreisen tatsächlich um die Frage, mit welchen gestalterischen Mitteln Aufmerksamkeit in der visuellen Kultur der Moderne erzeugt und gebannt werden kann, vor allem angesichts einer Konkurrenz der Medien im öffentlichen Raum. Der *appropriation* (Muhlfeld 1896: 70) erfolgreicher Werbestrategien, der fortwährenden Anpassung an die visuelle Szenerie der Großstadt wird dabei der größte Erfolg prophezeit – und während die Wirksamkeit visueller Effekte plastisch geschildert wird, etwa das signalartige Phosphoreszieren der Werbekästen in der Nacht, unternehmen die Texte immer wieder ironisierende Brechungen durch Übersteigerung oder Bagatellisierung: Die Fixierung der Schaulust der Passant:innen durch die Leuchtwerbung wird im nächsten Moment durch den Nachtrag ihrer beeindruckenden Wirkung auf Fliegen und Moskitos ergänzt; das erklärte Verlangen nach den angekündigten Theater- und Variétéaufführungen wird durch die Sehnsucht nach häuslicher Ruhe und dem eigenen Bett konterkariert. (Coolus 1896: 114, 116)

Abb. 1: Félix Valloton: Illustration zu Lucien Muhlfeld: *L'affichage moderne* (1896). Holzschnitt, 15.8x12 cm.

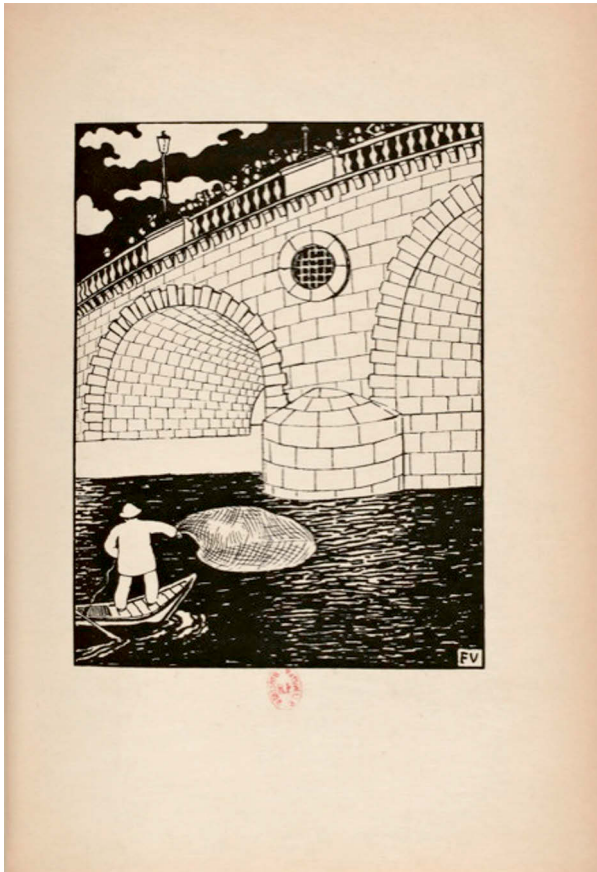
Abb. 2: Félix Valloton: Illustration zu Romain Coolus: *Les affiches lumineuses* (1896). Holzschnitt, 15.8x12 cm.



Die Spektakellust der abendlichen Passant:innen wird damit einerseits als ideale Adressatin der Werbung und als Spielfigur innerhalb der kapitalistischen Warenlogik gezeigt; gleichzeitig wird sie durch den (selbst-)ironischen Ton der Darstellung ihres Pathos beraubt und als oberflächliche und wenig nachhaltige Erregung ausgestellt – eine invektive Geste, die zugleich in der Gesamtheit der Texte mitsamt ihren kunstvollen, gleichfalls zur Schaulust einladenden Holz-

schnitten, nur einen Aspekt der vielseitigen Charakterisierung der Schaulust in den *Badauderies Parisiennes* bildet.

Abb. 3: Félix Valloton: Illustration zu Paul Veber: *L'épervier* (1896).
Holzschnitt, 15.8x12 cm.



Andere Erzählungen sind auf den ersten Blick ausschließlich der Lust an der Unterhaltung gewidmet – ein Holzschnitt (Abb. 3) zeigt z.B. das Gedränge von Zuschauer:innen auf einer Brücke, die nichts weiter tun, als einem Fischer unten auf dem Fluss beim Einholen seines Netzes zuzusehen. Die zugehörige Erzählung *L'épervier* von Pierre Veber malt aus, wie sich immer mehr Publikum als Reaktion auf die bereits dort Stehenden versammelt. Die an einen der Umstehenden adressierte Frage des Protagonisten nach dem Grund ihrer Neugier bleibt unbeantwortet: »Je ne sais pas; ils regardent un homme dans une barque.« (Veber 1896: 29) Tatsächlich

ereignet sich nichts weiter, als dass der Fischer im Boot langsam und – wie der Protagonist findet – betont theatral sein leeres Netz zurück ins Boot zieht: »Rien... il n'y a rien dans l'épervier; l'homme saisit les rames et s'en va là-bas exploiter les passants d'un autre pont; il a pris au filet nos attentions, notre temps, notre curiosité.«²⁵ (Ebd.: 32)

Während das Netz leer bleibt, ist der Erzählung mit regelrecht soziologischer Neugier ein anderer Gegenstand ›ins Netz gegangen‹, nämlich die Schaulust des Protagonisten und seine Auseinandersetzung mit ihr. Nicht nur beginnt er im Lauf der Erzählung, den Akt des Netzeinholens selbstironisch als theatrales Event zu beschreiben und den Fischer als einen Schauspieler, der es eigentlich nur auf »Aufmerksamkeit, Zeit und Schaulust« der Umstehenden abgesehen hat. Vom Beginn an kreisen seine Gedanken beständig um die Frage, warum er stehenbleibt und ob die kollektive Neugier es rechtfertigt, dass er eigene Geschäfte in der Stadt verpasst, »un rendez-vous au boulevard; des affaires compliquées, transactions«²⁶ (ebd.: 29) – die Schaulust, die er mit den anderen Anwesenden teilt, hat keinen Anlass und stört zugleich die Ökonomie der eigenen Zeitplanung und den reibungslosen Ablauf eines beschäftigten Großstadtlebens. Die Erzählung macht aus ihr (als nur eine von mehreren im selben Band) insofern eine modernekritische Figur: Ihre Eigenlogik widersteht bis zu einem gewissen Grad der Integration in die ökonomische Reproduktionslogik der modernen Städte – dass jemand sich von einer bedeutungslosen Alltagshandlung zum Stehenbleiben verführen lässt, obwohl er geschäftliche Verpflichtungen hat, wird zu einer, wenn auch angeblich unfreiwilligen, »Demonstration gegen die Arbeitsteilung«, wie Benjamin über den Flaneur schrieb. (1991: 538) Genau wie dieser boykottiert das Verhalten des Erzählers in *L'épervier* die moderne Unterteilung des urbanen Lebens in Arbeit und Freizeit, indem er sich auf dem Weg zu einem Geschäftstreffen von einem Spektakel am Wegesrand zum scheinbar zwecklosen Verweilen verleiten lässt.

Anders als im Fall des individualistischen Flaneurs charakterisiert das Schauverhalten des *badauds* hier und in anderen Darstellungen der Zeit allerdings die Betonung seines sozialen, responsiven und konnektiven Charakters: Die Schaulustigen sind keine gesellschaftlichen Randfiguren, sondern das skopophile Erleben der Umwelt ist ein kollektiv geteiltes, das auch die Beobachtung der anderen Schaulustigen einschließt. Exemplarisch bildet in Paul Vebers *L'épervier* das titelgebende Netz einen metaphorischen Schlüssel für die soziale Dimension der Schaulust. Die Art und Weise, wie die Erzählung die scheinbar banale Begebenheit perspektiviert,

25 »Nichts...das Netz war leer. Der Mann ergriff die Ruder und zog los, um die Passanten auf einer anderen Brücke auszubeuten; er hat unsere Aufmerksamkeit, unsere Zeit, unsere Schaulust eingefangen.« [Übersetzung der Verf.]

26 »eine Verabredung in der Innenstadt; komplizierte Geschäfte, Transaktionen« [Übersetzung der Verf.].

macht die vielfältigen Verknüpfungen zwischen dem Objekt der Schaulust, dem Protagonisten, den Umstehenden und dem sozialen und ökonomischen Gefüge der Großstadt zum eigentlichen Gegenstand. Dies ist nicht nur der erzählerischen Finesse geschuldet. Vielmehr stehen affektive Vernetzungen zwischen Schaulustigen und Angeschautem sowie der städtischen Umwelt auch in anderen zeitgenössischen Texten im Zentrum, wenn *badauds* und Badauderien beschrieben werden. Auch die zitierten Erzählungen von Muhlfeld und Coolus sind beispielsweise am schaulustigen Verhalten innerhalb eines sozioökonomischen Beziehungsgefüges interessiert. Dasselbe gilt jenseits des Literarischen z.B. auch für das kunst- und kulturtheoretische Werk Fournels, der die Affinität des *badauds* zur Konsum- und Warengesellschaft betont und ihn (durchaus positiv) zum Prototyp eines zeitgemäßen Kunstgeschmacks erhebt. Auch in der zeitgenössischen französischen Magazinkultur dient der Sozialtypus zur Skizzierung vielfältiger ästhetischer Reize und affektiver Reaktionsmuster in der urbanen Öffentlichkeit, wodurch er zu einer kollektiven Identifikationsfigur für die entstehende Massengesellschaft avanciert, wie Shaya beschreibt:

[I]n the mass press of the late nineteenth and early twentieth century, the crowd that gathered at a crime or a catastrophe served as a model for the public itself. It was no less than a means of constructing a new understanding of a public that came together outside the spell of class and politics. In contrast to the reasonable, abstract public of late eighteenth and early nineteenth-century ›public opinion,‹ the mass press nurtured and exploited a new, mass public, one that was defined by sensations, passions, and curiosity: a public as street crowd. (Shaya 2004: 42)

Über die Darstellungen von *badauds* in der Massenpresse der Zeit werden demzufolge neue Modelle öffentlichen Lebens popularisiert. Tatsächlich erscheint die Schaulust der *badauds* in den bisher genannten Fällen als eine geteilte gesellschaftliche Praxis, gleichwie individuell sie erlebt wird, und über die sich, folgt man Shaya, neue Formen der affektiven, lustgesteuerten Vergemeinschaftung jenseits sozialer und politischer Klassen imaginieren ließen. Eine entgegengesetzte Deutung formuliert zeitgenössisch bekanntlich Gustave Le Bon, der in seiner einflussreichen *Psychologie des foules* (1895) im Gegenteil die konfuse Triebhaftigkeit der Menge in der modernen Massengesellschaft und ihre Unfähigkeit zur Selbstorganisation betonte. (Le Bon 1895: 23-47)

Nicht nur in Bezug auf die soziologische Massentheorie Le Bons, sondern auch hinsichtlich der Vorbehalte, die über die Jahrhunderte mit der Schaulust assoziiert wurden, eröffnet der *badaud* im späten 19. Jahrhundert neue und aufschlussreiche Sichtweisen. Auch wenn in den genannten Beispielen die bekannten abwertenden Stereotype nicht fehlen – in den untersuchten Erzähltexten aus den *Badauderies Parisiennes* gehören dazu u.a. die skopische Verführbarkeit durch den Reiz beliebiger Spektakel; die Passivität des Schauens, das in der Fixierung auf seine Objekte

erstarrt und unfähig wird zu vernünftigen Entscheidungen; die Erzeugung von Schaulust durch Medien, in diesem Fall z.B. durch Werbebilder – werden sie dort und in anderen Darstellungen der Zeit nicht als pathologische Deformation angeprangert. Man interessiert sich mehr für ihre Rolle innerhalb gesellschaftlicher Gefüge, die sich nicht zuletzt durch Akte des Sehens und Gesehenwerdens konstituieren. In den Blick treten mit dem *badaud* im späten 19. Jahrhundert auf diese Weise viele Aspekte, an denen sich zeigt, wie sozial und kulturell relevant der Affekt der Schaulust ist: Neugier, Anteilnahme, Responsivität sowie eine Praxis der durchaus differenzierten Beobachtung, welche Ökonomien der Aufmerksamkeit innerhalb sozialer Kontexte registriert und dabei auch die affektiven, ästhetischen, ökonomischen oder politischen²⁷ Faktoren ihrer Steuerung erfasst. Schaulust erscheint damit als integraler Teil der affektiven Matrix der modernen Gesellschaft, ihrer inneren Konflikte ebenso wie ihrer Kohäsion. Bei allen historischen Unterschieden zwischen dem französischen Großstadtleben der dritten Republik und heutigen digitalen Schau-Kulturen bietet dieser Blick auf die Schaulust eine bedenkenswerte Alternative zu ihrem traditionellen Ausschluss, wie er oben skizziert wurde.

Fazit und Ausblick

Nach dem Passieren diverser Stationen der Schaulust kann das, was eingangs als ihre »Janusköpfigkeit« bezeichnet wurde, nun präziser gefasst werden: Sie ist das Produkt etablierter kultureller Zuschreibungen, die in ihr einerseits ein individuelles Sinnesvermögen mit eigener Begehrensstruktur sehen und sie zugleich als Sozialverhalten bewerten – zwei Seiten, die nicht immer kongruent sind und dazu führen, dass Akte der Schaulust immer wieder Fragen nach Grenzziehungen zwischen Bedürfnisbefriedigung und Gemeinnutz, zuschauender und intervenierender Partizipation oder rechtmäßigem bzw. strafbarem Verhalten aufwerfen. Dabei verkennt die einseitig moralisierende Abwertung und Exklusion der Schaulust ihre Bindung an kollektive, d.h. geteilte Praktiken, wie insbesondere das Beispiel des *badauds* und seine Übertragung auf die digitale Crowd bei Hui-Kyong gezeigt haben. Hier scheint im Gegenteil die Möglichkeit auf, Schaulust nicht als Bedrohung von Gesellschaft zu begreifen, sondern vielmehr als Ausdruck affektiver Bindungen von Individuen an ihre Umwelt, die den öffentlichen Raum der bürgerlichen Gesellschaft genau wie den digitalen Raum konstituieren – dynamisch und tendenziell konfliktuell. Während historisch immer wieder Medien, insbesondere visuelle Leitmedien als Bedingungen eines fehlgeleiteten, asozialen Sehens ausge-

27 In den *Badauderies Parisiennes* fallen darunter beispielsweise Schilderungen politischer Demonstrationen, der publikumswirksamen Auftritte von Politikern oder des Verhaltens der Öffentlichkeit gegenüber der Polizei oder im Rahmen politischer Attentate.

wiesen wurden, zeigen Beispiele wie Hitchcocks *Rear Window* oder die Darstellung des *badaud* in der Printkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Gegenteil, dass Medien (in diesem Fall Film, Massenpresse und illustrierte Bücher) entschieden an der publikumswirksamen Reflexion und dialektischen Aushandlung der sozialen Dimensionen des Sehens beteiligt sind. Vergleichbar lässt sich in der Gegenwartskunst z.B. eine Reflexion auf die Ubiquität von Gewaltbildern beobachten, die als immanente Kritik an den gesellschaftlichen Dispositiven ihrer Produktion, Zirkulation und Rezeption verstanden werden kann (vgl. Hentschel 2020; Müller 2020). Diese Perspektive ist in der Geschichte des Affekts bislang bemerkenswert marginal geblieben ist und wirft, überträgt man sie auf heutige Thematisierungen öffentlicher und medialer Schaulust, vielversprechende Fragen auf.²⁸

Literaturverzeichnis

- Andersson, Linus/Sundin, Emma (2021): »Mobile Bystanders and Rubbernecks, Disaster Tourists, and Helpers. Towards a Theoretical Framework for Critically Studying Action Possibilities at Accident Sites«. In: *Mobile Media & Communication* (Jan 2021), S. 1-15. DOI: 10.1177/2050157920984828.
- Belton, John (2010): *Alfred Hitchcock's »Rear Window«*. Cambridge: UP.
- Benjamin, Walter (1991): »Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus [1939]«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 509-690.
- Bracewell, Kelly/Hargreaves, Paul/Stanley, Nicky (2020): »The Consequences of the COVID-19 Lockdown on Stalking Victimisation.« In: *Journal of Family Violence* (10.09.2020). DOI: 10.1007/s10896-020-00201-0.
- Bublitz, Hannelore (2010): *Im Beichtstuhl der Medien: Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld: transcript.
- Calvert, Clay (2004): *Voyeur Nation. Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder/Colorado: Westview Press.
- Carpentier, Nico (2011): »New Figurations of the Audience? The Challenge of User-Generated Content for Audience Theory and Media Participation«. In: Nightingale, Virginia (Hg.): *The Handbook of Media Audiences*. Hoboken: Wiley-Blackwell, S. 190-212.
- Chandler, Simon (2021): »Social Media Is Fostering A Big Rise In Real-World Stalking.« In: *Forbes Magazine*: <https://www.forbes.com/sites/simonchandler/2019/10/11/social-media-proves-itself-to-be-the-perfect-tool-for-stalkers/> (11.10.2019) [letzter Zugriff 15.02.2021].

28 Die hier vorgestellten Überlegungen sind Teil eines größeren Forschungsprojekts.

- Coolus, Romain (1896): »Les affiches lumineuses«. In: Uzanne, Octave (Hg.): *Badauderies parisiennes. Les rassemblements. Physiologies de la rue*. Paris: Henri Floury, S. 109-116.
- Elkins, James (1996): *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. New York: Harvest.
- Fournel, Victor (1858): *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: Adolphe Delahais.
- Franck, Georg (2007): *Die Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf* [1998]. München: Hanser.
- Goeze, Johann Melchior (1770): *Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der deutschen Schaubühne*. Hamburg: Johann Christian Brandt.
- Grempe, P. Max (1913): »Gegen die Frauenverblödung im Kino«. In: *Die Gleichheit*, Nr. 5, S. 70-72. Wiederabgedruckt in: Jörg Schweinitz (1992) (Hg.): *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Stuttgart: Reclam, S. 120-126.
- Gutzkow, Karl (1862): »An unsere Leser und Mitarbeiter«. In: Ders.: *Neues aus der Welt. Beilage zu Karl Gutzkows »Unterhaltungen am häuslichen Herd«*. 3:2 (24.12.1862), S. 1040.
- Han, Byung-Chul (2016): *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Harcourt, Bernard (2015): *Exposed. Desire and Disobedience in the Digital Age*. Harvard: University Press.
- Hart, Julius (1913): »Schaulust und Kunst.« In: *Die Woche* (Berlin), Nr. 37, 13.9.1913, S. 1541-1543. Wiederabgedruckt in: Jörg Schweinitz (1992) (Hg.): *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Stuttgart: Reclam, S. 253-258.
- Hentschel, Linda (2020): *Schauen und Strafen. Nach 9/11*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Hoffmann, Agnes (2020): »Die Spektakel der Gesellschaft. Moderne Schaulust zwischen »esprit public« und Gafferei.« In: Ekardt, Philip/Fehrenbach, Frank/Zumbusch, Cornelia (Hgg.): *Politische Emotionen in den Künsten*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 183-200.
- Hoggart, Richard (1957): *The Uses of Literacy. Aspects of Working Class Life*. London: Chatto and Windus.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Hui-Kyong, Wendy (2006): *Control and Freedom. Power and Paranoia in the Age of Fibre Optics*. Cambridge/London: MIT Press.
- Ibrahim, Yasmin (2019): *Politics of Gaze. The Image Economy Online*. London: Routledge.
- Katz, Elihu/Lazarfeld, Paul (1955): *Personal influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. Glencoe: The Free Press.
- Krynch, David (2011): *Theorien und Formen von Schaulust*. Diplomarbeit: Wien, S. 57-85. <http://othes.univie.ac.at/17148/> [letzter Zugriff 15.03.2021].

- Kumar, Shanti (2020): »The Affective Audience. Beyond the Active vs. Passive Audience Theory Debate in Television Studies«. In: Shimpach, Shawn (Hg.): *The Routledge Companion to Global Television*. New York: Routledge, S. 99-110.
- Lang, Kurt/Lang, Gladys Engel (1953): »The Unique Perspective of Television and its Effect. A Case Study.« In: *American Sociological Review*, Jg. 18, Nr. 1, S. 3-12.
- Le Bon, Gustave (1895): *Psychologie des foules*. Paris: Félix Alcan.
- Mateus, Samuel (2012): »Social Networks Scopophilic Dimension – Social Belonging Through Spectatorship«. In: *Observatorio (OBS*) Journal, Special issue ›Networked belonging and networks of belonging‹*, COST Action ISO906, S. 207-220.
- Müller, Philipp (2020): »Scheinrichtung und Aufmerksamkeitsverbrechen. Regina José Galindos ›The Objective‹ und Phänomene der aktuellen Gewaltberichterstattung.« In: Ekardt, Philip/Fehrenbach, Frank/Zumbusch, Cornelia (Hgg.): *Politische Emotionen in den Künsten*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 201-218.
- Muhlfeld, Lucien (1896): »L'affichage moderne«. In: Uzanne, Octave (Hg.): *Badauderies parisiennes. Les rassemblements. Physiologies de la rue*. Paris: Henri Floury, S. 67-74.
- Mulvey, Laura (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: *Screen*, Jg. 16, Nr. 3, S. 6-18.
- McGlynn, Clare/Rackley, Erica/Houghton, Ruth (2017): »Beyond ›Revenge Porn‹: The Continuum of Image-Based Sexual Abuse«. In: *Feminist Legal Studies*, Jg. 25, Nr. 1, S. 25-46. DOI: 10.1007/S10691-017-9343-2.
- Neumeyer, Harald (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nymoen, Ole/Schmitt, Wolfgang M. (2021): *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin.: Suhrkamp.
- Ong, Jonathan Corpus (2014): »›Witnessing‹ or ›Mediating‹ Distant Suffering? Ethical Questions Across Moments of Text, Production, and Reception«. In: *Television and New Media*, Jg. 15, Nr. 3, S. 179-196. DOI: 10.1177/1527476412454687.
- Piechnik, Iwona (2017): »Le badaud vue en France et ses semblables en Europe«. In: Dies./Kornhauser, Jakub (Hgg.): *Le badaud et le regardeur*. Kraków: Biblioteka Jagiellońska, S. 104-123.
- Pippin, Robert R. (2020): »Cinematic Self-Consciousness in Alfred Hitchcock's Rear Window«. In: Ders.: *Filmed Thought. Film as Reflexive Form*. Chicago: UP, S. 23-46.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books.
- Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag.
- Riesman, David/Glaser, Nathan/Denney, Reuel (2001): *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale UP.

- Roland [i.e. Henry Möring] (1913): »Gegen die Frauenverblödung im Kino«. In: *Die Gleichheit*, Jg. 23, Nr. 8, S. 115-116. Wiederabgedruckt in: Jörg Schweinitz (1992) (Hg.): *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Stuttgart: Reclam, S. 127-131.
- Seibt, Gustav (2007): »Aufmerksam verblödet. Gustav Hahn hat Kinder beim Fernsehen fotografiert«. In: *Süddeutsche Zeitung*: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/bildergalerie-aufmerksam-verbloedet-1.422907> (05.06.2007) [letzter Zugriff 15.05.2021].
- Sennett, Richard (1977): *The Fall of the Public Man*. New York: Knopf.
- Shaya, Gregory (2004): »The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910«. In: *The American Historical Review*, Jg. 109, Nr. 1, S. 41-77. DOI: 10.1086/ahr/109.1.41.
- Stadler, Ulrich (2005): »Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. Einleitung«. In: Ders.: *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink, S. 9-38.
- Uhl, Carolyn A./et al. (2018): »An Examination of Nonconsensual Pornography Websites«. In: *Feminism & Psychology*, Jg. 28, Nr. 1, S. 50-68. DOI: 10.1177/0959353517720225.
- Uzanne, Octave (1896): *Badauderies parisiennes. Les rassemblements. Physiologies de la rue*. Paris: Henri Floury.
- Veber, Pierre (1896): »L'épervier«. In: Uzanne, Octave (1896): *Badauderies parisiennes. Les rassemblements. Physiologies de la rue*. Paris: Henri Floury, S. 29-32.
- Vogel, Emily A.: The State of Online Harassment. In: *Pew Research Center*: <https://www.pewresearch.org/internet/2021/01/13/the-state-of-online-harassment> (13.01.2021) [letzter Zugriff 15.05.2021].
- Žižek, Slavoj (2000): »Die Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität.« In: Pfaller, Robert (Hg.): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Wien/New York: Springer, S. 13-32.
- Žižek, Slavoj (2010): *What You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock*. New York: Verso.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Félix Valloton: Illustration zu Lucien Muhlfeld: L'affichage moderne (1896). Bildtafel X. In: Octave Uzanne (Hg.): *Badauderies parisiennes. Les rassemblements. Physiologies de la rue*. Paris: Henri Floury, S. 67-74. Quelle: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale, Inventarnr.: [ark:/12148/btv1b8626624f](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0111-7).

Abb. 2: Félix Valloton: Illustration zu Romain Coolus: Les affiches lumineuses (1896). Bildtafel XVI. In: Octave Uzanne (Hg.): *Badauderies parisiennes. Les rassemblements. Physiologies de la rue*. Paris: Henri Floury, S. 109-116. Quelle: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale, Inventarnr.: ark:/12148/btv1b8626624f.

Abb. 3: Félix Valloton: Illustration zu Paul Veber: L'épervier (1896). Bildtafel IV. In: Octave Uzanne (Hg.): *Badauderies parisiennes. Les rassemblements. Physiologies de la rue*. Paris: Henri Floury, S. 29-32. Quelle: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale, Inventarnr.: ark:/12148/btv1b8626624f.

Bilder der Herabsetzung

Ästhetik und Politik der *Social Photography*

Simon Schleusener

Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen.

– Susan Sontag

Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.

– Bertolt Brecht

Abstract

Ausgehend von der US-amerikanischen Tradition der »social photography« widmet sich der folgende Beitrag der Frage, wie es der Fotografie gelingen kann, Strukturen der Ungleichheit zu visualisieren, die de facto unsichtbar sind. Während der wissenschaftliche Diskurs über die Politik und Ästhetik sozialdokumentarischer Fotografie in der Regel das Problem der Repräsentation gesellschaftlich benachteiligter Gruppen adressiert – etwa die Frage, ob die Armen voyeuristisch oder empathisch, als minderwertig oder würdevoll dargestellt werden –, soll hier die Repräsentation des »sozialen Problems« (vgl. Michaels 2015) im Vordergrund stehen, das Armut allererst produziert. Durch diese konzeptuelle Umorientierung kommt es einerseits zu einer Problematisierung derjenigen fotografischen Ansätze, deren Ästhetik hauptsächlich auf Identifikation oder Einfühlung setzt und deren Politik sich in einer »Politik der Anerkennung« erschöpft; andererseits geht es darum, Alternativen zu veranschaulichen, die mit jener identifikations- und anerkenntnisfixierten Form der Sozialfotografie brechen. Die ästhetischen Potenziale, die hierbei aufgezeigt und konzipiert werden, lassen sich grob unter dem Begriff einer »Ästhetik der Herabsetzung« zusammenfassen. Gemeint sind allerdings nicht herabsetzende Bilder oder Bilder der Herabgesetzten, sondern Bilder der Herabsetzung selbst. Die Einsätze dieser visuellen Ästhetik, in der das fotografische Bild auf je unterschiedliche Weise vom Standbild zu einer Art Denkbild wird, untersucht der Text anhand vergleichender Analysen der Arbeiten von Fotograf:innen wie Lewis Hine, Viktoria Binschtok und Camilo José Vergara.

Einleitung: Visualität und Herabsetzung

Der vorliegende Beitrag widmet sich dem *invective gaze* der Gegenwart, indem er zunächst einen Schritt zurückgeht. Dies ist einerseits in *zeitlicher* Hinsicht gemeint. Denn während das mediale Gefüge des invektiven Blicks, wie es von den Herausgeberinnen des Bandes konzipiert wird, wesentlich mit den technologischen, affektiven und ökonomischen Aspekten des heute dominanten »skopischen Kapitalismus« (vgl. Illouz 2018) verschaltet ist, gehören die im Folgenden diskutierten Arbeiten mehrheitlich zur Vorgeschichte dieser Konstellation. Untersucht werden vor allem dokumentar fotografische Praktiken des analogen Zeitalters, so etwa Werke von Lewis Hine, in denen mit Komposit- und Montageverfahren experimentiert wird. Auch die neueren Arbeiten, die der Text behandelt, sind nur teilweise durch die digitale Wende geprägt: Camilo José Vergaras temporale Ghetto-Serien etwa, die sich dem Genre der *rephotography* zuordnen lassen, hat dieser bereits Ende der 1970er Jahre begonnen, d.h. ganz zu Beginn des neoliberalen Zeitalters. Und selbst Viktoria Binschtoks Zyklus *Die Abwesenheit der Antragsteller* (2006), der zweifellos in die digitale Gegenwart gehört, bedient sich eines neoformalistischen Verfahrens der Abstraktion, das an den modernistischen Stil der Farbfeldmalerei erinnert. Wenn diese Beispiele dennoch relevant sind für die Thematik des vorliegenden Bandes, so deshalb, weil sie in medialer und ästhetischer Hinsicht eine Differenz, einen Abstand markieren, durch den indirekt auch die Eigentümlichkeit derjenigen Bildpraktiken hervortritt, die mit dem digitalen, plattformbasierten Nexus des heutigen *Invective Turn* (vgl. Kanzler/Scharlaj 2017) korrelieren. Hierauf wird im »Postskriptum« des vorliegenden Textes noch einmal genauer Bezug genommen.

Darüber hinaus – und dies ist der andere Aspekt, durch den der Beitrag »einen Schritt zurück« macht – sind die hier diskutierten fotografischen Praktiken für das Thema des Bandes von Bedeutung, da sie im Kontext eines Genres diskutiert werden, in dem die Frage nach dem Zusammenhang von Visualität und Herabsetzung seit jeher eine konstitutive Rolle spielt. Nicht nur wird im Diskurs um das Genre der *social photography* (vgl. Hine 1980) immer wieder die Frage aufgegriffen, was ein herabsetzendes (oder beschämendes, voyeuristisches, sensationslüsternes, effekthascherisches) Bild ist; auch ist Herabsetzung gewissermaßen der Gegenstand des Genres. Und dieser Gegenstand – Herabsetzung nicht als Bild, sondern als reale Relation, als »soziales Problem« – spiegelt sich nicht zuletzt in der Relation zwischen den Fotografierenden und den Fotografierten wider, einer Relation, die in der Regel durch einen signifikanten Klassenunterschied geprägt ist. Die Frage, was ein herabsetzendes Bild ist, stellt sich in dieser Gemengelage noch einmal neu. Zugleich ergeben sich hier weiterführende Fragen, die den theoretischen Diskurs über invektive Bild- und Blickverhältnisse ganz grundlegend betreffen. So etwa: Welche Anschlusskommunikation entscheidet darüber, ob ein Bild als herabsetzend begriffen wird oder nicht? Ist es herabsetzend, den Abstand kenntlich

zu machen, der zwischen fotografierender und fotografierter Person liegt? Oder ist es obszön, ihn zu verschleiern, d.h. die Existenz gesellschaftlicher Rang- und Klassenunterschiede ästhetisch aufzuheben? Was also, wenn die wirkliche Herabsetzung nicht vom Bild ausgeht, sondern in den sozialen Verhältnissen selbst begründet liegt? Und wie lässt sich ein Bild generieren, das jene Herabsetzung sichtbar macht, aber ohne dabei selbst herabzusetzen? Dass dies mitunter ein schmaler Grat ist, zeigt sich an einigen der Beispiele, die im Laufe des Beitrags diskutiert werden.

Unter den fotografietheoretischen Publikationen, die sich in den letzten Jahren mit Fragen wie den gerade formulierten beschäftigt haben, ist vor allem Walter Benn Michaels' 2015 erschienenes Buch *The Beauty of a Social Problem* hervorzuheben. Was die Perspektive von Michaels auszeichnet, ist die Tatsache, dass sie sich der Anerkennungslogik radikal verweigert und das politische Potenzial der Fotografie nicht unbedingt dort sieht, wo man es erwartet. So geht es Michaels weder um aktivistische Fotografie (vgl. Bogre 2012) oder eine egalitäre Ästhetik (vgl. Menke 2011), noch geht es ihm um humanisierende oder heroisierende Porträts der »Opfer«, d.h. um eindrückliche Affektbilder des Leidens (vgl. Sontag 2003). Im Anschluss an Brecht hängt gelungene politische Fotografie für Michaels vielmehr von den ästhetischen Strategien zur Visualisierung der gesellschaftlichen Struktur ab, die jenes Leiden allererst verursacht. In dieser Hinsicht ist der folgende Beitrag durchaus von *The Beauty of a Social Problem* inspiriert. Er unterscheidet sich von Michaels jedoch darin, dass dessen Blick auf die Fotografie ganz wesentlich mit einer spezifisch modernistischen Auffassung von Kunst korreliert und das Dokumentarische als eigenständige fotografische Praxis in seiner Perspektive keinen wirklichen Platz hat. Wie noch gezeigt werden wird, fällt bei Michaels die *Politik* der Fotografie mit ihrem Status als *Kunst* zusammen. Im vorliegenden Aufsatz geht es dagegen darum, Politik und Ästhetik zwar zusammenzudenken, dies aber ohne dem Feld der Kunst dabei einen privilegierten Platz einzuräumen. Die »Ästhetik der Herabsetzung«, die der Beitrag konzipiert und veranschaulichen will, wird somit auch ausgehend von der dokumentarischen Tradition der *social photography* selbst entwickelt. Auf diese Weise wird deutlich, dass hier *mit anderen Mitteln* politisch-ästhetische Effekte erzielt werden, die durchaus denjenigen ähneln, die Michaels in seiner Fokussierung auf Kunstfotografie und Autonomieästhetik herausstellt.¹ Was zudem offenkundig wird, ist, dass die Fotografie einen Umweg zu gehen hat, will sie nicht lediglich die Herabgesetzten porträtieren, sondern die Herabsetzung selbst sichtbar machen. Anders gesagt: Die Fotografie muss sich vom Stand- oder Abziehbild – um es in loser Anlehnung an Benjamin und Deleuze zu formulieren

1 Vgl. hierzu den Abschnitt »Fotografie der Indifferenz«, in dem Michaels' Perspektive auf die Fotografie im Zusammenhang mit Viktoria Binschtoks Serie *Die Abwesenheit der Antragsteller* diskutiert wird.

(vgl. Benjamin 1997b und Deleuze 1997: 134) – in eine Art *Denkbild* verwandeln. Im Kontext der hier untersuchten Beispiele geschieht dies u.a. mit den Mitteln der Montage, der Text-Bild-Korrelation sowie durch Techniken der Serialisierung und Verzeitlichung.

Dokumentarfotografie und der *Invective Turn*

In der Geschichte der Fotografie kommt der Sozialfotografie² ein bedeutender Stellenwert zu. In der theoretischen Debatte wurde dem Genre lange bescheinigt, das vermeintliche Wesen des Mediums – seine Fähigkeit zur naturgetreuen, indexikalischen Fixierung des Realen – auf paradigmatische Weise einzusetzen, um einen schonungslosen Blick auf die sozialen Verhältnisse zu ermöglichen. Sozialfotografie hat einerseits den (dokumentarischen) Anspruch, das Reale abzubilden, andererseits (und dies ist ihr »künstlerischer« Aspekt) will sie sichtbar machen, was nicht bereits sichtbar ist.³ Die US-amerikanische Tradition der Sozialfotografie – auf die sich der vorliegende Artikel konzentrieren wird – steht historisch im Zusammenhang mit dem politischen Progressivismus, der sich Ende des 19. Jahrhunderts als Reformbewegung konstituierte und den sozialen Folgen von Industrialisierung und Monopolisierung widmete. Zu den Fotograf:innen, die dieser Tradition zugerechnet werden, gehören etwa Jacob Riis und Lewis Hine, später auch Walker Evans und Dorothea Lange, die während Roosevelts New Deal im Auftrag der Farm Security Administration (FSA) die Armut im amerikanischen Süden dokumentierten. Doch verfolgt Sozialfotografie nicht nur das Ziel, die sozialen Verhältnisse zu repräsentieren, sondern dient dezidiert auch als Instrument zu ihrer Reformierung. Im Narrativ des klassischen Progressivismus – und im Kontext seiner heutigen Ausläufer – hat Dokumentarfotografie somit auch eine bedeutende politische Funktion.

Nicht erst seit dem *Invective Turn* der Gegenwart (vgl. Kanzler/Scharlaj 2017) existiert jedoch auch ein kritischerer Blick auf die genannten fotografischen Ansätze und Praktiken. So wird seit jeher kontrovers über den adäquaten Darstellungsmodus diskutiert, dem sich die Dokumentarfotografie bei der visuellen Repräsentation von Menschen aus den unteren sozialen Schichten verpflichtet fühlen soll. Das in diesem Zusammenhang wohl am häufigsten diskutierte Problem lässt sich

2 Die Termini »Sozialfotografie« und »Dokumentarfotografie« werden im vorliegenden Beitrag teilweise synonym verwendet. Gemeint ist eine dem eigenen Selbstverständnis nach dokumentarische Form der Fotografie mit dezidiert sozialpolitischem Anspruch. Als Urheber des im anglo-amerikanischen Kontext üblichen Begriffs *social photography* gilt Lewis Hine (vgl. Hine 1980).

3 In diesem Sinne heißt es bei Paul Klee, die Kunst gebe »nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« (Klee 1976: 118).

folgendermaßen zuspitzen: Wie lässt sich einerseits ein ungeschminktes Bild der sozialen Verhältnisse gewinnen, andererseits aber verhindern, dass diejenigen, die zur visuellen Beglaubigung jener Verhältnisse herangezogen werden, als würdelos oder minderwertig porträtiert werden?⁴ Und wie lässt sich bei den Betrachtenden – die von den Porträtierten zumeist durch eine erhebliche Klassendifferenz getrennt sind – affektive Anteilnahme und ein Gefühl der Solidarität wecken, ohne einen simplen Sentimentalismus zu bedienen? Hier etwa setzt die berühmte Kritik James Agees an Margaret Bourke-White an, der er vorwirft, die Lebensrealität der von ihr fotografierten *sharecropper* im US-amerikanischen Süden für ihr Buch *You Have Seen Their Faces* (1937) ästhetisch (und ökonomisch) ausgebeutet zu haben.⁵ Während Agee die Fotografien von Bourke-White als rührselige Affektbilder empfand, die durch artifizielle Kameraperspektiven und fiktionale Bildunterschriften eine Verzerrung ihres Gegenstands beförderten, galt ihm der nüchternere Stil von Walker Evans als idealtypisches Vorbild gelungener Dokumentarfotografie. In *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), dem Buch, das Agee und Evans quasi als Antwort auf *You Have Seen Their Faces* veröffentlichten, wird dementsprechend das ästhetische Ideal einer Fotografie proklamiert, der es gelingt, indexikalischen Wirklichkeitsanspruch und dokumentarischen Wahrheitsanspruch zur Deckung zu bringen.

Auch wenn durchaus von einer gewissen Kontinuität der Kernstreitpunkte gesprochen werden kann, durch die sich der Disput zwischen Agee/Evans und Bourke-White mit dem heutigen Diskurs um die bildpolitischen Implikationen der Dokumentarfotografie verknüpfen lässt, hat sich der Kontext, die Intensität und die Richtung der Debatte doch auch wesentlich geändert. So fällt beispielsweise auf, dass gerade die Frage nach dem invektiven Charakter bestimmter dokumentarfotografischer Repräsentationen seit den 1980er Jahren Konjunktur hat, was durch Titulierungen wie *poverty porn* oder *ruin porn* (die freilich selbst als invektiv zu begreifen sind) unterstrichen wird. Für diese Entwicklung lassen sich mindestens drei wesentliche Gründe nennen:

1) Seit den 1980er Jahren kommt es nicht nur zur Proliferation einer visuellen Kultur, die sich durch den zunehmend schamlosen Einsatz von Bildern (in Werbung, Fernsehen oder Zeitschriften – und schließlich im Kontext des skopischen Kapitalismus der digitalen Gegenwart) charakterisieren lässt; auch gelten

4 Vgl. hierzu auch Fluck 2010: 69: »This, then, is the challenge for representations of poverty: to show poverty as a condition of lack, and yet not to present it as a state of inferiority.«

5 Die vielleicht schärfste Polemik gegen Bourke-White findet sich im Anhang von Agees und Walker Evans' Buch *Let Us Now Praise Famous Men*, in dem ein Artikel aus der *New York Post* über die populäre Fotografin einfach kommentarlos reproduziert wird (vgl. Agee/Evans 2001: 398-401).

die 1980er Jahre als Hochphase medial beworbener Wohltätigkeits- und Spendenaktionen, weshalb es – etwa im Kontext der Live-Aid-Kampagne – zu einer zuvor ungekannten Flut an Bildern verarmter oder unterernährter Kinder aus der »Dritten Welt« kam, die nun in den Ländern der »Ersten Welt« Plakatwände oder die Titelseiten von Hochglanzmagazinen zierte. In diesem Zusammenhang formierte sich eine politische Kritik, die derlei Repräsentationen als sensationslüstern und simplifizierend anprangerte. Hiervon ausgehend erhielt später auch das Label *poverty porn*, das Parallelen zwischen dem Blickverhältnis in der Pornografie und der durch plakative Armutsdarstellungen angezeigten Schaulust der Betrachtenden zieht, Einzug in den journalistischen und akademischen Diskurs.⁶

2) Unter dem Zeichen von Postmoderne und Poststrukturalismus geriet ferner auch das Selbstverständnis realistischer und dokumentarischer Repräsentationsweisen in die Krise. Wenig überraschend betraf dies auch die Fotografie – die vermeintliche »Mutter des Realismus« (Stiegler 2006: 417) – und insbesondere die bis dato vorherrschenden (ontologischen) Konzeptionen des Mediums, die dieses ausgehend von seiner als privilegiert erachteten Verbindung zum Realen definierten. Das Vertrauen, das etwa noch Agee in die Objektivität des Kameraauges setzte,⁷ ist im Zuge dieser Entwicklung zunehmend als naiv verworfen worden. Die Fotografie wird seither als spezifische Zeichenpraxis konzipiert, die über keinen universellen oder objektiven Wahrheitswert verfügt, sondern stets kulturell vermittelt ist (vgl. Sekula 1982). Betont wird nun – noch vor dem Durchbruch zur Digitalfotografie und der damit einhergehenden Krise fotografischer Indexikalität (vgl. Völz 2007) – die Art und Weise, wie die Fotografie das Reale weniger »widerspiegelt« als vielmehr auf dieses einwirkt, es rahmt (vgl. Tagg 2009; Butler 2009), inszeniert, verfälscht und konstruiert. Es ist kein Wunder, dass in diesem Zusammenhang besonders die Dokumentarfotografie in Zweifel gezogen wird, deren Status und Wert ganz wesentlich vom Ideal einer »objektiven« Darstellung gesellschaftlicher Realität abhängt. Und wie der Aufstieg der »inszenierten Fotografie« (vgl. Walter 2002) im Stile Cindy Shermans, Sherrie Levines, Jeff Walls⁸ oder Gregory Crewdsons ver-

6 Helen Hester verweist auf eine im E-Newsletter *Need To Know* erschienene Rezension des Films *Angela's Ashes* (1999) vom Januar 2000 als das früheste ihr bekannte Beispiel, in dem der Begriff verwendet wird. Der genannte Film wird dort als »ponderous vomit-packed poverty porn« bezeichnet (vgl. Hester 2014: 205).

7 Vgl. Agee/Evans 2001: 206: »[H]andled cleanly and literally in its own terms, as an ice-cold, some ways limited, some ways more capable, eye, [the camera] is [...] incapable of recording anything but absolute, dry truth«.

8 Gerade am Beispiel von Jeff Wall lässt sich allerdings aufzeigen, dass der soziale Dokumentarismus nicht vollständig aufgegeben wurde, sondern unter den Vorzeichen fotografischer Inszenierung eine gewisse Revitalisierung erfuhr. Siehe hierzu etwa Arbeiten wie *Men Waiting* (2006) oder *War Game* (2007), die dezidiert an dokumentarische Ästhetiken anknüpfen (vgl. Blessing 2007).

deutlich, galt dieses Ideal seit den 1980er Jahren selbst im Kontext der Fotografie als antiquiert.

3) In diesem Zusammenhang lässt sich noch auf eine weitere grundlegende Transformation verweisen, nämlich auf die sich parallel ereignende weitgehende Verdrängung von Marxismus und Klassentheorie aus dem akademischen und politischen Diskurs, der nun zunehmend von einer »Politik der Anerkennung« (vgl. Taylor 1992) geprägt war.⁹ Diese Entwicklung betraf auch den Status der sozialdokumentarischen Fotografie, deren ästhetische und politische Legitimation eng mit einer ökonomisch fundierten Kritik an den Klassen- und Produktionsverhältnissen oder mit sozialliberalen Reformbestrebungen zur Eindämmung der Armut, zur Verbesserung von Arbeitsbedingungen, zur Erhöhung des Mindestlohns, zum Verbot der Kinderarbeit usw. verknüpft war.¹⁰ Je mehr allerdings der Klassenbegriff und das Problem der sozioökonomischen Ungleichheit aus dem politischen Fokus gerieten (während nun Themen dominierten, die die *misrecognition* diverser Identitätsgruppen betrafen), desto mehr verlor das ursprüngliche Programm der *social photography* an Wert und Legitimation, zumal deren Defizite – ihre Komplizenschaft mit einer »paternalistischen« Reformideologie¹¹ – nun zunehmend kritisch diskutiert wurden. Zugespitzt ließe sich formulieren, dass das »Other«, das im Titel von Jacob Riis' 1890 erschienenem Klassiker der Sozialfotografie *How the Other Half Lives* steht, jetzt nicht mehr in erster Linie auf die Frage der Klassendifferenz bezogen wird, sondern im Kontext der »Politik der Anerkennung« für eine Praxis des *othering* steht, die nun auch Riis vermehrt vorgeworfen wird: die Klassifizierung sozialer Minderheiten als andersartig und fremd (vgl. O'Donnell 2004).

Es ist klar, dass diese komplexe Entwicklung im Rahmen des vorliegenden Essays nicht in all ihren Facetten untersucht werden kann. Was allerdings betont

9 Vgl. in diesem Zusammenhang die Perspektive Nancy Frasers, die argumentiert, dass sich der Aufstieg der »Politik der Anerkennung« parallel zur Vernachlässigung einer »Politik der Umverteilung« vollzogen hat (Fraser 1995; Fraser/Honneth 2003).

10 Es wäre gleichwohl falsch, hier von einer ideologischen Geschlossenheit auszugehen: Während z.B. Agee zu Anfang von *Let Us Now Praise Famous Men* aus dem *Kommunistischen Manifest* zitiert (Agee/Evans 2001: xiii), sind die gesellschaftspolitischen Ideen der frühen Vertreter:innen der amerikanischen Sozialfotografie zumeist als deutlich reformistischer einzuschätzen. Zum geistesgeschichtlichen Kontext der *social photography* vgl. die Studien von Stange (1989), Trachtenberg (1989) und Guimond (1991).

11 Siehe hierzu etwa die Bücher von John Tagg – besonders *The Burden of Representation* (1993) und *The Disciplinary Frame* (2009) –, die der progressivistischen Sozialfotografie vorhalten, im Dienste von Foucaults Konzept der Disziplinargesellschaft zu operieren. Unabhängig von der Validität dieser Kritik lässt sich festhalten, dass die pauschale Delegitimierung von *welfare state* und *social security* – zu einer Zeit, als das Modell der *Disziplinargesellschaft* zunehmend durch das der *Kontrollgesellschaft* abgelöst wurde (vgl. Deleuze 1993) – faktisch der neoliberalen Aushöhlung jener Sicherheitssysteme diskursiv in die Hände spielte. Zu dieser Verschränkung von foucaultscher Machtkritik und neoliberalen Diskurs vgl. Zamora/Behrent 2016.

werden muss, ist Folgendes: Erstens, dass sich das politische Ziel der Sozialfotografie, insofern diese eine Änderung der Klassenstruktur anvisiert, außerhalb der Fotografie – und somit auch außerhalb der Repräsentation – befindet, während die Sphäre der Repräsentation für die Politik der Anerkennung als wesentlicher Schauplatz des Politischen, des »Kampfs um Anerkennung« (Honneth 1992) fungiert. Und zweitens, dass diejenige Art von Sozialfotografie, die dezidiert auf eine Thematisierung und Visualisierung der Klassendifferenz abzielt, auch mit einer anderen Bildpolitik korrespondiert. Dies mag nicht immer offenkundig sein, da die Frage der Anerkennung zweifellos auch im Kontext der erwähnten sozialfotografischen Tradition relevant ist – so etwa bei Lewis Hines Porträts mittelloser Migrant:innen, die auf ein soziales und politisches Problem aufmerksam machen wollen, indem sie bei den Betrachtenden Sympathie für die Leidtragenden erwecken. Doch die Anerkennung der sozial Benachteiligten allein korrespondiert nicht zwangsläufig mit dem Willen, Armut zu beseitigen. Ebenso gut kann die Idealisierung der Armen (die Betonung ihres Aufstiegswillens, ihrer Arbeitsethik etc.) Klassenverhältnisse stabilisieren und den Eindruck erwecken, das Problem bestünde nicht in ökonomischer Ausbeutung, sondern in Marginalisierung, *misrecognition* und Mangel an Respekt. Wie Walter Benn Michaels gezeigt hat, besteht in dieser Hinsicht ein fundamentaler Unterschied zwischen »Klasse« und »Identität« (vgl. Michaels 2006). Denn sobald Armut und ökonomische Ungleichheit als Problem begriffen werden, stellt sich die Klassendifferenz als Unterschied dar, den es aufzuheben gilt. Bei Fragen der ethnischen oder sexuellen Identität dagegen ist »Differenz« Problem und Lösung zugleich. Sie ist das Problem, wenn sie z.B. in rassistischer, sexistischer oder transphober Manier zum Anlass für die diskriminierende Abwertung des Anderen gemacht wird. Sie ist aber gleichzeitig die Lösung, da ethnische oder sexuelle Diversität gerade nicht zu eliminieren ist, sofern die jeweilige »Andersheit« in gleichem Maße mit kultureller Anerkennung bedacht wird. Kulturelle Identitäten lassen sich somit als egalitär und different zugleich begreifen. Das eigentliche Problem betrifft die Frage ihrer Inklusion oder Exklusion, ihrer *recognition* oder *misrecognition*. Die Klassendifferenz dagegen korrespondiert stets mit einer fundamentalen Ungleichheit, die sich per se nicht »egalisieren« lässt, da sie keiner gleichrangigen Identität entspricht.¹² Das Problem ist hier also die Differenz selbst, da der Klassenunterschied immer eine Hierarchie voraussetzt, d.h. per definitionem eine Abstufung (= Herabsetzung) impliziert.

Was nun bedeutet diese Unterscheidung für die Fotografie – und insbesondere für die Praxis der *social photography*? Gewiss soll nicht argumentiert werden, dass

12 Dies kann als das hervorstechende Charakteristikum (und Problem) von August Sanders epochalem Fotoprojekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* verstanden werden: dass er im Rahmen seiner Ästhetik der Inklusion und Egalisierung keine Unterscheidung zwischen Identitäten und Klassen vornimmt (vgl. hierzu Michaels 2015: 113-133).

Sozialfotografie grundsätzlich auf visuelle Strategien der Einfühlung, Identifikation und Anerkennung verzichten würde. Doch sind Herangehensweisen an das Genre, die sich allein auf diese Aspekte konzentrieren, in mehrfacher Hinsicht limitiert. Denn wie im Folgenden deutlich wird, lassen sich bereits im Kontext der frühen Sozialfotografie Ansätze erkennen, die über eine reine Ästhetik der Anerkennung hinausgehen. Was diesbezüglich gezeigt werden soll, sind die fotografischen »Umwege«, die einzuschlagen sind, wenn die Klassendifferenz selbst – d.h. nicht die Identität der Armen, sondern die Klassenstruktur und der gesellschaftliche Prozess, der Armut produziert – zum Gegenstand fotografischer Sichtbarmachung wird. Die Fotografie betritt auf diese Weise ein Terrain, das Alberto Toscano und Jeff Kinkle im Anschluss an Fredric Jameson als »aesthetic of cognitive mapping« (Toscano/Kinkle 2015: 20-21) beschreiben.¹³ »[C]apitalism as a totality«, so Toscano und Kinkle,

is devoid of an easily grasped command-and-control-centre. That is precisely why it poses an *aesthetic* problem, in the sense of demanding ways of representing the complex and dynamic relations intervening between the domains of production, consumption and distribution [...], ways of making the invisible visible (24-25).

Insofern diese ästhetischen Strategien quer zur Ästhetik der Anerkennung positioniert sind, kreuzen sie mitunter das Territorium des invektiven Blicks. Denn nicht selten setzen sich die hier gemeinten »Bilder der Herabsetzung« dem Vorwurf der Indifferenz gegenüber den konkreten Armen aus, die sie zeigen (oder eben nicht), oder dem Vorwurf, durch die Dokumentation von Herabsetzung selbst herabzusetzen. Unter die im Folgenden konzipierte Ästhetik der Herabsetzung fallen jedoch keine herabsetzenden Bilder, sondern *Denkbilder*, deren Ziel es ist, eine für gewöhnlich unsichtbare Form struktureller Herabsetzung sichtbar zu machen, die auf immanente Weise mit den ökonomischen Mechanismen einer Klassengesellschaft verschaltet ist.

Ästhetiken der Armut

Es liegt auf der Hand – und ist im wissenschaftlichen Diskurs heute allgemein akzeptiert –, dass es keinen reinen Dokumentarismus gibt, dass also jeder fotografische Ansatz, einschließlich derjenige der Dokumentarfotografie, über eine *Ästhetik* verfügt. Die oftmals gehörte Kritik an einer vermeintlichen »Ästhetisierung der Armut« läuft daher genaugenommen ins Leere. Denn die Alternative besteht nicht zwischen »ästhetischen« und »nicht-ästhetischen« Darstellungen von Armut, son-

13 Zum Konzept des *cognitive mapping* vgl. Jameson 1988.

dern zwischen der jeweiligen Art von Ästhetik – ihrem Modus und Stil. Winfried Fluck hat dies folgendermaßen am Beispiel von Walker Evans demonstriert:

Evans has not found a way to avoid turning people into aesthetic objects; he has developed a new way of doing it – a new way that has the advantage of looking ›objective‹ and therefore ›truthful‹. The difference between a pictorialist perspective and Evans's documentary mode is not that Evans is not aestheticizing poverty but that he is aestheticizing poverty differently and on the basis of a new aesthetic. (Fluck 2010, 81-82)

Wie schon die historische Anbindung der amerikanischen Dokumentarfotografie an den *progressivism* deutlich macht, steht die Ästhetik der *social photography* aber immer auch in einem dezidiert politischen Zusammenhang. So verstand etwa Lewis Hine die Kamera zuallererst als »Mittel zum Zweck«, d.h. als Werkzeug im Kampf um bessere Arbeitsbedingungen. Ein programmatischer Konferenzbeitrag, den er 1909 auf der *National Conference of Charities and Correction* hielt, trug dementsprechend den Titel »Social Photography: How the Camera May Help in the Social Uplift« (vgl. Hine 1980).

So wenig es einen reinen Dokumentarismus gibt, so wenig gibt es in der Dokumentarfotografie also eine reine Ästhetik. Dies bedeutet nicht nur, dass sich die visuelle Ästhetik der Dokumentarfotografie am jeweiligen politischen Ziel orientiert, sondern auch, dass die ästhetischen Praktiken nicht unabhängig von ihrem institutionellen Kontext zu betrachten sind. Hine etwa war ab 1908 als Fotograf für das *National Child Labor Committee* (NCLC) tätig, weshalb seine fotografischen Arbeiten genaugenommen als Auftragsarbeiten zu begreifen sind. Ähnliches lässt sich auch über andere Vertreter:innen der Sozialfotografie sagen, für deren Arbeiten jeweils charakteristisch ist, dass das Ästhetische und das Politische einen inneren Zusammenhang bilden.

Was sich an der sonst schlüssigen Perspektive Flucks folglich bemängeln lässt, ist die relative Vernachlässigung genau dieses Zusammenhangs. Während der politische Kontext hier nämlich allenfalls am Rande behandelt wird,¹⁴ steht Flucks Text ganz im Zeichen einer Theorie der Anerkennung, in der der Frage der ästhetischen Erfahrung eine herausgehobene Rolle zukommt.¹⁵ Wenn das Politische jedoch der Anerkennungsfrage nachgeordnet wird – »poverty and wealth raise the issue of justice; and justice, in turn, depends on recognition« (Fluck 2010: 68-69) –, dann

14 So heißt es etwa mit Blick auf Evans und Agee: »For an aesthetic interested in the life-world ›in its own right‹ and ›in its own terms‹, all phenomena are potentially of equal value. This is the reason – not any socialist or left-leaning politics – why Evans can represent the poor in a manner that gives them dignity« (Fluck 2010: 82).

15 Zu dieser Verkoppelung von Ästhetik und Anerkennung vgl. Fluck 2008.

besteht die Gefahr, dass die politische Dimension der hier besprochenen Dokumentarfotografie per se auf eine »Politik der Anerkennung« reduziert wird. Es ist dann kein Wunder, wenn die Armut produzierende Klassenstruktur aus dem Blick gerät und stattdessen lediglich auf die (mehr oder weniger progressive oder invektive, mehr oder weniger Identifikation oder imaginäre Selbstentfaltung ermöglichende) Repräsentation *der Armen* fokussiert wird. Trotz der unbestreitbaren Probleme und Limitationen sowohl der Weltanschauung des *progressivism* als auch der FSA-Ideologie im Kontext des New Deal lässt sich jedoch argumentieren, dass es der amerikanischen Sozialfotografie um mehr als um eine reine Anerkennungs politik geht, nämlich auch um die strukturellen *Ursachen* von Armut. Diese abstrakt-reale Wirklichkeitsdimension vermag die Fotografie freilich nur dann zu visualisieren, wenn sie sich nicht lediglich als (»Indexikalität« beanspruchendes) Stand- oder Abziehbild begreift, sondern als *Denkbild* manifestiert. Im Hinblick auf die Sozialfotografie meint dies nicht, dass die konkreten Armen und der Modus ihrer Darstellung keine Rolle spielen. Bei der Betrachtung der hier gemeinten Bilder der Herabsetzung reicht es allerdings nicht aus, lediglich *auf* die Armen zu blicken, da diese zugleich als eine Art Medium zu begreifen sind, das die Betrachtenden dasjenige sehen lässt, was für gewöhnlich unsichtbar ist.

In diesem Zusammenhang kann nun auf die zwei bekannten fotografietheoretischen Zitate eingegangen werden, die dem vorliegenden Text voranstehen. Anknüpfungspunkte für die hier eröffnete Perspektive bietet vor allem das Zitat Brechts, das sich als Antithese zur quasi existenzialistischen und subjektorientierten Perspektive Susan Sontags¹⁶ lesen lässt. »Die Lage«, schreibt Brecht,

wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, etwas ›Gestelltes‹. (Brecht 1992: 469)

Mehr als eine einfache Verurteilung jeder Form von Realismus oder der Fotografie insgesamt lässt sich das Zitat auch als Einforderung eines *komplexen* Realismus und einer *komplexen* Fotografie begreifen: einer Fotografie, die sich sowohl der Abstraktheit des gesellschaftlich Realen als auch ihrer eigenen Grenzen und Medialität bewusst ist – die also das Verhältnis Realität–Fotografie nicht als reines Repräsen-

16 Vgl. Sontag 1977: 15: »To take a photograph is to participate in another person's [...] mortality, vulnerability, mutability«.

tationsverhältnis (oder im Sinne von Roland Barthes: als »Emanationsverhältnis«¹⁷) begreift, sondern eingedenk ihrer eigenen Darstellungs-, Konstruktions- und Einflussmöglichkeiten operiert.

Dass dieser von Brecht aufgeworfene Problemzusammenhang auch für die frühe Sozial- und Dokumentarfotografie relevant ist, soll im Folgenden kurz am Beispiel von Lewis Hine erläutert werden. In der wissenschaftlichen Diskussion ist oftmals der Unterschied zwischen Hines Arbeiten und denen von Jacob Riis hervorgehoben worden. Was an Hine stets betont wird, ist die Tatsache, dass er – anders als Riis – zu einer »Humanisierung« der von ihm fotografierten Arbeiter:innen, Kinder und Migrant:innen beigetragen und den Betrachtenden seiner Bilder so die Möglichkeit zur Identifikation mit Menschen aus den unteren sozialen Schichten eröffnet hat (Abb. 1 und 2).¹⁸ Alan Trachtenberg merkt dementsprechend an, dass sich Hines »social work« sowohl von Stieglitz' »camera work« und dem Piktorialismus als auch von Riis' »sensational exposures« unterscheidet (Trachtenberg 1989: 171). Ähnlich argumentiert Maren Stange, wenn sie behauptet, Hine hätte sich seinen Subjekten nicht von oben herab, sondern auf der Grundlage eines geteilten sozialen Bewusstseins (»shared social consciousness«) genähert (Stange 1989: 96). Hine, so wird weithin angenommen, geht es um eine auf Sympathie fußende Darstellung der Armen, da er die Identifikation mit den Figuren seiner Sozialfotografie als wesentlichen Baustein der von ihm vertretenen Reformpolitik verstanden habe.

In der Tat ist »Sympathie« ein Schlüsselbegriff, den Hine selbst für die Charakterisierung seines fotografischen Ansatzes immer wieder verwendet.¹⁹ Es wäre jedoch falsch, seine Fotografie hierauf zu reduzieren. Da das politische Ziel Hines durchaus eine (wie auch immer kompromittierte) Veränderung der Produktionsbedingungen und somit der Klassenstruktur war, geht es ihm nicht lediglich um

17 Laut Barthes handelt es sich bei der Fotografie genau genommen um keine Repräsentation: »Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin« (Barthes 1989: 90-91).

18 Vgl. Orvell 2003: 75: »Hine differs most radically from Riis [...] in his attitude towards his subjects. Where Riis placed his in a separate box, emphasizing their difference from us, Hine tried to get the viewer to see a humanity shared with the subjects.«

19 Vgl. Hine 1980: »[L]et us suppose that we as a body were working [...] for better conditions in the street trades of a certain state. In the heat of the conflict we have enlisted the services of a *sympathetic* photographer. [...]. [S]urely we would not stand in the way if it were proposed that we launch [his pictures] into every possible channel of publicity in our appeal for public *sympathy*« (110); »With a picture thus *sympathetically* interpreted, what a lever we have for the social uplift« (111); »If you can decide that photography would be a good thing for you, get a camera [...] [and] go after the matter with a *sympathetic* enthusiasm« (122) [Hervorhebungen von S.S.].

Abb. 1 und 2: Jacob Riis: *Bandits' Roost, 59 1/2 Mulberry Street (1888)* und Lewis Hine: *Immigrant Family in the Baggage Room of Ellis Island (1905)*

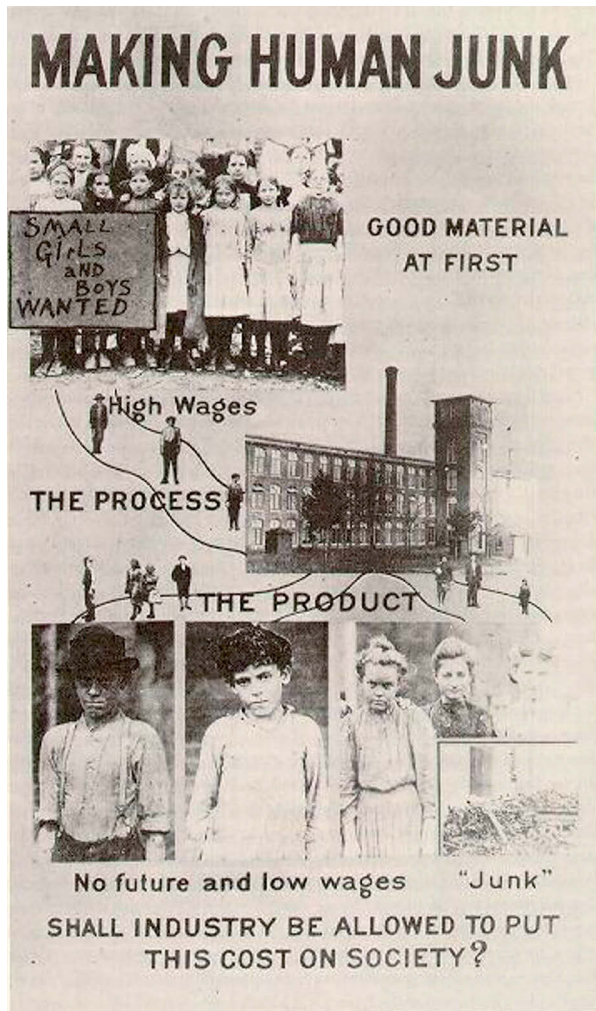


sympathische Bilder der »Opfer« dieser Klassenstruktur. Auch wenn dies auf vielen seiner Porträts nicht gleich augenfällig ist, geht es darüber hinaus um die Sichtbarmachung der gesellschaftlichen Mechanismen, die Armut produzieren. Durchaus im Sinne Brechts lässt sich z.B. eine Fotocollage lesen, die als politisches Plakat des NCLC Verwendung fand (Abb. 3). Was an diesem Bild signifikant ist, ist die Tatsache, dass dieselben Kinder, die auf anderen Aufnahmen Hines als Teil einer Sympathie beanspruchenden Bildpolitik zu sehen sind, die auf Identifikation und geteilte Anerkennung setzt, nun mit der drastischen Invektive »human junk« titulierte werden. Die Konstruktion des Plakats legt allerdings offen, dass als ursächlich für die Situation der Kinder – ihre Enthumanisierung – die Produktionsbedingungen und die Profitgier der Arbeitgeber zu begreifen sind. »Human junk« sind die Kinder also nicht »an sich«, zu »human junk« werden sie gemacht.²⁰

Hines Plakat geht somit einen Umweg, d.h. es verwandelt die Fotografie vom *Standbild* in eine Art *Denkbild*. Ganz im Sinne Brechts kann weder das isolierte Bild der Fabrik noch das der Kinder den gesellschaftlichen Zusammenhang offenlegen, in dem die Fabrik ihre »Funktion« erhält (laut Brecht »die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen«) und in dem die Kinderarbeiter:innen – »good material at first« (so der auf das Motiv der Fabrikarbeit anspielende Plakattext)

20 Vgl. Stange 1989: 96: »[Hine] did not blame the ›diseased‹ and ›feeble-minded‹ themselves [...]. Rather, he blamed the employer of children.«

Abb. 3: Lewis Hine: *Making Human Junk* (1915)



– zu »human junk« gemacht werden. Zwar spielt die indexikalische Beweiskraft der Fotografie auf dem Plakat weiterhin eine Rolle. Doch wird durch das Montageverfahren und die Verknüpfung von Wort und Bild zugleich »etwas aufgebaut«, »etwas Künstliches, etwas Gestelltes«. Die Frage der Repräsentation der Kinder, d.h. die Frage, ob diese mit oder ohne »dignity«, als »deserving« oder »undeserving poor« repräsentiert werden, wird hier ferner als nachrangig kenntlich. Denn – so die Pointe des Plakats – bei den Kindern handelt es sich nicht nur um die Pro-

duzent:innen der in der Fabrik produzierten Waren; sie sind zudem das (menschliche) »Produkt«, das auf der Grundlage untragbarer gesellschaftlicher Verhältnisse produziert wird. Was verdeutlicht werden soll, ist folglich nicht der ursprüngliche Charakter der Kinder, sondern der »Prozess«, durch den sie zu dem gemacht werden, was sie sind.

Ein weiteres Beispiel, das die konventionelle These von Hines Ästhetik als einer der Identifikation und Anerkennung in Zweifel zieht, sind eine Reihe von kompositfotografischen Porträts, die vermutlich 1913 angefertigt, allerdings zu Hines Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden. Die auf den Eugeniker Francis Galton zurückgehende Methode der Kompositfotografie hat eine höchst kontroverse Geschichte, weshalb Hines Anwendung des Verfahrens bei vielen Kritiker:innen für Verwirrung gesorgt hat. Bei der Kompositfotografie werden die Porträts verschiedener Personen mittels Mehrfachbelichtung so miteinander kombiniert, dass sie ein neues Einzelbild ergeben. Das Ziel dabei ist, eine Art statistisches »Durchschnittsgesicht« zu gewinnen, das die Ähnlichkeiten verschiedener Physiognomien betont und ihre individuellen Merkmale in den Hintergrund treten lässt. Galton, dessen Werk sich vor allem der Frage der Erblichkeit von Verhaltensmerkmalen widmete, versprach sich von dem Verfahren die Sichtbarmachung allgemeiner »Typen«, deren physiognomische Übereinstimmung auf geteilte Verhaltenseigenschaften schließen sollte. Gemäß dieser Logik wurde etwa versucht, durch die kompositfotografische Montage der Porträts von Häftlingen einen »kriminellen Typus« sichtbar zu machen (mit allerdings mäßigem Erfolg, wie Galton selber einräumte²¹).

Obwohl sich Hine ebenfalls der Kompositfotografie bedient, scheint sein Ziel demjenigen Galtons nahezu diametral entgegenzustehen. Die Prämisse Galtons ist die von einer Korrelation zwischen inneren Charaktereigenschaften und äußeren Ausdrucksmerkmalen, wobei die Physiognomie das Innere – das als genetisch angelegt begriffen wird – nurmehr *ausdrückt*. Hine dreht diese Annahme de facto um: Ihm geht es nicht um angeborene Merkmale, sondern um die äußeren Bedingungen der Fabrikarbeit, deren schädlichen Einfluss auf die Körper und Physiognomie der arbeitenden Kinder er offenbar (fotografisch) nachzuweisen sucht.²² Anders gesagt: Hine geht nicht von einem bereits bestehenden Typus aus, sondern allenfalls von einem »sozialen Typus«, der gesellschaftlich und auf der Grundlage spezifischer Arbeitsbedingungen produziert wird.

21 Hierzu und allgemein zu Galtons Kompositfotografie vgl. Meyer 2019: 105-128 (hier: 109).

22 Es ist allerdings auffällig, dass Hine für seine Kompositfotografien die Aufnahmen von Gesichtern kombiniert hat, die objektiv kaum Ähnlichkeiten aufweisen. Es lässt sich daher spekulieren, dass es ihm weniger um statistische Analytik ging, als darum, einen eindringlichen ästhetischen Effekt zu erzielen. Durch die Individualisierung der singulären Kindergesichter wird der Fokus zudem vom jeweiligen Einzelschicksal abgewendet und auf den kollektiven Charakter des sozialen Problems gelegt.

Auch wenn es somit fernliegt, Hines Ideen mit der Eugenik Galtons zu identifizieren, haben sowohl seine kompositofotografischen Experimente als auch das »Human-Junk«-Plakat für deutliche Kritik gesorgt. George Dimock beispielsweise hebt den Widerspruch hervor, dass Hines Werk zwar einerseits einfühlsame Porträts wie das eines jungen »Doffer Boy«²³ beinhaltet (Abb. 4), dass Hine andererseits aber denselben Jungen auf dem oben besprochenen Plakat als »human junk« bezeichnet und dessen Aufnahme schließlich auf einer seiner Kompositofotografien mit dem Bild eines anderen Kindes kombiniert (Abb. 5):

As an image of a young, vulnerable, attractive child who confronts the viewer directly, *Doffer Boy* lends itself to a humanist reading. This interpretation sets up a circuit of empathetic engagement travelling from the boy via the camera and photographer to us, the present-day audience. Yet in a poster prepared for the NCLC, Hine transposes this same figure into an image of »human junk«. The boy is conflated metonymically with a photograph of industrial waste and presented as, quite literally, worthless. [...] Most disturbing of all, however, is a Hine photograph in the Library of Congress that completes the erasure of this doffer boy as subject by superimposing his image onto that of the young woman [...] who stands directly to his left in the »Making Human Junk« poster. This composite portrait constitutes a rather crude attempt to combine visual and statistical representation in the service of a positivist social science. [...] Hine's poster and composite portrait come as something of a shock, since they force upon us the realization that the child-labour photographs are used here to devalue rather than sacralize the child worker. To represent the child labourer as »human junk« cannot be reconciled with a politics or an aesthetics based on observing and preserving the integrity of the subject. (Dimock 1993: 48-49)

Der »Schock«, den Dimock hier beschreibt, ist nachvollziehbar, wenn man Hines Bildpolitik ausgehend von den Kriterien einer Politik der Anerkennung beurteilt. Denn begreift man Klassendifferenz – etwa die Differenz zwischen dem Mittelklassefotografen Lewis Hine und den von ihm fotografierten Kindern aus der Arbeiterklasse – im Sinne von unterschiedlichen, aber prinzipiell gleichwertigen Identitäten oder Kulturen, dann lassen sich die hier analysierten Beispiele aus Hines Werk in der Tat als invektiv und herabsetzend kritisieren. Generell soll nicht in Abrede gestellt werden, dass sich in Hines politischer und fotografischer Arbeit ein für den Kontext des amerikanischen Progressivismus üblicher Paternalismus spiegelt, der mit klassenbedingten Vorurteilen und einer normativen Orientierung an den Werten der Mittelklasse einhergeht. Es ist jedoch mehr als fraglich, ob die

23 Als *doffer boys* werden sogenannte »Spulenwechsler« in Textilfabriken bezeichnet – eine Tätigkeit, die in der Regel von Kindern ausgeführt wurde.

Abb. 4: Lewis Hine: Doffer Boy (1910)



Abb. 5: Lewis Hine: Composite Photograph (1913)



Ziele von Hines Politik und Ästhetik in Dimocks Text adäquat benannt werden, oder ob Formulierungen wie »a politics or an aesthetics based on observing and preserving the integrity of the subject« nicht vielmehr zeigen, wie hier die Logik

der Anerkennungspolitik der 1990er Jahre zunächst auf Hines Fotografie projiziert wird, um ihm im Zuge desselben theoretischen Kurzschlusses dann vorzuwerfen, das ästhetische Ideal jener Politik unterlaufen zu haben. Doch anstatt als Fehlleistungen, die die bürgerliche Klassenarroganz der Reformpolitik entlarven, können Hines kompositografische Experimente und das »Making Human Junk«-Poster auch als (zweifelloso anfechtbare) Versuche verstanden werden, sich von der Anerkennungsfrage zu lösen und stattdessen die Systematik und Struktur einer Art von Herabsetzung ins Bild zu setzen, die unmittelbar mit den ökonomischen Grundlagen des amerikanischen Industriekapitalismus verkoppelt ist.

Fotografie der Indifferenz

Für die Fragen, die im vorliegenden Text sowohl über den Unterschied von Klasse und Identität als auch über den politischen Nutzen der Fotografie aufgeworfen wurden, sind die Arbeiten von Walter Benn Michaels von wesentlicher Bedeutung. Dies betrifft vor allem sein 2015 erschienenes Buch *The Beauty of a Social Problem*, das sich explizit der Fotografie widmet. Ging es in *The Trouble with Diversity* (2006) noch um eine politische Fundamentalkritik an den diversitäts- und identitätsfixierten Perspektiven, die seit den 1990er Jahren bestimmend sind für die Politik der kulturellen Linken – »the neoliberal left«, wie es bei Michaels heißt (Michaels 2017: 331) –, widmet sich das neun Jahre später erschienene Buch nun der Sphäre der Kunst. Den Arbeiten, die hier behandelt werden, schreibt Michaels allerdings eine umso größere *politische* Relevanz zu, je mehr sie sich dezidiert als *Kunst* begreifen, d.h. je mehr sie Fragen der Form und der ästhetischen Autonomie verhaftet sind. Auf eigenwillige Weise kommt es in *The Beauty of a Social Problem* somit zu einer Verschränkung von Politik und Kunst, Klassentheorie und Formbegriff. Eigenwillig ist der Ansatz deshalb, weil es Michaels gerade nicht um Agitprop oder aktivistische Kunst geht. Stattdessen geht es um eine *Ästhetik der Indifferenz*, die in ihrer Verpflichtung auf die Idee künstlerischer Autonomie dasjenige zu visualisieren vermag, was relationalen, performativen oder prozessualen Spielarten »engagierter« Kunst laut Michaels entgeht, nämlich die Vorstellung eines quasi-autonomen Realzusammenhangs, eines strukturierten »Ganzen«, das unabhängig ist von den affektiven Dispositionen, Subjektpositionen und Rezeptionsweisen der Betrachtenden.²⁴ Laut Michaels ist diese Idee der Autonomie von ebenso künstlerischer

24 Hier offenbart sich der kunsttheoretische Einfluss Michael Frieds, der in seinem Aufsatz »Art and Objecthood« (Fried 1967) das Ende der modernistischen Kunstauffassung beklagt und aufkommenden Stilrichtungen wie der *minimal art* eine »theatrale« Bezugnahme auf das Publikum vorgeworfen hat. Michaels wendet Frieds kunstkritische Diagnose gewissermaßen ins Politische, indem er den Übergang von Modernismus zu Postmodernismus als Teil der

wie politischer Relevanz. So wird der politische Fehler derjenigen Diskurse, die sich Phänomenen wie Armut und sozialer Ungleichheit ausgehend von einer Politik der Anerkennung nähern, in *The Trouble with Diversity* folgendermaßen zugespitzt:

[N]ot content with pretending that our real problem is cultural difference rather than economic difference, we have also started to treat economic difference as if it were cultural difference. So now we're urged to be more respectful of poor people and to stop thinking of them as victims, since to treat them as victims is condescending – it denies them their ›agency‹. And if we can stop thinking of the poor as people who have too little money and start thinking of them instead as people who have too little respect, then it's our attitude toward the poor, not their poverty, that becomes the problem to be solved, and we can focus our efforts of reform not on getting rid of classes but on getting rid of what we like to call classism. (Michaels 2006: 19-20)

Diese Passage macht deutlich, dass nicht nur seine Ästhetik, sondern auch die Politik, die Michaels vorschwebt, auf einer spezifischen *Indifferenz* basiert: Worum es geht, sind nicht die affektiven Haltungen oder der Mangel an Respekt gegenüber den Armen, denn die Armut selbst – nicht »Klassismus« (vgl. Klemper/Weinbach 2009), sondern die Existenz von Klassen – ist das eigentliche Problem. Um dieses Problem sichtbar zu machen, ist Michaels zufolge eine Ästhetik notwendig, die nicht auf Mitleid oder Einfühlung setzt, die sich also nicht im Sinne Susan Sontags »der Wahrheit des Leidens« (»the truth of suffering«) verschreibt (Michaels 2017: 323), sondern der es gelingt, das Problem selbst denk- und sichtbar zu machen, d.h. »die Schönheit des Problems« zu verdeutlichen. Es ist nicht von ungefähr, dass Michaels hier programmatisch auf Brecht verweist, dem der Titel seines Buchs (*The Beauty of a Social Problem*) entlehnt ist. Der Titel spielt auf ein Zitat Brechts über die vierte Szene in *Mutter Courage* an, wo das »Lied von der großen Kapitulation« gesungen wird. Brecht merkt an, dass diese Szene nicht »ohne Verfremdung« gespielt werden dürfe: »Eine solche Szene ist gesellschaftlich verhängnisvoll, wenn die Darstellerin der Courage das Publikum durch hypnotisches Spiel einlädt, sich in sie einzuleben [...]. Die Schönheit und Anziehungskraft eines gesellschaftlichen Problems wird es [das Publikum] nicht zu fühlen bekommen« (Brecht 1994: 207). Dementsprechend heißt es bei Michaels: »[T]o feel the beauty of the problem is precisely not to feel the pathos of the suffering produced by the problem; it's instead to feel the structure that makes the problem« (Michaels 2015: 39).

Ein treffendes Beispiel aus dem Bereich der zeitgenössischen Fotografie, das Michaels zur Verdeutlichung seiner Ästhetik der Indifferenz behandelt, ist Viktoria Binschtoks Arbeit »Wand #1« (2006) aus der Serie *Die Abwesenheit der Antrag-*

selben historischen Entwicklung begreift, die im politischen Bereich die neoliberale Wende einleitet.

steller (Abb. 6). Das Foto, das in einer Berliner Arbeitsagentur aufgenommen wurde, zeigt explizit nicht die arbeitslosen Antragsteller:innen, sondern lediglich die Spuren ihrer Körper an der Wand. Durch diese ästhetische Entscheidung wird die Aufmerksamkeit der Betrachtenden nicht auf die Arbeitslosen, sondern auf das soziale Problem – das Problem der Arbeitslosigkeit und ihre zeitlichen Implikationen²⁵ – gelenkt. Aufgrund der Indifferenz des Bildes gegenüber der Identität der Betroffenen (die abweichend von einer langen Tradition des sozialen Dokumentarismus hier gerade kein Gesicht erhalten²⁶) werden Fragen wie »Wer sind die Arbeitslosen?«, »Was sagt ihr Äußeres über sie aus?« oder »Sind sie zu Recht oder zu Unrecht in ökonomische Abhängigkeit geraten?« für nachrangig erklärt. Was Binschtoks Arbeit vielmehr evoziert, ist – gerade durch den abstrakten Charakter des Fotos, durch seine Ähnlichkeit mit einem Gemälde im Stile Cy Twomblys – die Vorstellung des abstrakten Realen einer ökonomischen Struktur, die Arbeitslosigkeit und prekäre Existenzweisen als elementare Bestandteile ihrer Operationsweise zwangsläufig enthält. Hierzu schreibt Michaels:

[I]t's the beauty of the photograph – a beauty produced not by showing the victims of unemployment but by *not* showing them, and by transforming the record of their presence into something that looks more like a color field painting than a documentary photograph – that is the mark of its politics. As a picture of the ›relative surplus population‹ rather than of the unemployed, *Wand 1* is not interested in eliciting our sympathy. Rather, precisely because this population performs its function without regard to how anyone feels about it, in order to see it properly we have to see it without appeal to any of the many attitudes either the employed or the unemployed might have about each other and about themselves. (Michaels 2015: 40)

Um das soziale Problem kenntlich zu machen, geht Binschtok somit noch einen Schritt weiter als etwa Lewis Hine in den im vorigen Abschnitt besprochenen Arbeiten. Denn durch die Eliminierung der Arbeitslosen aus dem Bild distanziert sich das Bild zugleich von den Betrachtenden:

[T]he photograph establishes a distance from its subjects, and seeks to mirror that distance with the one it establishes from its viewers, making it impossible for us to identify by giving us no one to identify with, making the question of who its viewers are and how they feel as irrelevant as the question of who its subjects

25 Indem Binschtoks Arbeit die Zeit des Wartens und der Langeweile im Stil eines buchstäblichen »Zeit-Bilds« *zusammenzieht*, rückt auch die Zeitlichkeit des sozialen Problems in den Blick. Die existenzielle Zeit der Individuen, die unsichtbar bleiben, wird so zum kollektiven Diagramm.

26 Siehe als prototypisch für diese Tradition das eingangs besprochene Buch *You Have Seen Their Faces* (1937) von Margaret Bourke-White.

Abb. 6: Viktoria Binshtok: *Wand #1* (2006)



were and how they felt. What it wants instead is to establish a space of its own, to make itself autonomous. (40-41)

Hier wird einmal mehr deutlich, wie sehr Michaels' Vorstellung von Politik mit seiner Vorstellung von Ästhetik korreliert; oder besser gesagt, wie sehr eine spezifisch modernistische Autonomieästhetik das Modell abgibt für eine klassenbasierte Politik der Indifferenz – eine Politik des »sozialen Problems« im Sinne Brechts. Hier liegt einerseits der Reiz von Michaels' Perspektive, die quer steht zu den gegenwärtig dominanten Spielarten, das Ästhetische und das Politische einander anzunähern. Denn weder wird hier das Ästhetische auf das Politische reduziert, noch das Politische auf das Ästhetische. Vielmehr scheint durch die Reaktualisierung der Prämissen einer modernistischen Auffassung von künstlerischer Autonomie ein Weg gefunden zu sein, um simultan über Kunst *und* Politik zu sprechen, ohne dadurch das eine oder das andere Element zu schmälern. So sehr sich allerdings die gezielte Rehabilitierung von Begriffen wie ästhetische Autonomie, Intentionalität und Autorschaft – in einem Kontext, in dem die kategorische Zurückweisung jener Begriffe zu einer fast habituellen Geste künstlerischer wie akademischer Praxis geworden ist –, nachvollziehen lässt, so sehr manifestiert sich die dezidierte Affir-

mation eines modernistischen Kunstbegriffs auch als Hindernis für die Anwendbarkeit und Reichweite von Michaels' Ansatz, die naturgemäß limitiert ist.²⁷ Nicht zuletzt aufgrund von Michaels' schroffer Unterscheidung zwischen *Dokumentation* und *Kunst* (vgl. Michaels 2017: 333) stellt sich die Frage, wie auf der Grundlage seiner Theorie der Fotografie mit fotografischen Werken zu verfahren ist, die sich einem dokumentarischen Ansatz verpflichtet fühlen und die Kriterien seiner normativen Ästhetik nicht erfüllen. Als Beispiel hierfür soll nun abschließend mit der *rephotography* Camilo José Vergaras ein fotografischer Ansatz behandelt werden, der sich zwar deutlich von Michaels' formalistischem Kunstideal unterscheidet, der mit anderen Mitteln aber eine ähnliche Wirkung erzielt wie die eben besprochene Arbeit von Binschtok. Wie im Folgenden nämlich gezeigt wird, gelingt es Vergara durch seine serielle Methode der Dokumentation, die repräsentations- und identifikationslogischen Probleme zu vermeiden, die in vielen Spielarten der Sozialfotografie manifest sind. Wie bei Binschtok ist auch hier wieder die Frage der Zeitlichkeit konstitutiv. Doch während Binschtoks Arbeit die Zeit simultan verdichtet – die Zeit des Wartens also verräumlicht und das Bild zugleich verzeitlicht wird – geht es bei Vergara um eine multitemporale Chronologie, die die zeitliche Struktur neo-liberaler Stadtpolitik ins Visier nimmt.

Rephotography: Die Temporalisierung des fotografischen Blicks²⁸

Mit Büchern wie *The New American Ghetto* (1995) oder *American Ruins* (1999) ist Vergara in den letzten Jahrzehnten als einer der profiliertesten Vertreter sogenannter »Ghettofotografie« hervorgetreten. Am Beispiel von Städten wie Detroit, Chicago, Camden, Newark oder Gary widmet sich seine Fotografie den Schattenseiten der sozioökonomischen Entwicklung der USA und dokumentiert Phänomene wie den Verfall der Innenstädte, Deindustrialisierung, Ghettoisierung, Gentrifizierung und soziale Verdrängung. Während etwa Berenice Abbott, die in den 1930er Jahren den Wandel New Yorks zur archetypischen Großstadtmetropole dokumentierte, den Akzent ihrer Fotografie auf architektonische und gesellschaftliche Modernisierung, auf Aufstieg und Triumph legte (Abb. 7), wendet sich Vergara quasi der Rückseite derselben ökonomischen Logik von »schöpferischer Zerstörung« (vgl. Schumpeter 1954) zu. Der Begriff der Geschichte, der hier impliziert wird, scheint demjenigen Benjamins zu entsprechen, der seinen (dem bekannten Gemälde Klees ent-

27 Diese Limitiertheit wird von Michaels selbst auch eingeräumt: »This usefulness is, inevitably, a restricted one. If what you want is a change in policy, you're not likely to get it from art, and particularly not from the kind of formally ambitious art I describe here.« (Michaels 2015: xiii).

28 Der folgende Teil enthält einige Absätze, die sich mit Passagen aus meinem Buch *Kulturelle Komplexität* überschneiden (vgl. Schleusener 2015: 348-352).

stammenden) »Engel der Geschichte« folgendermaßen beschreibt: »Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft [...]. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm« (Benjamin 1977a: 255).

Abb. 7: Berenice Abbott: *Park Avenue and 39th Street, Manhattan* (1936)



Was die Arbeiten Vergaras besonders macht, ist vor allem die temporale Systematik seiner fotografischen Methode. So fotografiert er im Sinne der *rephotography*²⁹ in regelmäßigen Abständen immer wieder dieselben Orte, Nachbarschaften, Gebäude und Häuserfassaden. Vergaras Fotos bilden somit umfangreiche »Time-Lapse«-Serien (Abb. 8 und 9), deren Beweiskraft weniger auf den Einzelbildern zur Geltung kommt als in ihrer Gesamtheit, in der sie zur Veranschaulichung eines übergreifenden (ökonomischen) Transformationsprozesses und seiner sozialen Effekte beitragen. Auf diese Weise ist ein viele tausend Fotos umfassendes Archiv entstanden, das Vergara 1977 begonnen hat und das vorwiegend Aufnahmen sogenannter »Hyperghettos« beinhaltet: ökonomisch und ethnisch segregierte urbane

29 Als *rephotography* gilt gemeinhin die wiederholte Ablichtung eines Motivs, das bereits zu einem früheren Zeitpunkt fotografiert wurde. Zu den temporalen und medialen Implikationen des Verfahrens vgl. Schleusener 2015: 344-361.

Orte, in denen mindestens 40 % der Bevölkerung unterhalb der Armutsgrenze leben.³⁰

Abb. 8: Camilo José Vergara: Fern Street, North Camden (1979)



Abb. 9: Camilo José Vergara: Fern Street, North Camden (1988)



30 Vgl. Vergara 1995: xii-xiii: »This book grows out of the ›The New American Ghetto Archive‹, my collection of over nine thousand color slides that I began taking in 1977 for the purpose of documenting the nation's major ghettos [...]. My choice of locations coincides with areas called ›hyperghettos‹ – places where at least 40 percent of the population lives below the poverty level.« Den Begriff *hyperghetto* hat Vergara offenbar von Loïc Wacquant übernommen, von dem ein früher Text in der Literaturliste genannt wird (vgl. Wacquant/Wilson 1989).

Zwar thematisiert Vergara in seinen Büchern auch die Gründe für die Situation der von ihm fotografierten Innenstädte – so etwa die Flucht der weißen Mittelklasse in die *suburbs*, den Rückbau (und die Dysfunktionalität) des amerikanischen Wohlfahrtsstaats, die Verlagerung der Industrie in Niedriglohnländer, Segregation und andauernden Rassismus, Kriminalität und Drogensucht. In erster Linie interessiert ihn jedoch die visuelle Topografie dieser Orte, die das geographische Zentrum vieler amerikanischer Städte bilden, von den meisten US-Bürger:innen jedoch gänzlich gemieden werden. Auf Vergaras »Chroniken des Niedergangs« (vgl. Thureau 2000) sind folglich oftmals nur noch die Restbestände von urbanen Räumen zu sehen, die zum Opfer einer verfehlten Stadtpolitik geworden sind. Nicht selten handelt es sich buchstäblich um *Ruinen* (vgl. Vergara 1999), die zunehmend sich selbst und schließlich der Natur überlassen werden (Abb. 10).

Abb. 10: Camilo José Vergara: *Ransom Gillis Mansion, Detroit (2000)*



Vergleicht man Vergaras Ansatz nun mit der eben diskutierten »Ästhetik der Indifferenz« im Sinne von Walter Benn Michaels (und seiner Lesart der Arbeiten Viktoria Binschtoks), dann werden sowohl Parallelen als auch Differenzen deutlich. Wie Michaels geht es auch Vergara um eine Art der Sozialfotografie, die nicht auf Identifikation und Einfühlung abzielt, sondern sich – im Gegensatz zu »people-centered street photography« (Vergara 1995: xv) – dem »Ganzen« des sozialen Problems annimmt. Explizit verwirft Vergara (mit Verweis auf Andy Grundberg) die Ästhetik eines Fotojournalismus, der auf »individual heroism«, »emotional compassion« und »pictures that are big, graphic, and easy to understand« (ebd: xv) setzt. Zugleich wird jedoch deutlich, dass er seine Methode der *rephotography* nicht in erster Linie als Kunst begreift, sondern sich einem »realistischen« Dokumen-

tarismus verpflichtet fühlt, den er gegenüber der künstlichen Oberflächenästhetik des konventionellen Fotojournalismus vorzieht:

Photographs depicting only an instant, lacking a sense of the whole, and constructed through dramatic light and strong compositions that hide important details shape more than record reality. Today's dazzling pictures seldom take us beyond the surface and thus cannot raise our consciousness, much less promote social change. (xv)

Trotz der genannten Überschneidungen ist anzunehmen, dass Michaels dieselben Vorbehalte gegen Vergaras *rephotography* und seinem »New American Ghetto Archive« geltend machen würde, die er bereits gegenüber Matt Blacks Fotoprojekt *The Geography of Poverty* (vgl. Black 2018) geäußert hat: nämlich dass es hier nicht darum geht, »das Ganze« der kapitalistischen Ökonomie und ihrer Funktionsweise mittels einer formal avancierten Ästhetik und ihrer »inneren Struktur« zu veranschaulichen, sondern dass es letztlich um eine »additive« Idee des Ganzen geht – um noch ein Bild und noch ein Bild und noch ein Bild. Anders gesagt: Der Armut produzierende gesellschaftliche Gesamtzusammenhang wird hier nicht durch ein »dialektisches Bild« im Sinne Benjamins aufgezeigt; vielmehr bilden alle Bilder gemeinsam eine Art Mosaik, aus dem sich das Ganze bestenfalls indirekt rekonstruieren lässt, aber ohne dass hierdurch der innere Zusammenhang der einzelnen Ansichten verständlich gemacht werden würde.³¹

Nun lässt sich allerdings argumentieren, dass es sich bei Vergaras fotografischem Ansatz um keine räumlich orientierte Geografie der Armut, sondern um eine temporale Kartografie handelt – und dass dies genau den Unterschied zu Ansätzen wie dem von Matt Black macht. Die Methode fotografischer Verzeitlichung und Serialisierung erlaubt es nämlich, nicht nur visuelle Evidenz für die (räumliche) Ausbreitung und den Umfang der Armutsproblematik in den USA zu sammeln, sondern auch Einsichten in ihre (zeitliche) Struktur zu gewähren, d.h. Logik, Auswirkung und Richtung einer bestimmten Sozial- und Wirtschaftspolitik einsehbar zu machen. Dadurch, dass Vergaras Projekt seit Ende der 1970er Jahre besteht – laut David Harvey der Beginn der »neoliberalen Revolution« (vgl. Harvey 2005: 1) – lassen sich die Serien in ihrer Gesamtheit als temporales Panorama neoliberaler Stadtpolitik begreifen, die einhergeht mit Prozessen des Verfalls, der Verwahrlosung und Verwüstung, aber auch mit Gentrifizierungstendenzen, selektivem Wiederaufbau und, damit verbunden, dem Austausch der ansässigen

31 Vgl. Michaels 2017: 332: »Black's understanding of his subject is poverty rather than the process or logic according to which both poverty and wealth are produced; [...] *Geography of Poverty* has no interest in establishing an internal structure. It's organized around an essentially additive idea of the whole.«

Bevölkerung. Mehr noch als in seinen Fotobüchern wird dieser Prozess auf verschiedenen Websites sichtbar, die Teile von Vergaras Werk präsentieren.³² Anhand von zeitlich datierten Bildern, die zumeist aus derselben Perspektive aufgenommen wurden, wird es hier auf umso eindringlichere Weise möglich, den Wandel (und seine spezifische Richtung) zu verfolgen, der dieselbe Straßenkreuzung oder dasselbe Gebäude in Brooklyn, der South Bronx, Newark, Camden oder Chicago über einen Zeitraum von mehreren Jahren oder Jahrzehnten ereilt hat.

Obwohl es keinesfalls so ist, dass Vergaras Bilder kategorisch auf Menschen verzichten würden, stehen in seiner Fotografie dezidiert keine Gesichter im Vordergrund. Denn in erster Linie geht es nicht um Affektbilder der Leidenden – oder darum, »das Leiden anderer zu betrachten«. Stattdessen geht es um den politisch-ökonomischen *Kontext* jenes Leidens, d.h. um den Gesamtzusammenhang der neoliberalen Transformation des urbanen Raums, die nicht allein »den Menschen« betrifft, sondern auch auf Gebäude, Straßen, Häuserfassaden, Gegenstände und die gesamte städtische Umgebung einwirkt, die sich in der Errichtung von Zäunen und Absperrgittern äußert oder sich auf Graffitis und Wandgemälden artikuliert. Auch wenn Vergaras Ghettofotografie somit – anders als Liam Kennedy behauptet (vgl. Kennedy 2000: 113-115) – keine Auslöschung von Subjektivität impliziert, sondern vielmehr veranschaulicht, dass Subjektivität und Territorialität auf grundlegende Weise verknüpft sind, lässt sich argumentieren, dass sich sein Projekt durch die Fokussierung auf Gebäude und ihren Verfall einem Vorwurf aussetzt, der im Zusammenhang mit den Debatten um den invektiven Charakter visueller Armutsdarstellungen in den letzten Jahren vermehrt artikuliert worden ist. Gemeint ist der Vorwurf des *ruin porn*, d.h. der quasi pornografischen Fetischisierung des urbanen Verfalls zu rein ästhetischen Zwecken. Der Vorwurf ist vielfach auf die mediale Darstellung Detroits bezogen worden: einer Stadt, die zum Sinnbild urbanen Niedergangs im Zeitalter der Globalisierung geworden ist und deren Ruinen heute als ikonische Motive einer globalisierten visuellen Kultur fungieren.

Das Thema der Repräsentation von Detroits Ruinen ist u.a. Gegenstand eines Artikels von 2011 (»Detroitism: What does ›ruin porn‹ tell us about the motor city?«), dessen Autor John Patrick Leary sich vor allem auf zwei jüngere Fotobücher mit Detroit-Bezug konzentriert, nämlich *Detroit Disassembled* von Andrew Moore und *The Ruins of Detroit* von Yves Marchand und Romain Meffre (vgl. Moore 2010 und Marchand/Meffre 2010). Auch wenn sich Leary um eine differenzierte Perspektive bemüht, steht er diesen und ähnlichen Fotoprojekten äußerst skeptisch gegenüber. Die hochauflösenden und großformatigen Ruinenbilder der drei Fotografen, die auch weltweit auf Ausstellungen und in Museen präsentiert wurden, deutet Leary als »spectacles of degradation«, auf denen der Kontext und die Ur-

32 Siehe z.B. <https://camilojosevergara.com/> [letzter Zugriff 16.07.2021].

sachen urbanen Verfalls weitgehend unsichtbar bleiben. »So much ruin photography«, schreibt Leary,

aestheticizes poverty without inquiring of its origins, dramatizes spaces but never seeks out the people that inhabit and transform them, and romanticizes isolated acts of resistance without acknowledging the massive political and social forces aligned against the real transformation, and not just stubborn survival, of the city. (Leary 2011)

Wenn diese Beschreibung gerade *nicht* auf die Fotografie Vergaras passt, dann liegt dies nicht allein an dem soziologischen Material, das seine Fotobücher beinhalten, oder an der Tatsache, dass Vergara für seine Arbeiten durchaus mit den Bevölkerungsgruppen interagiert, die die von ihm dokumentierten Orte bewohnen.³³ Mehr noch ist es der temporale Charakter seiner Fotografie, der Vergara vor einer rein fetischistischen Ästhetisierung städtischer Ruinen bewahrt. Dieser temporale Charakter liegt in gewissem Sinne quer zum typischen Verständnis des Mediums, das traditionell durch seine indexikalische Verbindung zum Realen definiert wird – wohlgerne ein Reales, das die Fotografie als vornehmlich zeit- und bewegungslos präsentiert. Eben durch diese Fähigkeit einer »objektiven« Darstellung der Wirklichkeit, die mit einer Konzeption des Wirklichen als starr und prozesslos korrespondiert, scheint sich die Fotografie zur medialen Verdinglichung und Fetischisierung ihres Gegenstands auf prototypische Weise zu eignen. Die *rephotography* multipliziert und verzeitlicht die Ansichten desselben Gegenstands jedoch, wodurch sie das Medium gewissermaßen *prozessualisiert*. Hierdurch entsteht der Effekt, dass Bilder desselben Ortes oder desselben Dings sich zu widersprechen, sich gegenseitig zu »korrigieren« scheinen und nun nicht mehr als statische Repräsentation, sondern im Sinne von *Denkbildern* fungieren, die aufgrund ihrer temporalen Intervalle dazu nötigen, dasjenige zu denken, was sich außerhalb der fotografischen Rahmung befindet. Oder wie es der Fotograf Douglas Levere formuliert: »A single photograph gives the illusion that time stops. A rephotograph lifts that illusion« – wodurch deutlich wird: »change is the only permanence« (Levere 2005: 14).

Trotz des antifetischistischen Einschlags von Vergaras temporaler Fotografie lässt sich allerdings nicht von der Hand weisen, dass viele seiner »amerikanischen Ruinen« auf eigentümliche Weise *schön* sind. Fast könnte man meinen, dass die Gebäude – von der üblichen Funktion beurlaubt, die sie normalerweise erfüllen – allein für die ästhetische Wahrnehmung gedacht sind. Insofern »Ästhetisierung« die

33 Vgl. Vergara 1995: xii: »*The New American Ghetto* is the result of an uninterrupted dialogue with poor communities, their residents, and the scholars who study them.«

Defunktionalisierung dessen voraussetzt, was präsentiert wird,³⁴ lässt sich zweifellos behaupten, dass Vergara ästhetischen Nutzen aus der Krise der Innenstädte zieht, die er vorgibt, lediglich zu dokumentieren.³⁵ Ursächlich für den Funktionsverlust einer ehemaligen Fabrik, eines Gerichtsgebäudes, einer verwaisten Schule oder Kirche ist hier allerdings nicht die Ästhetisierungsstrategie des Fotografen, sondern die Ignoranz einer neoliberalen Stadtpolitik. Vergaras Ruinen verweisen somit auf gewaltsame Verfallsprozesse, im Zuge derer sich das Soziale zunehmend zu verflüchtigen scheint, wobei es die Methode der *rephotography* ermöglicht, die unterschiedlichen Stadien dieser Entwicklung sichtbar zu machen. Anders als Liam Kennedy in seiner Kritik an Vergara meint, wird dieser Prozess jedoch keinesfalls als ahistorisch charakterisiert. »Decay«, schreibt Kennedy,

connotes a natural environmental process that even [Vergara's] sequencing is unable to temporalise as a historical and social one. The move from culture to nature (quite literally in many photographs of vegetation) is emblematic of Vergara's propensity to elide human subjectivity in his images and ignore the ontological and experiential dimension of black subjectivity in particular (Kennedy 2000: 113).

Ganz im Gegenteil lässt sich jedoch argumentieren, dass Vergara gerade keine »Naturalisierung« von Geschichte und Politik betreibt, sondern vielmehr eine Politisierung der Geografie – oder besser: der spezifischen Beziehung, die »Natur« und »Kultur« auf seinen Fotos eingehen.

Vielleicht lässt sich in der Ästhetisierung der Ruinen – ihrer visuellen Schönheit, die mit ihrem realen Funktionsverlust korrespondiert – der einzige utopische Impuls ausmachen, mit der Vergara die Betrachter:innen seiner Bilder zurücklässt. Denn seine »amerikanischen Ruinen« verschwinden nicht einfach, sondern bestehen auf gleichsam *virtuelle* Weise fort. Und dies wirft immerhin die Frage auf, ob sich für die von Vergara dokumentierte Entwicklung nicht eine andere Zukunft oder ein Verlauf denken lässt, der nicht länger durch die ökonomische Dialektik von Fortschritt und Zerstörung, Wachstum und Niedergang bestimmt wäre.

34 Vgl. Peper 2002: 2: »Ästhetisieren heißt wertfrei: den Gegenstand aus übergreifenden Funktionen und Sinnrastern lösen.«

35 In der Tat hat Vergara nie einen Hehl aus seiner ästhetischen Wertschätzung für die von ihm fotografierten Ruinen gemacht. Nicht frei von Sentimentalität und Nostalgie sieht er in seinen Aufnahmen »auch eine Hommage an die Ingenieurskunst des Industriezeitalters«, denn selbst in ihrem Niedergang bewahrten die Ruinen noch die Erinnerung daran, dass »Stein, Stahl und Marmor einst unvergänglich« schienen (Thurau 2000: III). In diesem Kontext lässt sich auch Vergaras kontrovers diskutierter Vorschlag verstehen, man solle mehrere Blocks in der Innenstadt Detroits nicht sanieren, sondern als Monumente der amerikanischen Stadtgeschichte dem allmählichen Verfall überlassen.

Postskriptum

In diesem Beitrag wurden verschiedene sozialfotografische Ansätze diskutiert, in denen die technischen und ästhetischen Mittel der Fotografie eingesetzt werden, um Strukturen der Herabsetzung sichtbar zu machen, die mit den ökonomischen Grundlagen demokratischer Klassengesellschaften verschaltet sind. Bilder der Herabsetzung, wie sie hier konzipiert wurden, verknüpfen das Sichtbare mit dem Unsichtbaren – das unmittelbar Konkrete mit dem abstrakten Realen des sozialen Problems – und manifestieren sich als *Denkbilder*, die sich einer reinen Anerkennungslgik ebenso verweigern wie einer konventionellen Ikonografie des Leidens. Auch wenn bei der Veranschaulichung dieser Strategien hier eher exemplarisch als historisch-chronologisch vorgegangen wurde, lassen sich die genannten Beispiele dennoch sinnvoll datieren. So basieren die Methoden, auf die Lewis Hine zurückgegriffen hat, um seine Dokumentarfotografie der Sympathie und Anerkennung gesellschaftspolitisch zu erweitern, auf Komposit- und Montageverfahren aus der Frühphase des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit (vgl. Stiegler 2016). Bei Viktoria Binschok dagegen steht das fotografische Bild dezidiert im Zeichen der Kunst und eines neuen Formalismus, dessen Möglichkeiten zur Sichtbarmachung des politisch Unsichtbaren verschaltet sind mit neo-modernistischen Techniken der Abstraktion und Verzeitlichung. Camilo José Vergara schließlich arbeitet mit den temporal-seriellen Methoden der *rephotography*, die sich gegen die fetischistische Tendenz des singulären Einzelbilds richtet, und widmet sich so den Verfalls- und Verdrängungsprozessen neoliberaler Stadtpolitik.

Es lohnt sich, an dieser Stelle noch einmal direkt auf die übergeordneten Themen des vorliegenden Sammelbands einzugehen, nämlich auf den skopischen Kapitalismus der Gegenwart, seinen digitalen Bilderflow und die Herausbildung eines spezifischen Typus des invektiven Blicks. Im Hinblick auf den Komplex des »Invektiven« hat der Text Folgendes deutlich gemacht: erstens, dass die Frage der voyeuristischen Anreizung einer Schaulust mit invektiven Implikationen gerade im Diskurs um die Dokumentarfotografie eine wesentliche – und historisch verbürgte – Rolle spielt; zweitens, dass dieser Diskurs vor allem in jüngerer Zeit überlagert wird von einer Anschlusskommunikation, in der der Wert der Sozialfotografie am Maßstab einer »Politik der Anerkennung« bemessen wird – was zur Folge hat, dass die fotografische Darstellung von Gruppen und Identitäten nun deutlich stärker im Fokus steht als die Repräsentation des »sozialen Problems«; und drittens, dass die hier behandelten fotografischen (Gegen-)Strategien, insofern es deren Ziel ist, nicht das Leiden, sondern seine strukturellen Ursachen zu visualisieren, mit dem Problem konfrontiert sind, Herabsetzung zwar zeigen zu müssen, jedoch ohne dabei selbst herabzusetzen oder einen bloß voyeuristischen Affekt zu mobilisieren.

Was nun den digitalen Kontext der visuell-ökonomischen Konstellation betrifft, auf den der Band sich konzentriert, so lässt sich zweifellos behaupten, dass die hier

behandelten sozialfotografischen Ansätze mehrheitlich zu dessen Vorgeschichte gehören. Denn zum einen entspricht die ökonomische Konstellation, die in den Arbeiten Hines, Binschtoks und Vergaras adressiert und problematisiert wird, noch nicht unmittelbar dem skopischen oder »digitalen Kapitalismus« (vgl. Staab 2019) der Gegenwart; und zum anderen sind die behandelten Fotoprojekte konzeptuell – so sehr das Digitale für die Fotografie Binschtoks und Vergaras eine Rolle spielt – noch nicht primär an das Medium des Internets gebunden, sondern mehr noch an analoge Medien wie das Magazin, das Buch oder das politische Plakat (im Falle Hines) und an Orte wie die Kunstgalerie oder das Museum.³⁶

Wohlgermerkt nehmen heute jedoch so gut wie *alle* Bilder am digitalen *image flow* teil, der durch Websites, Datenbanken, Suchmaschinen, Social Media Apps und deren User:innen konstant am Laufen gehalten wird. Dies gilt freilich auch für die hier behandelten Arbeiten, die in der einen oder anderen Form allesamt entlang der digitalen Kanäle des Web 2.0 zirkulieren, was die Bedingungen ihrer Rezeption wesentlich verändert. Dies lässt sich besonders anschaulich am Beispiel von Vergara zeigen. So wird zunächst deutlich, dass die digitale Präsentation seiner Fotografie sowohl den zeitlichen Verlauf der dokumentierten Entwicklung als auch den konzeptuellen Serialismus seiner Methode stärker zum Ausdruck zu bringen vermag als dies in den Büchern der Fall ist, wo – schon allein durch die Covergestaltung oder die Anordnung der (oft unterschiedlich großen) Fotos – nie vollständig mit der Logik des singulären oder herausgehobenen Bilds gebrochen wird. Auf Vergaras Website dagegen kommt der Prozesscharakter seiner Fotografie und ihre raum-zeitliche Systematik wesentlich konsequenter zur Geltung. Mit wenigen Ausnahmen haben die Abbildungen hier nicht nur dieselbe Größe; auch gelangt man zu den Einzelbildern der abgebildeten Orte nur dann, wenn man in der vorgegebenen (chronologischen) Reihenfolge von Bild zu Bild klickt. Mehr noch als in den Fotobüchern wird auf diese Weise der spezifische Entwicklungsverlauf deutlich, den Vergaras Bilder in ihrer Gesamtheit veranschaulichen. Die Fotografie wird so zur kognitiven Kartografie.

Im Rahmen der heute allgegenwärtigen »Instagrammatik«³⁷ digitaler Bildzirkulation dominiert dagegen eine essenziell andere Form von Serialität: eine Logik des Seriellen, in der Bilder aus ihren spezifischen Kontexten und Chronologien entfernt und – nach Ähnlichkeitskriterien unter Hashtags gruppiert oder an digitale Pinnwände geheftet – in die endlose Gegenwart eines plattformgesteuerten Bilderflusses übertragen werden. Es wird sich zeigen, inwiefern sich sozialfotografische

36 In Bezug auf Vergara sollte allerdings erwähnt werden, dass er seit Mitte der 2000er Jahre das Internet nicht nur für die Präsentation seiner Bilder nutzt, sondern auch zunehmend auf digitale »research tools« wie Google Maps oder Google Street View zurückgreift (vgl. <https://www.camilojosevergara.com/About-This-Project/1> [letzter Zugriff: 16.07.2021]).

37 Zum Begriff der »instagrammatischen Operation« vgl. Schulze 2020: 142-145.

Ansätze wie die hier thematisierten im Kontext des Plattformkapitalismus und der visuellen Kultur »sozialer Medien« werden behaupten können – und welche ästhetischen und politischen Herausforderungen, Anpassungen und Transformationen sich in dieser Konstellation ergeben.³⁸

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977a): »Über den Begriff der Geschichte«. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 251-261.
- Benjamin, Walter (1977b): »Denkbilder«. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 308-312.
- Black, Matt (2018). »Poverty and Mythologies in America. Magnum photographer Matt Black reflects on his ongoing project that challenges the mainstream representation of America's poor«. In: *Magnum Photos*. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/poverty-and-mythologies-in-america/> [letzter Zugriff 16.07.2021].
- Blessing, Jennifer (2007): »Jeff Wall in Schwarz und Weiß«. In: Dies. (Hg.): *Jeff Wall – Belichtung*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 8-35.
- Bogre, Michelle (2012): *Photography as Activism: Images for Social Change*. Waltham, MA: Focal Press. DOI: 10.4324/9780240812762.
- Brecht, Bertolt (1992): »Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment«. In: Ders.: *Schriften 1. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 21. Hrsg v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 448-514.
- Brecht, Bertolt (1994): »Couragemodell 1949«. In: Ders.: *Schriften 5. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 25. Hrsg v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 169-398.
- Butler, Judith (2009): *Frames of War: When Is Life Grievable?* London/New York: Verso.
- Deleuze, Gilles (1993): »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften [1990]«. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

38 Eine besondere Pointe in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass die Begriffe »Social Photography« und »Social Photography« heute zunehmend nicht mehr in ihrer historischen Bedeutung verstanden werden, sondern als Sammelbezeichnung für interaktive Formen der Fotografie im Kontext der sozialen Medien.

- Dimock, George (1993): »Children of the Mills: Re-Reading Lewis Hine's Child-Labour Photographs«. In: *Oxford Art Journal*, Jg. 16, Nr. 2, S. 37-54.
- Fluck, Winfried (2008): »Playing Indian. Aesthetic Experience, Recognition, Identity«. In: Kelleter, Frank/Stein, Daniel (Hgg.): *American Studies as Media Studies*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 73-92.
- Fluck, Winfried (2010): »Poor like Us: Poverty and Recognition in American Photography«. In: *Amerikastudien/American Studies*, Jg. 55, Nr. 1 (Special Issue: *Poverty and the Culturalization of Class*), S. 63-93.
- Fraser, Nancy (1995): »From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a »Post-Socialist« Age«. In: *New Left Review*, Jg. 212, Nr. 1, S. 68-93.
- Fraser, Nancy/Honneth, Axel (2003): *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fried, Michael (1967): »Art and Objecthood«. In: *Artforum*, Jg. 5, Nr. 10, S. 12-23.
- Guimond, James (1991): *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill und London: The University of North Carolina Press.
- Harvey, David (2005): *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford/New York: Oxford UP.
- Hester, Helen (2014): »Weaponizing Prurience«. In: Korte, Barbara/Regard, Frédéric (Hgg.): *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 205-224. DOI: 10.1515/9783110365740.205.
- Hine, Lewis (1980): »Social Photography«. In: Trachtenberg, Alan (Hg.): *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, S. 109-113.
- Honneth, Axel (1992): *Kampf um Anerkennung: Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Illouz, Eva (2018): *Warum Liebe endet? Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin: Suhrkamp.
- Jameson, Fredric (1988): »Cognitive Mapping«. In: Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (Hgg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, S. 347-357.
- Kemper, Andreas/Weinbach, Heike (2009): *Klassismus. Eine Einführung*. Münster: Unrast Verlag.
- Kennedy, Liam (2000): *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Klee, Paul (1976): *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*. Köln: DuMont.
- Leary, John Patrick (2011): »Detroitism: What does »ruin porn« tell us about the motor city?« In: *Guernica*: https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/ [letzter Zugriff: 15.07.2021].
- Levere, Douglas (2005): *New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York*. New York: Princeton Architectural Press.
- Marchand, Yves/Meffre, Romain (2010): *The Ruins of Detroit*. Göttingen: Steidl.
- Menke, Christoph (2011): *Aesthetics of Equality/Ästhetik der Gleichheit. 100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*. Ostfildern: Hatje Cantz.

- Meyer, Roland (2019): *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz UP.
- Michaels, Walter Benn (2006): *The Trouble with Diversity. How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality*. New York: Henry Holt.
- Michaels, Walter Benn (2015): *The Beauty of a Social Problem: Photography, Autonomy, Economy*. University of Chicago Press.
- Michaels, Walter Benn (2017): »Picturing the Whole. Form, Reform, Revolution«. In: *Socialist Register*, Jg. 53, Nr. 1, S. 323–338.
- O'Donnell, Edward T. (2004): »Pictures vs. Words? Public History, Tolerance, and the Challenge of Jacob Riis«. In: *The Public Historian*, Jg. 26, Nr. 3, S. 7–26.
- Orvell, Miles (2003): *American Photography*. Oxford & New York: Oxford UP.
- Peper, Jürgen (2002): *Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur. Eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*. Berlin: John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien.
- Schleusener, Simon (2015): *Kulturelle Komplexität: Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. Bielefeld: transcript.
- Schulze, Holger (2020): *Ubiquitäre Literatur. Eine Partikelpoetik*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Schumpeter, Joseph (1954): *Capitalism, Socialism, and Democracy*. London: George Allen & Unwin.
- Sekula, Allan (1982): »On the Invention of Photographic Meaning«. In: Burgin, Victor (Hg.): *Thinking Photography*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, S. 84–109.
- Sontag, Susan (1977): *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Staab, Philipp (2019): *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp.
- Stange, Maren (1989): *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America, 1890-1950*. New York: Cambridge UP.
- Stiegler, Bernd (2006): *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink.
- Stiegler, Bernd (2016): *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*. Paderborn: Fink.
- Tagg, John (1993): *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, John (2009): *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.
- Thurau, Martin (2000): »Ein Chronist des Niedergangs. Mit Beharrlichkeit und soziologischem Blick dokumentiert der Fotograf Camilo José Vergara den Verfall der amerikanischen Städte«. In: *Süddeutsche Zeitung am Wochenende* (8./9.06.2000).
- Toscano, Alberto/Kinkle, Jeff (2015): *Cartographies of the Absolute*. Winchester/Washington: Zero Books.

- Trachtenberg, Alan (1989): *Reading American Photographs. Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill & Wang.
- Vergara, Camilo José (1995): *The New American Ghetto*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Vergara, Camilo José (1999): *American Ruins*. New York: The Monacelli Press.
- Völz, Johannes (2007): »The Index and its Vicissitudes: Hyperrealism from Richard Estes to Andreas Gursky«. In: *Amerikastudien/American Studies*, Jg. 52, Nr. 1, S. 81–102.
- Wacquant, Loïc/Wilson, William Julius (1989): »The Cost of Racial and Class Exclusion in the Inner City«. In: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Jg. 501, Nr. 1, S. 8–25.
- Walter, Christine (2002): *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. Weimar: VDG.
- Zamora, Daniel/Behrent, Michael C. (2016) (Hgg.): *Foucault and Neoliberalism*. Cambridge/Malden: Polity Press.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Jacob A. Riis: *Bandits' Roost, 59 1/2 Mulberry Street* (1888). 48.7 x 39.4 cm. Museum of Modern Art. Siehe: <https://www.moma.org/collection/works/50859> [letzter Zugriff: 25.06.2021].
- Abb. 2: Lewis W. Hine: *Immigrant Family in the Baggage Room of Ellis Island* (1905). 19.1 x 24.1 cm. Museum of Fine Arts, Houston. Siehe: <https://artsandculture.google.com/asset/hwEWiyJnUAWQ5g> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 3: Lewis W. Hine: *Making Human Junk* (1915). Aus: Miles Orvell (2003): *American Photography*. Oxford: Oxford UP, S. 74.
- Abb. 4: Lewis W. Hine: *One of the Young Doffers Working in Pell City Cotton Mill* (1910). National Child Labor Committee collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division. Siehe: <https://www.loc.gov/item/2018674905/> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 5: Lewis W. Hine: *Composite Photograph of Child Laborers Made from Cotton Mill Children* (1913). National Child Labor Committee collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division. Siehe: <https://www.loc.gov/resource/nclc.02737/> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 6: Viktoria Binschtok: *Wand #1* (2006). C-Print. 120 x 160 cm. Teil der Serie *Die Abwesenheit der Antragsteller*. Aus: Walter Benn Michaels: »The Beauty of a Social Problem«. *nonsite.org* (3. Oktober 2011). Siehe: <https://nonsite.org/the-beauty-of-a-social-problem/> [letzter Zugriff 25.06.2021].

- Abb. 7: Berenice Abbott: *Park Avenue and 39th Street, Manhattan* (1936). The New York Public Library Digital Collections. Siehe: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4f37-a3d9-e040-e00a18064a99> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 8: Camilo José Vergara: *View West along Fern St. from 937, North Camden* (1979). © Camilo José Vergara. Siehe: <https://www.camilojosevergara.com/Camden/Fern-St--1979-2019/1> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 9: Camilo José Vergara: *Along Fern St. from N. 10th St., North Camden* (1988). © Camilo José Vergara. Siehe: <https://www.camilojosevergara.com/Camden/Fern-St--1979-2019/2> [letzter Zugriff 25.06.2021].
- Abb. 10: Camilo José Vergara: *Ransom Gillis Mansion, Alfred at John R Streets, Detroit* (2000). © Camilo José Vergara. Siehe: <https://www.camilojosevergara.com/Detroit/Former-Ransom-Gillis-Mansion/9> [letzter Zugriff 25.06.2021].

Theorie des *Invective Gaze*

Vom Window-Shopping zum digitalen Bewertungsregime

Der *Invective Gaze* im Gefüge des skopischen Kapitalismus

Tanja Prokić

Abstract

Das Schaufenster des 20. Jahrhunderts bildet ein epochemachendes Schema, insofern hier der Touchscreen der vernetzten Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts präfiguriert ist. Das Schaufenster ist wie der Touchscreen ein Display und als solches zeichnet es sich als Schnittstelle aus. Eine Schnittstelle zwischen Innen und Außen, zwischen Absentem und Verborgenen, zwischen Imaginärem und Realem. Im Schaufenster werden Künste, Medientechnologien, Wissenschaften miteinander verschaltet, Affekte hervorgerufen und entsprechend eine ganze Begehrensstruktur ausgeprägt, die konstitutiv für die Aufmerksamkeitsökonomie des 21. Jahrhunderts ist.¹ In der Co-Autorschaft von Psychotechnik, experimenteller Psychologie, Gestalttheorie, Designtheorie, Werbewissenschaft, Architektur, den Künsten und Medien wird der kalkulierte Eingriff in den Affekthaushalt auf Basis perzeptiver und psychischer Gesetzmäßigkeiten und damit die Programmierung einer skopischen Subjektivität möglich.² Skopisch ist diese Subjektivität, insofern es sich bei ihr nicht um einfache Betrachtungsverhältnisse nach dem Schema »Subjekt betrachtet ausgestelltes Objekt« handelt, sondern um die Kommerzialisierung der Blickstruktur, welche die vom Schaufenster erzielte »Bildwirkung« (Casson 1930: 14) als Beachtungsverhältnisse einer neuen Aufmerksamkeitsökonomie installiert. Solche Beachtungsverhältnisse legen, wie exemplarisch an zwei recht unterschiedlichen Phänomenen – nämlich dem Selfie und der Cancel Culture – zu zeigen sein wird, den Grundstein für den *invective gaze* in der digitalen Medienkultur.

1 Den Begriff der Aufmerksamkeitsökonomie prägte Georg Franck 1998 (Franck 2007). Zur aktuell beispiellosen »Psychotechnik« der Affekte vgl. Angerer/Bösel 2015.

2 Ich beziehe mich mit der Wendung »skopische Subjektivität« auf Illouz 2018: 187.

I. Window-Shopping oder die Entdeckung der visuellen Wertschöpfung

Es gibt nichts, was vom Standpunkt der alten Kraft und Gesinnung aus an Herausforderung und naiver Schamlosigkeit den großstädtischen Läden, Schaufenstern, Kaufhäusern gleicht. [...] Hier wird keine Zensur geübt, wie in dem viel weniger gefährlichen, weil ja konservativen Geistigen der Literatur und Kunst. Der unscheinbare Händler kann seine Waren dekorieren, beleuchten, suggestiv anordnen. Ein Blick zeigt, was hier getrieben wird: Bedürfnisse befriedigt und neue Bedürfnisse gezüchtet. Intensiv wird hier am Menschen gearbeitet. Der technische Geist geht durch die Straßen, agitiert und bildet.

(Döblin 1924: 189)

Hinter der glänzenden Oberfläche der Schaufenster liegen jene komplexen Allianzen zwischen Psychotechnik, experimenteller Psychologie, Gestalttheorie, Design, Mode, Marketing und Architektur verborgen, die nicht nur stilbildend für das 20. Jahrhundert werden sollten, sondern auch das Vorbild für die erhöhte Konnektivität scheinbar differenzierter Gegenstandsbereiche bis in das 21. Jahrhundert hinein liefern. Das hat Konsequenzen für die geltende Subjektivität. In der Bemühung um das Verständnis der »Technologien des Selbst« (Prokić 2011) im Zeitalter der Digitalisierung kommt dem Schaufenster eine Schlüsselrolle zu, weil es nicht nur erster massentauglicher und alltäglicher Fall von Medienkonvergenz ist,³ sondern weil es prototypisch die irreversible Verschränkung von Kommerzialisierung, Selbstwert und Visualität vorwegnimmt, die die vernetzten Smart Screens unserer Gegenwart aufnimmt (zur Quantifizierung vgl. Lupton 2016).

Als virtuelles Display greift es mit den angebotenen Waren und Welten, die das Schaufenster präsentiert, in den städtischen Raum aus und von hier direkt in die Begehrensstruktur der Passant:innen bzw. potenziellen Kundschaft ein. Denn die Raumordnung, die es der Schaufenstertechnik erlaubt, eine spezifische Blickregie

3 Frederick Kiesler prognostiziert u.a. eine höhere Medienkonvergenz, wenn er annimmt, dass das Schaufenster auch in der Funktion von televisuell übertragenen Nachrichten und Ereignissen für Passanten zum Einsatz kommen wird (vgl. Kiesler 1930: 110-113 u. 120-122).

zu etablieren, wird mit einer sensiblen Zeitordnung verknüpft. Auch nach offiziellen Geschäftsöffnungszeiten preisen die Schaufenster illuminiert durch elektrisches Licht ihre »Bilder« an.

Das Schaufenster ist der Tatort des Warenfetischs schlechthin: Hier vollzieht sich das Schauspiel der Verstellung des Warenwerts. Psychotechnische Experimente richten sich auf die Formation des ersten Blickkontakts zwischen Ware und potenziellen Konsument:innen. Es gilt einen Blickfang zu erzeugen, der über den unmittelbaren Blickkontakt zwischen Waren und Blickenden hinauswirkt und in der Lage ist, ein Begehren zu wecken, das sich in einer zunehmenden Dringlichkeit entfaltet. Die Farben und Formen, die jeweils am meisten Aufmerksamkeit generieren, werden genauso gegeneinander abgewogen wie die Zeitpunkte und Rhythmen von Neudekorationen. Den Zustand eines Sich-Sattsehens gilt es zu vermeiden. Auch entsteht hier ein Bewusstsein für die zentralen Blickpartien der Schaufenster. Über die Auswirkung von Preisschildern auf das potenzielle Kaufverhalten diskutieren die frühen Schaufenstertechniker der 1920er Jahre ebenso wie über den Einfallswinkel des Lichts, den Einfluss von Wetterbedingungen und Sonneneinstrahlung auf die Sichtverhältnisse.⁴ Eine ganze Psychologie der Wahrnehmung entfaltet sich am Schaufenster, um jenen Glanz zu erzeugen, der stets *mehr* verspricht als nur den Kontakt mit ordinären Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Jener Glanz simuliert ein Geheimnis,⁵ nämlich das Versprechen einer spektakulären Begegnung. Mit der festen Integration der Warenhausschaufenster im städtischen Raum bildet sich so neben Ausstellungswert und Kultwert, ein dritter, der Schauwert, heraus.⁶ Dieser Schauwert bezieht sich auf zwei Größen gleichzeitig, auf Beschautes und Beschauende. So strebt das erzeugte Schaufensterbild in den Betrachter:innen nicht wie das Kunstwerk oder der rituelle Gegenstand nach ästhetischer Differenz Erfahrung, sondern nach einem Gefühl der (vermeintlichen) Ganzheit. Die feilgebotenen, zu beschauenden Waren adressieren einerseits Mangel im Beschauenden, gleichzeitig simulieren sie im Beschauen bereits den Ausgleich dieses produzierten Mangels.

Nach Georg Simmel entschädigt sich der moderne Mensch für die »Einseitigkeit und Einförmigkeit« der »arbeitstheiligen Leistung« durch die »wachsende Zusammendrängung heterogener Eindrücke durch immer rascheren und bunteren

4 Vgl. dazu Schulhof 1929: 7; Marbe 1927: 64–69. Marbe verweist u. a. auch auf die experimentelle Methode zur Erforschung der Wahrnehmung des Publikums durch Blumenfeld 1920/21: 8ff. und auf die Ausführungen zum Kaufverhalten bei Seiffert 1919/20: 234. Siehe auch Agens Hoffmanns Ausführungen zu den Warenkästen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in diesem Band.

5 Vgl. zur Aura als Oberflächenphänomen, vgl. Benjamin 1933: 213–219.

6 Der Begriff »Schauwert« geht zurück auf Alfons Paquet und dessen Studien zur Warenausstellung um 1900 (vgl. Paquet 1908).

Wechsel der Erregungen« (vgl. Simmel 1990: 169). Überträgt man Simmels Beobachtung auf das Schaufenster, so wird deutlich, dass es die ökonomischen Mechanismen der Moderne geradezu sinnbildlich symbolisiert. Als Display kommt ihm die Funktion zu, heterogene Elemente zu versammeln und unter dem Paradigma der Sichtbarkeit anzuordnen. Die Bilder, die das Schaufenster in den öffentlichen Raum einspeist, sind für alle sichtbar, zugänglich und anders als das Spektakel des Jahrmarkts, der Revue-Shows, das Programm der Lichtspielhäuser oder der Theater sogar gratis. Jenseits der Kulissen einer gläsernen Front formiert sich ein neuer *perceptual code* (vgl. Sterne 2012: 93f.), der ungeachtet der realen Vermögensverhältnisse die Wahrnehmung (ökonomischer) Verhältnisse transformiert, d.h. fetischisiert. Das Schaufenster proliferiert so eine Wahrnehmungsweise, die den Fetischisierungsprozess zur Ware nicht nur legitimiert, sondern auch als einen Wahrnehmungscode unabhängig von einem Gegenstand naturalisiert.

Dieser Code des Schaufensters hat Effekte auf menschliche Interaktionen. So konstatiert etwa Werner Sombart eine zunehmende Entpersönlichung des Verhältnisses der Verkäufer:innen zur Kundschaft: »aus der Kundschaft im alten Laden ist das Publikum geworden« (Sombart 1928: 84). Dabei ist das Prinzip des Visuellen und dem daraus resultierenden Begehren durch Prinzipien wie Warenpräsentation und Schaufensterästhetik untrennbar mit einer neuen Demokratisierung des Warenbegehrens verwoben. Die Strategien der Schaufenster richten sich an alle Geschlechter und Klassen der Gesellschaft gleichermaßen; sie bauen Barrieren ab und nivellieren Unterschiede. Im Mittelpunkt der Schaufenstertechnik steht also nicht mehr der Gebrauchswert der Ware, sondern ihr Tauschwert. Im Schaufenster wird der Prozess der Fetischisierung zusätzlich zur Ware mit ausgestellt. Dieser Prozess wird unter der Hand selbst kommodifiziert: als ein Gefühl, am Warenverkehr teilzuhaben, auch ohne das Produkt faktisch erwerben zu müssen bzw. zu können. Der faktische ökonomische Ausschluss der »Ladenmädchen« und »Angestellten« aus der Welt eines ungezügelter Konsums wird durch visuellen Einschluss substituiert.⁷ So berichtet etwa Hans Ostwald von süchtig gewordenen Frauen, die täglich die Schaufenster und Warenhaushallen aufsuchen (vgl. Ostwald 1923: 394). Besonders in den Abendstunden, das heißt nach der Arbeit wurden die illuminierten Schaufenster frequentiert. Die Lichtregie und Ausstattung des Schaufensters wurden gezielt auf das elektrische Licht ausgerichtet, um seine Verführungskünste räumlich zu entfalten und zeitlich zu entgrenzen (vgl. Ward 2001: 197).

Auf diese Weise stellt sich die ökonomische Produktionsweise, d.h. die spektakuläre Fetischisierung der durch Fließbandarbeit hergestellten Massenprodukte, selbst aus und normalisiert sich als Wahrnehmungscode im Bewusstsein der potenziellen Kundschaft. Das Sehen hat seine Unschuld verloren: Es ist ökonomisch

7 Siegfried Kracauer hat bekanntlich diese neue soziale Schicht herausgearbeitet, vgl. dazu exemplarisch Kracauer 2006: 213-310.

infiltriert. Das Schaufenster ermöglicht als Display eine besondere Form von Medienkonvergenz, indem es nicht nur sämtliche künstlerische Formen (Malerei, Fotografie, Architektur, Theater, Textilien, Skulptur, Film, Grammophon) zu integrieren vermag, sondern diese einsetzt, um die menschliche Wahrnehmungsweise zu kommodifizieren:

Wer sehen möchte, wo die Kunst der Bourgeoisie noch lebt, kämpft und erfindet, der darf nicht ins Theater gehen oder in eine Kunstaussstellung. Der muß sich die Warenhausschaufenster ansehen. Und die Leuchtreklame (Tretjakow 1987: 542).

Im Schaufenster tummeln sich die Waren in einem aufdringlichen Nebeneinander und buhlen in wissenschaftlich kalkulierter und ästhetisch austarierter Choreografie nicht nur um die Aufmerksamkeit ihres Publikums, sondern sie transformieren nachhaltig auch die Struktur der Wahrnehmung.

Die Grenzen zwischen angewandter Kunst und Autonomieästhetik, zwischen Hochkultur und Unterhaltungskultur werden in der Schaufensterkunst nachhaltig verwischt (vgl. Ward 2001: 222). Insbesondere die Theaterkunst findet im Schaufenster Anwendung: So gehen die an Ladenbesitzer adressierten Ratgeber zur Schaufenstergestaltung ganz ausdrücklich auf die Parallelen zum Theater und dem Einsatz von Schaufensterpuppen sowie präsentierten Gegenständen als Darsteller:innen ein (vgl. Schneider 1995: 14): »Eine Momentaufnahme der Ware im Rahmen einer Tätigkeit, das ist es, was ich unter Dramatisierung verstehe«, heißt es bei Casson (1930: 16). Es ist nicht erstaunlich, dass die Waren entsprechend der Methode der Dramatisierung auch »animiert« werden: »Warum müssen wir unsere Waren herabwürdigen und minderwertig machen, indem wir sie als Fabrikationswaren zeigen?« (ebd: 19). Die Dramatisierung zielt auf eine »Bildwirkung« (ebd: 14). Diese Bildwirkung betrifft nicht zuletzt die Möglichkeit, dass ein mentales Bild über die Grenzen eines materiellen Bildes hinweg auf Grund einer psychotechnisch erzielten »Gedächtnisleistung« zirkulieren und sich als Wunsch festsetzen kann (Blumenfeld 1920/21: 55). Dass dieser Wunsch sich nicht nur auf den Erwerb einzelner Gegenstände richtet, erschließt sich aus dem holistischen Konzept der Werbung, die die Reklame als veraltete Form der Produktpreisung des vergangenen Jahrhunderts ablöst. Die veränderte Produktionsweise, die hinter dieser Transformation von der Reklame zur Werbung steht, kann nicht mehr länger die Identität von Herstellern oder die dauerhafte Qualität des Produkts garantieren, entsprechend tritt vor das Produkt die Marke, die den ökonomischen Tauschverkehr stabilisieren und garantieren soll. Beworben wird so nicht mehr länger die Qualität eines Produkts, sondern das Gefühl, dass sich mit der Marke des Produkts einzustellen verspricht. Textlastige Reklame, die eine rationale Kaufentscheidung adressiert, wird durch die visuelle Affektion der Werbung ersetzt. In der Werbung gleitet mit Lacan gesprochen das Signifikat unter den Signifikanten, insofern sie immer auf die visuelle Wahrnehmbarkeit der Schrift

zielt (Leuchtreklame, Typografie). Die Maßnahmen der Werbung richten sich auf Markenprodukte, die eine affektive Bindung an ein Produkt erzielen sollen und damit ein bestimmtes *Lebensgefühl* vermitteln (vgl. Haas 1995: 64-77).

Dieses *Lebensgefühl* betrifft dabei vor allem das Angebot an die Konsumierenden, sich selbst, durch die Augen eines Markenprodukts gesehen, neu zu entwerfen. Dass der Einsatz »toter« Requisiten und Schaufensterpuppen bei der Vermittlung und Evokation eines solch ganzheitlichen Gefühls schnell an seine Grenzen geriet, wurde durch die Integration theatraler Effekte zu kompensieren versucht.

Abb. 1: Schaufenster im Kaufhaus »Le Printemps«, Boulevard Haussmann (1920er)



Die Verbindung der vermeintlich differenten Medien und Wissensfelder offenbart sich vielleicht am anschaulichsten in der Formel von Hans Domizlaff aus der »Bibel« der Markentechnik: »Eine Marke hat ein Gesicht wie ein Mensch« (Domizlaff 1939: 93). Im Kontext einer kulturphysiognomischen Konjunktur ab den 1920er Jahren erschließt sich dieses Diktum genauso wie vor dem Hintergrund des neuen Leitmediums Stummfilm, der mit seinen Affektbildern und Großaufnahmen laut Béla Balázs einen Ausgang aus dem Gutenbergzeitalter bedeutete (vgl. Balázs 2001: 16, 44f.). Dass ausgerechnet eine Marke ein Gesicht erhalten soll, ist vor diesem massenmedialen Umbruch kein Zufall, sondern Programm. Denn das Gesicht steht als virtuelles Affektbild zu Beginn des 20. Jahrhunderts längst im Fokus der visuellen Kultur.

Jene »Schaufenster-Qualität«, die Simmel den Dingen im Kontext seiner Reflexion über die *Berliner Gewerbe-Ausstellung* (1886) attestierte (vgl. Simmel 1990: 172),⁸ involviert auch potenziell Konsumierende. Denn wo aufgrund von Überproduktion unter freien Marktverhältnissen »die Konkurrenz in bezug auf Zweckmäßigkeit und innere Eigenschaften zu Ende ist«, gerät der »äußere[] Reiz der Objecte, ja sogar die Art ihres Arrangements« in den Vordergrund, um »das Interesse der Käufer zu erregen« (ebd). Dies sei, so Simmel, der entscheidende Punkt, »an dem gerade aus der äußersten Steigerung des materiellen Interesses und der bittersten Konkurrenznot eine Wendung in das ästhetische Ideal erwächst« (ebd). Aber nicht nur die Waren wollen gesehen werden. Das durch die verlockende Außenseite beworbene ästhetische Ideal verlagert sich als Wahrnehmungscode in die Schaufenstersüchtigen.

Hatte Roland Barthes eine sich durch die Fotografie aufprägende »posierende Haltung« konstatiert, die uns dazu bringt, uns im Voraus in ein »Bild« zu verwandeln (Barthes 1989: 18f.), so scheint der sich von der Schaufenstermatrix aufprägende perzeptive Code noch weiter zu reichen; er betrifft nicht nur die Haltung des Körpers, sondern auch die Wahrnehmungsweise und die Einstellung zur Wirklichkeit. Das beworbene Produkt verspricht Schaufenster-Qualität auch für die Käufer:innen. Wie die Dinge als Waren generieren die Individuen unter diesen ökonomischen Bedingungen virtuelle Schaufenster-Persönlichkeiten, insofern sie an sich selbst einen Schauwert inszenieren, der es ihnen erlaubt, das Begehren anderer zu dirigieren.

Durch diesen Schauwert sind sie in der Lage, Aufmerksamkeit und Kapital zu akkumulieren. Die Taylor'schen bzw. die Gilbert'schen Methoden der exakten Beobachtung und Datenerhebung unterwarfen nicht nur die Arbeitsprozesse einem regulativen Apparat zur Gewinnoptimierung, sondern eben auch die arbeitenden Körper (Rabinbach 1990). Die psychotechnisch informierte Gestaltung der Schaufenster schließlich involviert nicht nur die Sichtbarkeit und Präsentation der Waren, sondern eben auch die Art und Weise, wie sich Körper zu sehen geben, wie sie angeschaut werden, was sie eben für ein »Bild« von sich erzeugen wollen.

Da nun das ungeprüfte Urteil über die voraussichtliche Wirkung weder des Geschäftsinhabers noch seines Dekorateurs ohne Weiteres Geltung haben dürfte, so wird er am besten selbst die objektiven Verhältnisse feststellen. [...] Er wird nämlich eine Statistik der Blickrichtung der seine eigenen Auslagen betrachtenden Beschauer durchführen müssen, jetzt ergänzt durch Zeitmessungen. (Blumenfeld 1920/21: 85)

8 Dass Simmel ausgerechnet dem Kunstgewerbe eine Schaufensterqualität zuschreibt, geschieht notwendig vor dem Hintergrund seiner seriellen Produktion und der Zuschaustellung derselben auf Gewerbemessen.

Was die Flaneure und Flaneusen der 1920er Jahre bei ihren Schaufenster-Streifzügen durch moderne Innenstädte also erwerben, sind nicht unbedingt Waren, sondern es ist vielmehr ein *perceptual code*, der jenen *perceptual code* der »Clicqueure« und »Clickeusen« der 2020er gewissermaßen vorbereitetet und konfiguriert. Im Zentrum dieses *perceptual code* steht nicht nur die Art und Weise der Wahrnehmung, sondern auch die Dauer und die Tiefendimension einer Wahrnehmung, deren Fixierung mess-, track- und maximierbar werden soll. Im Ansatz scheint das auch Blumenfeld bereits gewusst zu haben, wenn er eine »Statistik der Blickrichtung [...] ergänzt durch Zeitmessungen« (ebd.) für die Schaufenster-Inhaber:innen anempfiehlt.

II. 24/7 Touchscreen

Im Warenhausschaufenster des frühen 20. Jahrhunderts kommt es bereits zu einer signifikanten Konvergenz von Oberfläche und Tiefe, Konsum und Kontrolle, Sucht und Modulation, die auch für Touchscreens vernetzter Endgeräte des frühen 21. Jahrhunderts spezifisch sein wird. Das Schaufenster geht über den klassischen (Auf-)Forderungscharakter⁹ im Hinblick auf unser Hantieren mit Objekten aus unserer Umwelt – wie etwa eine Schere zum Schneiden, eine Glocke zum Klingeln – hinaus: Es modifiziert über eine kalkulierte Stimulation der Wahrnehmung nachhaltig die Gesamtheit der Begehrensstruktur. Diese Begehrensstruktur ist instruktiv für das Verständnis vom *invective gaze* in der digitalen Gesellschaft. Dass beschämende, exponierende Blicke, entblößende Aufnahmen, herabsetzende Bilder, verleumderische Videos in der digitalen Kultur zur Tagesordnung gehören, ist nicht allein ein Effekt der Digitalisierung von Kommunikationsprozessen. Wie zu zeigen sein wird, ist der *invective gaze* verstrickt in den dominanten Allokationsmodus des Wettbewerbs. Dass Wettbewerb sich hauptsächlich über Aufmerksamkeit strukturiert und diese wiederum vornehmlich über Sichtbarkeiten organisiert wird, ist eine erklärungsbedürftige Entwicklung. Am Schaufenster lässt sich diese anschaulich nachvollziehen. Georg Simmel hat sehr treffend die aus der Konkurrenzsituation der Kaufleute untereinander resultierende Feinfühligkeit gegenüber ihrem Publikum beschrieben:

Die antagonistische Spannung gegen den Konkurrenten schärft bei dem Kaufmann die Feinfühligkeit für die Neigungen des Publikums bis zu einem fast hellseherischen Instinkt für die bevorstehenden Wandlungen seines Geschmacks,

9 Kurt Koffka (1935) spricht vom Forderungscharakter, Kurt Lewin (1936) vom Aufforderungscharakter.

seiner Moden, seiner Interessen; und doch nicht nur bei dem Kaufmann, sondern auch bei dem Zeitungsschreiber, dem Künstler, dem Buchhändler, dem Parlamentarier. Die moderne Konkurrenz, die man als den Kampf aller gegen alle kennzeichnet, ist doch zugleich der Kampf aller um alle. (Simmel 1992: 328)

Mit der Schaufenster-Technik, wie sie weiter oben erläutert wurde, erschließt sich der hellseherische Instinkt als eine allmähliche Verfertigung des Konsumentengeschmacks.¹⁰

Das Zur-Schau-stellen von Waren setzt sich auf den luminösen Touchscreens der Smartphones fort. Das Smartphone-Display führt die zwei Sichtbarkeiten – die phänomenale Außenansicht des Schaufenster-Bildes und die physisch berührbare Innenwelt des Warenhauses zu einer phänomenalen Sichtbarkeit und Berührbarkeit zusammen. Während die algorithmische Sichtbarmachung derselben hinter den Bildern auf dem Display verschwindet wie einst die Schaufenster-Technik, nach deren Regeln die Bild-Wirkung der Schaufensterdekorationen allererst erzeugt wurde.

Das Touch-Display substituiert diesen doppelten Entzug von algorithmischer Sichtbarmachung und physischer Materialität, indem er die Berührung in sein Programm aufnimmt. Er hebt die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Sehen und Berühren auf. Hier kommen den Betrachtenden die physischen Gegenstände als sensorisch erkundbare Bilder entgegen (vgl. Elo 2012): Per Klicken, Wischen und Berühren lassen sich mangelnde Erfahrbarkeit der Materialität in Zoomansichten, Teilansichten in Rundumansichten übersetzen, Gebrauchsweisen via Videos darstellen und vorführen. Der Realitätsverlust wird durch atmosphärische Klänge, Musik oder lautmalerische Banner substituiert. Nicht mehr repräsentieren diese Bilder einen Gegenstand in der Welt, sie übersetzen materielle Erfahrung in eine multimodale Anschaulichkeit. Sie vermitteln das Gefühl des *Als-ob*.

Das Epochale der Smartphone-Technik liegt gerade in diesem Quantensprung des Warenschaufensters begründet: Mit dem sogenannten »Multi-Touch-Screen-Sensor« von 2007 setzte das Smartphone eine revolutionäre Entwicklung in Gang, indem »ein automatisiertes Zusammenspiel von Bewegungs-, Audio-, Licht- und Berührungs-Sensoren, also eine ganze sensorische Ökologik, [...] effektiv in einen mobilen Computer implementiert wurde« (Hagen 2018: 100). Blicken und Klicken verschmelzen und trainieren die Wahrnehmung auf entkörperlichte Erfahrungsgefüge.

10 Vgl. auch meine Ausführungen unter dem nächsten Punkt. Eine Relektüre der Lacan'schen Psychoanalyse, die auf dem Prinzip des Mangels beruht und auf (pseudowissenschaftliche) diagrammatische Modelle des Blicks und der Topografie rekurriert, könnte unter dieser Perspektive ihren Bedingungs-zusammenhang mit der Aufmerksamkeitsökonomie des Kapitalismus offenlegen. Die drei Diagramme des Blicks etwa finden sich bei Lacan: 1987: 97, 112. Siehe dazu den Beitrag von Jens Schröter in diesem Band.

Versorgte das Warenhausschaufenster die Süchtigen der Weimarer Republik auch außerhalb der Geschäftszeiten mit einer Bildermaschine, die eine Wunschmaschine nährte, so stellen die smarten Touchscreens jeden Wunsch(-Blick) in direkte Nachbarschaft zu seiner Befriedigung (Klick). Der Touchscreen reizt durch stets aktualisierte persuasive Technologien zur kollektivierenden Vervollständigung, indem Bilder auf Bilder folgen. Anders als bei den Schaufenstern im urbanen Raum, müssen wir uns nicht erst zu den Bildern bewegen, um die Bilderproduktion anzukurbeln, sondern die Bilder kommen jederzeit, das heißt 24/7 zu uns (vgl. Crary 2014).

Der Kampf um die Aufmerksamkeit Dritter – in ökonomischen Termini potenzieller Kund:innen – verläuft so bidirektional. Denn die Aufmerksamkeitsökonomie der Unternehmen gilt nicht nur den Produkten, sondern auch der Verwertbarkeit der User:innen-Daten, die im Flow aus Blicken und Klicken generiert werden.

Diese Fabrikation von Sichtbarkeit etabliert ein skopisches Regime höherer Ordnung, insofern auch hier, wie schon im Schaufenster des 20. Jahrhunderts, nicht primär entscheidend ist, *was* gesehen wird, sondern *als was* bzw. *wie* etwas gesehen wird. Nicht mehr das Produkt gilt es auf spektakuläre Art und Weise zu sehen. Im skopischen Regime wird das Sehen selbst zum Produkt. In diesem Sinne bezieht sich die Fabrikation von Sichtbarkeit längst nicht mehr nur auf Unternehmen oder Marketing-Agenturen, sondern auf die durch die Formulare der Plattformen¹¹ angereizte Sichtbarkeit aller. Diese machen sich jene von Simmel konstatierte »moderne Konkurrenz« als »Kampf aller um alle« im Modus des Sichtbarwerdens zu eigen (Simmel 1992: 328). Eine Professionalisierung von Amateur:innen bei der Herstellung und Steigerung von Sichtbarkeiten, etwa durch eingebaute und weitgehend automatisierte Kameras, Bildbearbeitungs- oder Videoschnittprogramme, garantiert Konkurrenzfähigkeit und damit Teilnahme. Dass Teilnahme unter Konkurrenzdruck steht, muss für die einzelnen Teilnehmer:innen in dieser Verselbständigung nicht mehr präsent sein, ihre Teilnahme kann unterschiedlich oder unbestimmt motiviert sein. Allerdings bleibt die Konkurrenz nicht nur als Relikt bestehen, sie wird vielmehr unmittelbar in die Logik der Sichtbarmachung integriert: Ob in Form eines Reaction Images oder Videos, eines Selfies oder User:innen-Profils, immer geht es um die Direktion der knappen Ressource Aufmerksamkeit. Sie gilt es zu erlangen, aber nicht um ihrer selbst willen, sondern um den Mehrwert zu steigern: Darin offenbart sich nun die Genealogie, die die »Schaufensterqualität der Dinge« mit den »Schaufensterpersönlichkeiten« in der digitalen Kultur verbindet. Dass gerade die Überfülle des Angebots zu einer Verknappung unseres Aufmerksamkeitsfokus führt, hat zur Folge, dass sich entsprechend sichtbare Symbole der Aufmerksamkeit (Sternchen, Rangziffern, Noten, Smileys) herausgebildet haben, »um eine qualitative Bewertung auszudrücken und zu kommunizie-

11 Erstmals ausführlich behandelt bei Gillespie 2010.

ren«. Weil »sie den Glauben in die Objektivität von Zahlen und Zählbarem nutzen« (Heintz 2018: 636), haben sie Effekte auf die Wahrnehmung und tragen graduell zu einer Deformation von Wahrnehmung und Meinungsbildung bei.

Unter den Bedingungen eines skopischen Regimes der digitalen Medienkultur produzieren Zahlen und Symbole nicht nur Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten, sondern einen Aufmerksamkeitsfokus – etwa durch die numerische Masse an Follower:innen, an Likes, an Shares oder Kommentierungen, die wiederum durch kommunikatives Reaktionsverhalten unentwegt aktualisiert werden müssen. Kommunikative Operatoren wie Like-Buttons, emotive Symbole, Symbole der Verknüpfung wie Hashtag oder die Share-Funktion setzen unter Reaktionsdruck. Jeder Klick wird in diesem System als Blick (Beachtung) sprichwörtlich verrechnet. Die sozialen Netzwerke und Plattformen gewähren so nicht in erster Linie *uns* Zugang zu einer Welt des unbegrenzten kommunikativen Austauschs. Längst haben *sie* sich Zugang zu unserem Wahrnehmungs- und Affekthaushalt verschafft.¹² Im Flow der digitalen Netzwerke werden unaufhörlich Affektströme in Datenströme und umgekehrt Datenströme in Affektströme übersetzt (Prokić 2020). Diesem Beziehungsgefüge aus Medienaffordanz und Partizipations- und Mitteilungsbegehren haftet eine erhöhte Tendenz zur Selbstexponierung an, die als Pathologie, Narzissmus oder Seelenpornografie auf der singulären Ebene des Subjekts missverstanden wäre (Weiser 2015). Vielmehr ist sie als Effekt einer inhärenten Verschiebung von der subjektiven *Betrachtungsmatrix* zu einer kollektiven *Beachtungsmatrix* zu verstehen, die sich in Form von sichtbaren Bewertungssymbolen als Kapitalfaktor akkumulieren bzw. – und darin besteht für die Individuen das prekäre Moment – vermindern lässt. Das Begehren, sich selbst sichtbar zu exponieren, entsteht erst unter dem Bedarfsdruck einer ubiquitären Konkurrenz. Ubiquitäre Konkurrenz ergibt sich als Folge eines deregulierten Wettbewerbs, in dem alle mit allen um die Gunst eines imaginären Dritten – nämlich ein Publikum – konkurrieren. Dieses imaginäre Publikum ist ein leerer Signifikant, insofern klar sein kann, aber nicht muss, welches Ziel und damit auch welche Adressat:innen die der Vergleichbarkeit ausgesetzte »Sichtbarkeit« haben kann. Die Aufmerksamkeit des Publikums kann sich, wie bereits dargelegt, eben auch in symbolischen Zahlen niederschlagen, die sich (zu einem späteren Zeitpunkt) in einen Konkurrenzvorteil übersetzen lassen.

Ubiquitäre Konkurrenz trägt zur Proliferation von Methoden der Aufmerksamkeitsgenerierung in die entlegensten Bereiche bei, weil zu keinem Zeitpunkt klar ist, wann sich symbolische, d.h. qualitative Unterschiede in quantitative Unterschiede übersetzen lassen. Anerkennenswert sind jene Akteure, die positive Bewertungen bzw. erhöhte Frequenzen von Aufmerksamkeit akkumulieren; diese Akkumulation erhöht so nicht nur den Wert der Leistung, sondern darüber hinaus eben auch den Wert der jeweiligen Akteure.

12 Mark Fisher prägt den Begriff der »accessibility« für dieses Phänomen (vgl. Fisher 2016: 59).

Auf der Ebene des Verhaltens der beteiligten Individuen etabliert sich die Beachtungsmatrix zum probaten Mittel, um gesellschaftliche und das heißt konkurrenzfähige Anerkennung zu produzieren. Darüber hinaus erweist sich die Bewertung auch als probates Steuerungsmittel in Konkurrenzverhältnissen, denn über Bewertungen lässt sich auch die Wertigkeit der Konkurrent:innen (negativ) beeinflussen. Wertung und Beachtung bedingen sich ab sofort wechselseitig, insofern die »Muster nutzerorientierter Berechnung« (Meier/Peetz/Waibel 2016: 324) nicht nur die Selbstbeziehung der Subjekte, sondern auch intersubjektive Beziehungen beherrschen. Dass hiermit selbstverständlich auch die Bedingungen gestiftet sind, den Rahmen sachbezogener Kommunikation zu transgredieren, wird durch die Fragilität der digitalen Kommunikation immer wieder deutlich: Eskalationen und invektive Dynamiken sind Teil gefühlter und realer Konkurrenzsituationen, die als Effekt des wechselseitigen Bewertungsdrucks geradezu notwendig auftreten.

So lässt sich die Diagnose für den *invective gaze* unter den Bedingungen einer digitalisierten Medienkultur profilieren: Die Konjunktur invektiver, abwertender Blicke erweist sich vor dem Hintergrund eines ubiquitären Wettbewerbs als probates Mittel von Sanktion, Exklusion, und Affektabfuhr. Frank Meier, Thorsten Peetz und Désirée Waibel (2016: 324) weisen entsprechend darauf hin, dass »der empirisch nachvollziehbare Wandel von Bewertungskonstellationen als ein Indikator des gesellschaftlichen Wandels interpretiert werden« kann. Für den gegenwärtigen Transformationsprozess gilt zu verstehen, wie die Individuen affektiv in den ubiquitären Bewertungskult involviert werden, der letztlich mehr Verlierer:innen als Gewinner:innen produziert.¹³

Als Display steht der Touchscreen für eine Bifurkation: Auf der einen Seite steht die materielle Welt der »Kultur«, auf der anderen Seite die immaterielle Welt der »Codes« und »Algorithmen«. Je mehr der Code entscheidet, was für wen unter welchen Bedingungen an der Oberfläche des Displays sichtbar wird, desto deutlicher wird, dass die Gebrauchsweisen der User:innen nicht mehr über die kulturelle Situation entscheiden. Das Display der Plattformen ist nicht mehr länger nur die neutrale Schnittstelle »eines produktiven Zusammenspiels von Mensch und Maschine« (Schubbach 2006: 16). Zwar ist er weiterhin »als komplexe und irreduzible Kopplung zwischen Daten, ihrer algorithmischen Sichtbarmachung und den sichtbaren Bildern« (ebd.) zu fassen, allerdings hat sich die Funktion des Displays ab dem Moment verschoben, als es nicht mehr als funktionale Vermittlungsschnittstelle zwischen Mensch und Arbeitsmaschine stand, sondern zur an den Menschen angeschlossenen Wunschmaschine avanciert ist.

13 Wie sehr die Möglichkeit beschränkt ist, zu den »Gewinner:innen« zu gehören, wird besonders in der Tech-Branche im Silicon Valley deutlich. Vgl. dazu bei Daub 2020 bes. die Kapitel »Aussteigen« und »Scheitern«.

Die Wunschmaschinen-Displays operieren mit einer anderen Form der Sichtbarmachung, nicht jener der Visualisierung von komplexen Datenmengen, die auf die Maßnahmen von menschlichen Akteuren warten, sondern jener des Begehrens, das sich auf die Aufmerksamkeit eines imaginären Dritten richtet. Dass nun aber genau diese Sichtbarmachung von Aufmerksamkeit ihrerseits algorithmisch steuerbar ist und gesteuert wird, bleibt im *modus operandi* der Wunschmaschine »Mensch« formal unfassbar, d.h. latent. Auf der Ebene des Begehrens vollzieht und ordnet sich hingegen die materielle Kultur, sie schafft Fakten, weshalb es sie auch weiterhin zu analysieren gilt.

III. Im Spektrum des *Investive Gaze*: Selfie-Culture & Cancel Culture

Das Schaufenster ist in der Mediengeschichte nicht nur ein unterschätztes, sondern als Display auch ein unscheinbares Medium (vgl. Schröter 2006: 7). Weder hat es in kunsthistorische Bände Eingang gefunden, noch eine folgenreiche Ästhetik wie der Film oder die Fotografie entwickelt, mnemotechnisch hat es nicht annähernd so viel zu bieten wie die Schrift, informationstechnisch nicht so viel wie der Buchdruck oder der Computer. Und dennoch prägt das Schaufenster modernen Subjekten eine Begehrensstruktur auf, deren Erfolg wesentlich durch die materielle Präsenz im architektonischen Gefüge des Stadtraums und die im Hintergrund waltende, Sichtbarkeiten ordnende Technologie, bestimmt ist. Fest im öffentlichen Raum integriert »hackt« das Schaufenster als komplexes techno-ökonomisches Gefüge gewissermaßen die Blicklinie zwischen den Bildinszenierungen der Schaufenster und dem imaginären Selbstbild der blickenden Individuen. Das imaginäre Ich-Ideal wird unmittelbar an den Erwerb der angepriesenen Ware geknüpft.¹⁴

Die sozialen Verstrickungen, die damit einhergehen, sich als Bild den konsumfertigen *Vorbildern* anzupassen, und sich als solches zwischen Bilderflut und Bilderwut zu *sehen* zu geben, wird bereits in der Weimarer Republik am Typus der Neuen Frau deutlich. Zwischen den Zeitschriftenbildern der Mode-, Freizeit- und Lifestyleindustrie, den Filmplakaten und ausstaffierten Schaufensterpuppen wird sie als Bild (*Imago*) vertrieben und als Bild (*Imagination*) angeeignet (vgl. Prokić 2016). Die anerkennende Identifizierbarkeit als emanzipierte Frau fällt dann mit dem Erkennen des visuellen Codes »Neue Frau« zusammen.

Dieser Prozess ist instruktiv für das Verhältnis von visueller Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in der global entgrenzten Wettbewerbssituation der digitalen Medienkultur. Die visuellen Codes im Flow der sozialen Netzwerke setzen die Standards für die Identifizierbarkeit von Individuen: Der Wert eines Individuums vollzieht

14 Zum psychoanalytischen Vokabular dieser Szene vgl. Lacan 1987: 114; Silvermann 1996: 48, 52, 134f.

sich automatisch in der Matrix eines Abgleichs mit diesem (visuellen) Code bzw. einer Grammatik der Sichtbarkeit. Übersehen zu werden droht immer dann, wenn die Identifizierbarkeit über einen sich ständig wandelnden Code scheitert. Die Akteure sind genötigt, die vorgegebene Sichtbarkeitsgrammatik anzunehmen.¹⁵

Als eine solche Sichtbarkeitsgrammatik hat sich zum Beispiel auch das Selfie herausgebildet. In seiner Abstammungslinie vom Selbstportrait kann es zunächst einmal als eine Kulturtechnik verstanden werden (vgl. Ullrich 2019). Das volle Ausmaß dieser Kulturtechnik offenbart sich jedoch erst vor dem Hintergrund des Technologiebezugs und der Verstrickung in gesellschaftliche Differenzierungsdynamiken:

Im Social Net befindliche Selfies werden unaufhörlich weitergereicht, kommentiert und bearbeitet. Daher sind die Prozeduren der wechselseitigen Bewertung und die Zirkulationssphären der Bilder genauso wichtig wie die Inhalte selbst: Selfies sind heute untrennbar verbunden mit Feedbacksystemen, Leistungsvergleichen, Qualitätsrankings, flexiblen Prozesssteuerungen, Selbsterfahrungskatalysatoren oder Zufriedenheitsmessungen. (Reichert 2015: 93)

Selfies liefern aufgrund ihrer Bildlichkeit eine schnelle, niedragschwellige und wenig aufwändige Methode zur Aufmerksamkeitsgenerierung. Das Selfie kann als Statusmeldung, als Reminder, aber auch als Bilderstrecke auf Instagram flexible Funktionen erfüllen. Entscheidender Faktor für seinen Erfolg ist, dass es Aufmerksamkeit erzeugt und geteilt wird. Aufmerksamkeit schlägt sich nicht nur numerisch in Likes nieder, sondern auch in der generischen Aufforderung zur Nachahmung (vgl. ebd.). Die Wahrscheinlichkeit für ihre Nachahmung bestimmt sich über den Erfolg unter verschärften Vergleichsbedingungen. Das Paradoxe am Selfie – wie an anderen digitalen Bildgenres auch – ist der Drang zur Performance, das Ringen um einen Unique Selling Point, bei gleichzeitiger Drift zur monokulturellen Konformität,¹⁶ um das Risiko von Abwertungen durch Devianz nicht zu befördern.

Das Selfie ist in diesem Spiel auf Leben und (sozialen) Tod die elementare Bildform digitaler Bildlichkeit schlechthin; es erfordert gerade einmal den eigenen Körpereinsatz und ist mit einem Blick (Klick) rezipierbar. Die unzähligen Informationen, die der Körper in der Face-to-Face-Kommunikation durch mimische und gestische Mikrobewegungen preisgibt, sind durch Serien-Selfies substituierbar. Der Körper wird in unzählige Aufnahmen partialisiert, er wird in eine numerische Sichtbarkeit übersetzt. Eva Illouz spricht diesen veränderten Bedingungen

15 Ich wähle diesen Ausdruck in Anlehnung an die Wendung »grammar of action« von Agre 1994, wie sie im Siegener SFB 1178 »Medien der Kooperation« für die Frage der Plattformen aktualisiert wurde.

16 Vgl. dazu den Normalisierungsgedanken nach Link 1998.

entsprechend nicht mehr länger von einem emotionalen, sondern von einem »skopischen Kapitalismus« (Illouz 2018: 187).

Die Nachahmung von *Vorbildern* erfolgt aus diesem Grund geradezu nach dem Modell der Ansteckung (vgl. Opitz 2015). Individuen müssen, um überhaupt die Grundlage für Beachtung und Anerkennung, d.h. für einen individuellen Wert zu schaffen, sichtbar sein und bleiben, d.h. sichtbar sein innerhalb der Grenzen des geltenden visuellen Codes. Es handelt sich aber nicht um einen fixen, sondern eher um einen flexiblen Code. Ob der Code beherrscht wird, ist entscheidend für das Gelingen oder Nichtgelingen einer Identifizierbarkeit und das heißt eine potenzielle Anerkennung von Individuen im öffentlichen Zusammenhang. Bewertungen, bzw. Ab- und Aufwertungen erfolgen entlang einer Anpassung an den Code.

Im visuellen Code der digitalen Bilder hat sich diese Tendenz verschärft. Der Umweg erfolgt nicht mehr über ein wie auch immer zu Stande gekommenes Wunschbild. Die Regeln der zu fabrizierenden Bilder entscheiden ohne Umweg über gelingende Anpassung an das bzw. Einpassung in das Bild: Sie stiften die Basis für Auf- und Abwertungsprozesse und damit die Bedingungen für Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Es handelt sich um ein Blickregime, das den Wert der Individuen abhängig von Bewertungsprozessen auf der Grundlage eines visuellen Codes macht. In diesem Blickregime gibt es längst keine fixen Positionen mehr: Wer den Code festlegt, wer ihn modifiziert, wer den Rahmen einer gelingenden Identifizierbarkeit und von Anerkennung festlegt, ist nicht auszumachen. Entscheidend ist, dass er sich permanent verändert. Er erzeugt Flow und ist im Flow. Dies ist im Wesentlichen auf den Code der Plattformen, den Algorithmus zurückzuführen, dessen Funktion darin besteht, Bewertungsprozesse an der kulturellen Oberfläche in Gang zu halten, um die daraus hervorgehenden Daten ökonomisch verwertbar (Datamining) zu machen.

Umso wichtiger ist es hervorzuheben, dass dieses Blickregime, dem sich die Individuen notwendig unterwerfen, invektiv grundiert ist: Es optiert mit dem Risiko von maximalem Entzug sozialer Anerkennung durch Hindurchsehen, Übersehen, Unsichtbarkeit. Das Blickregime ist in doppelter Hinsicht existenziell, weil es über die Teilnahme an Gesellschaft bestimmt und weil es unmittelbar ökonomische Folgen hat. Weltweit hat sich der Kampf um Arbeit (Gig-Economy) an einen Kampf um Sichtbarkeit geknüpft. Nicht nur Websites belegen diesen Trend, Arbeitssuchende sind für Tagesanstellungen (Jobs) und zeitlich befristete Projektarbeit auf ein Profil, eine Meldung in den unterschiedlichen Datenbanken angewiesen.¹⁷ Hier wird die Rückseite des visuellen Codes von Bildgenres wie dem Selfie umso deutlicher. Der Code, der über ihre Sichtbarkeit entscheidet, ist der der zuständigen Platt-

17 Siehe dazu Srnicek 2018: 76-89, vgl. auch zur Schaffung eines neuen Cyber-Proletariats: Žižek 2002: 125f.

form (etwa LinkedIn oder Mechanical Turk), der Zugang zu den Plattformen setzt ein internetfähiges Endgerät voraus.

Der existentielle Kampf um Sichtbarkeit hat in einer globalen Gesellschaft je nach Schicht und Privilegien andere Facetten. Dennoch lassen sich die unterschiedlichen Phänomene über die intrikate Verflechtung der Visualität mit der ökonomischen Logik fassen. Eine Medienpraxis wie die *Cancel Culture* beispielsweise, die überhaupt erst vor dem Hintergrund der Digitalisierung und der skizzierten Bedingungen entsteht, erschließt sich insbesondere durch die Perspektive des invektiven Blickregimes. *Cancel Culture* ist eine medienkulturelle Form, um Akteure nicht nur öffentlich für ein verwerfliches Verhalten oder bestimmte Handlungen zu diskreditieren und zu beschämen, sondern zum kollektiven Übersehen aufzurufen. Aufgrund der affektiven Verstrickung, die mit dem *Cancelling* einhergeht, wird es auch als *Call-Out-Culture* oder *Outrage Culture* bezeichnet. Anders als der Shitstorm oder der digitale Mob, der Affekte (zu Handlungen) bündelt und mobilisiert und sich damit an einer destruktiven Steuerung von Sichtbarkeitsbedingungen versucht, ist das Canceln auf den kalkulierten Sichtbarkeitsentzug gerichtet. In der *Cancel Culture* kondensiert sich vielleicht am allerdeutlichsten der ultimative Nullpunkt auf der Achse zwischen Aufwertung und Abwertung. *Cancel Culture* basiert auf einer intentional forcierten Eskalationsdynamik, die beschämende Exponierung, Anklage, investigative Überführung und Urteilstvollstreckung performativ und absolut sichtbar in eins setzt. *Cancel Culture* ist aus dem spezifischen Kontext von Online Communities erwachsen und muss entsprechend auch als ein soziales Phänomen innerhalb der Gesellschaft des digitalen Kapitalismus eingeordnet werden.¹⁸ Canceln zielt auf den Rahmen der Sichtbarkeit und damit auf die Bedingungen von Anerkennung: Sie richtet sich auf eine Verschiebung des Rahmens und zwar derart, dass gecancelte Akteure fortan *übersehen* werden können, *unsichtbar* werden. *Cancelling* dient nicht nur der Diffamierung und Zensur von politisch oder kulturell unliebsamen Gegner:innen, sondern kann durchaus auch als riskantes Mittel zur Wertsteigerung einzelner Akteure dienen; gecancelte Akteure können ein Comeback feiern und durch vermeintliche Skandale einen Sichtbarkeitszuwachs gewinnen. Insofern entsprechend resignative und symbolische Gesten zur Schau gestellt wurden, kann ein Cancel-Skandal sogar den Vertrauenszuwachs bedeuten und der Imagepflege dienen.

In der *Cancel Culture* ein Instrument der demokratischen Partizipation zu sehen, unterschätzt den kompetitiven Hintergrund und die Einbettung des Phänomens in einen ökonomischen Zusammenhang, in welchem sämtliche Bereiche des Lebens unter den Wettbewerbsmodus einer globalen Vergleichbarkeit gesetzt werden. Hier wird gezielt ein direkter Konflikt produziert und inszeniert. Nicht wie

18 Instruktiv für die Spezifik von Online-Eskalationen ist Nagle 2018.

für Anerkennungsprozesse der Kultur der Digitalität üblich, dient Konkurrenz als Austragung des Kampfs um Sichtbarkeit, sondern der Konflikt dient der Zurschaustellung von Konkurrenz.¹⁹

Cancel Culture ist so ein Symptom des invektiven Blickregimes, insofern sie keine systemischen bzw. strukturellen Lösungen sucht, sondern strukturelle Probleme im Modus der Konkurrenz auflöst. Indem sie zur sichtbaren, spektakelhaften Exklusion der diskreditierten Akteure aufruft, entzieht sie die systemischen Bedingungen der Sichtbarkeit. Sie ersetzt Realpolitik durch Aufmerksamkeitspolitik, sie unterwirft jede Form von Kritik der ökonomischen Logik der Sichtbarkeitsordnung, indem sie glauben macht, eine bessere Gesellschaft sei durch optimierte Anerkennungsbedingungen zu erreichen.

Das erlaubt eine letzte Profilierung, wenn es um die Verwicklung des *invective gaze* in die ökonomische Logik geht: Invektive Blickregime erzeugen nicht nur beschämende, entblößende Aufmerksamkeiten, sie deformieren im Verbund mit den digitalen Plattformen graduell die humane Wahrnehmung, indem in den scheinbar neutralen Prozess des Erkennens bereits die Logik der Bewertung implementiert wird.

Der *invective gaze* ruft die Subjekte als vergleichbare an und führt ihnen immer wieder die Riskanz ihres Selbstwerts vor Augen: Um nicht Opfer des invektiven Blickregimes zu werden, muss das eigene Profil ständig aktualisiert und überarbeitet, an die informellen Regeln der Sichtbarkeit und der Aufmerksamkeitsökonomie angepasst werden. Das Selbstverhältnis der Individuen sowie das Verhältnis zum anderen ist im *invective gaze* unter den Bedingungen der aktuellen Kultur der Digitalität kommerzialisiert. Das abgleichende Verhalten bezieht sich so einerseits auf eine Internalisierung des Wertesystems, das die Individuen dazu anhält, ihre digitale Performance des *Selfing* (Selbstdarstellung im Profil) mit dem Erfolg anderer Performances abzugleichen und gegebenenfalls anzupassen (vgl. Otto/Plohr 2015).

Andererseits bezieht sich das abgleichende Verhalten auf eine Externalisierung des Wertesystems insofern nicht nur die Performance, sondern auch die Existenz anderer zum Gegenstand eines wertenden Blicks wird. Wie Konkurrenzverhältnisse so ist auch der *invective gaze* im digitalen bzw. im Plattform-Kapitalismus (vgl. Stalder 2016; Staab 2019; Srnicek 2018) ubiquitär geworden: Er kann längst nicht mehr individuell korrigiert oder ausgeglichen werden.

19 Vgl. generell zum Unterschied von »Konflikt« und »Konkurrenz« und für die speziellen Mischungsverhältnisse Werron 2010: 312.

Literaturverzeichnis

- Agre, Philip E. (1994): »Surveillance and Capture – Two Models of Privacy«. In: *The Information Society*, Jg. 10, Nr. 2, S. 101-127. DOI: 10.1080/01972243.1994.9960162.
- Angerer, Marie-Luise/Bösel, Bernd (2015): »Capture All, oder: Who's Afraid of a Pleasing Little Sister?«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaften. Heft 13: Überwachung und Kontrolle*, Jg. 7, Nr. 13, S. 48-56. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1563>.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1989): *Die Helle Kammer* [1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bauer, Michael (2016): »#selfie #Narzissmus #ethische_Debatte? Argumente«. In: Gojny, Tanja/Kürzinger, Kathrin S./Schwarz, Susanne (Hgg.): *Selfie – I like it. Anthropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierung*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 73-101.
- Benjamin, Walter (1977): »Erfahrung und Armut [1933]«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 213-219.
- Blumenfeld, Walter (1920/21): »Zur Psychotechnik der Werbewirkung des Schau-fensters«. In: *Praktische Psychologie*, Jg. 2, S. 81-90.
- Bublitz, Hannelore (2010): *Im Beichtstuhl der Medien: Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld: transcript. DOI: 10.14361/transcript.9783839413715.
- Casson, Herbert N. (1930): »Dramatisieren Sie Ihr Schaufenster!«. In: *Schaufenster-Kunst und Technik*, Jg. 14, S. 14-19.
- Crary, Jonathan (2014): *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*. Berlin: Wagenbach.
- Daub, Adrian (2020): *Was das Valley denken nennt. Über die Ideologie der Techbranche*. Berlin: Suhrkamp.
- Döblin, Alfred (2013): »Der Geist des naturalistischen Zeitalters« [1924]. In: Ders.: *Schriften zu Ästhetik, Politik und Literatur*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 168-195.
- Domizlaff, Hans (1939): *Die Gewinnung des öffentlichen Vertrauens. Ein Lehrbuch der Markentechnik*, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.
- Lupton, Deborah (2016): *The Quantified Self*. Cambridge: Polity Press.
- Elo, Mika (2012): »Digital finger: beyond phenomenological figures of touch«. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, Jg. 4, Nr. 1, S. 593-619. DOI: doi.org/10.3402/jac.v4i0.14982.
- Fisher, Mark (2016): »Touchscreen Capture. Kommunikativer Kapitalismus und Pseudo-Gegenwart«. In: Quent, Marcus (Hg.): *Absolute Gegenwart*. Berlin: Merve, S. 54-74.
- Franck, Georg (2007): *Ökonomie der Aufmerksamkeit: Ein Entwurf*. München: Hanser.
- Gillespie, Tarleton (2010): »The Politics of ›Platforms««. In: *New Media & Society*, Jg. 12, Nr. 3, S. 347-364. DOI: 10.1177/1461444809342738.

- Haas, Stefan (1995): »Die neue Welt der Bilder. Werbung und visuelle Kultur der Moderne«. In: Borscheid, Peter/Wischeremann, Clemens (Hgg.): *Bilderwelt des Alltags. Werbung in der Konsumgesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 64-77.
- Hagen, Wolfgang (2018): »Anästhetische Ästhetiken. Über Smartphone-Bilder und ihre Ökologie«. In: Ruf, Oliver (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: transcript, S. 75-104. DOI: 10.14361/9783839435298-006.
- Hartmann, Martin/Honneth, Axel (2004): »Paradoxien des Kapitalismus«. In: *Berliner Debatte Initial*, Jg. 15, Nr.1, S. 4-17.
- Heintz, Bettina (2018): »Von der Allmacht der Zahlen und der Allgegenwart des Bewertens«. In: *Soziologische Revue*, Jg. 41, Nr. 4, S. 629-642. DOI: 10.1515/srsr-2018-0076.
- Illouz, Eva (2018): *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin: Suhrkamp.
- Kiesler, Frederick (1930): *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*. New York: Brentanos.
- Koffka, Kurt (1935): *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt & Brace.
- Kracauer, Siegfried (2006): »Die Angestellten [1930]«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*. Hg. v. Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 213-310.
- Lacan, Jacques (1987): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Lewin, Kurt (1936): *Principles of topological psychology*. New York/London: McGraw-Hill.
- Link, Jürgen (1998): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Marbe, Karl (1927): *Psychologie der Werbung*. Stuttgart: Poeschel.
- Meier, Frank/Peetz, Thorsten/Waibel, Désirée (2016): »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«. In: *Berlin Journal für Soziologie*, Jg. 26, Nr. 3/4, S. 307-328. DOI: 10.1007/s11609-017-0325-7.
- Nagle, Angela (2018): *Die digitale Gegenrevolution: Online-Kulturkämpfe der Neuen Rechten von 4chan und Tumblr bis zur Alt-Right und Trump*. Bielefeld: transcript. DOI: 10.14361/9783839443972.
- Opitz, Sven (2015): »Verbreitete (Un-)Ordnung: Ansteckung als soziologischer Grundbegriff«. In: Bröckling, Ulrich/Dries, Christian/Leanza, Matthias/Schlechtriemen, Tobias (Hgg.): *Das Andere der Ordnung: Theorien des Exceptionellen*. Weilerswist: Velbrück, S. 127-148. DOI: 10.5771/9783845277301-127.
- Ostwald, Hans (1923): *Kultur und Sittengeschichte Berlins*. Berlin: H. Klemm.
- Otto, Isabell/Plohr, Nikola (2015): »Selfie-Technologie«. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 6, Nr. 1, S. 26-30. DOI: 10.14361/pop-2015-0104.

- Paquet, Alfons (1908): *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*. Jena: G. Fischer.
- Prokić, Tanja (2011): *Kritik des narrativen Selbst: Von der (Un)Möglichkeit der Selbsttechnologien in der Moderne*. Würzburg: Ergon.
- Prokić, Tanja (2016): »Die ›Neue Frau‹ als Objekt/iv. Das kunstseidene Mädchen und das Lichtspiel«. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung: Genre und Gender*, Jg. 10, Nr. 1, S. 7-22.
- Prokić, Tanja (2020): »Post, Like, Share, Submit. Visual Control and the Digital Image (13 Theses)«. In: *Control Societies I: Media, Culture, Technology. Special Issue of Coils of the Serpent: Journal for the Study of Contemporary Power*, Jg. 5, Nr. 1, S. 145-152.
- Rabinbach, Anson (1990): *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books.
- Reichert, Ramón (2015): »Selfie Culture. Kollektives Bildhandeln 2.0«. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 7, Nr. 2, S. 86-96. DOI: 10.14361/pop-2015-0214.
- Schneider, Sara K. (1995): *Vital Mummies. Performance Design for the Show-Window Mannequin*. New Haven: Yale University Press.
- Schubbach, Arno (2006): »... a display (not a representation)...« Zur Sichtbarmachung von Daten«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 6, Nr. 2, S. 13-28.
- Schulhof, Robert (1929): »Die Psychologie des Schaufensters«. In: *Schaufenster und Dekoraktion*, Jg. 2, Nr. 12, S. 7.
- Schröter, Jens (2006): »Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 6, Nr. 2, S. 7-12.
- Seiffert, Rudolf (1919/20): »Die Statistik des Plakats«. In: *Zeitschrift für Handelswissenschaft und Handelspraxis*, Jg. 12, Nr. 11, S. 228-235.
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Simmel, Georg (1990): »Berliner Gewerbe-Ausstellung [1896]«. In: Ders.: *Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik*. Hg. v. Werner Jung. Hamburg: Junius, S. 167-174.
- Simmel, Georg (1992): »Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung [1908]«. In: Ders.: *Gesamtausgabe: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Bd. 11. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Srnicek, Nick (2018): *Plattform-Kapitalismus*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Sombart, Werner (1928): *Das Warenhaus. Ein Gebilde des hochkapitalistischen Zeitalters*. Berlin: Werbedienst-Druckerei.
- Staab, Philipp (2019): *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stalder, Félix (2016): *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp.

- Sterne, Jonathan (2012): *MP3. The Meaning of a Format*. London: Durham. DOI: 10.1215/9780822395522.
- Tretjakow, Sergej (1987): »Schaufensterreklame [1931]«. In: Mierau, Fritz (Hg.): *Russen in Berlin: Literatur, Malerei, Theater, Film 1918-1933*. Stuttgart: Reclam, S. 540-544.
- Ullrich, Wolfgang (2019): *Selfies*. Berlin: Wagenbach.
- Ward, Janet (2001): *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Weiser, Eric (2015): »#Me: Narcissism and its facets as predictors of selfie-posting frequency«. In: *Personality and Individual Differences*, Jg. 86, Nr. 15, S. 477-481. DOI: 10.1016/j.paid.2015.07.007.
- Werron, Tobias (2010): »Direkte Konflikte, indirekte Konkurrenzen. Unterscheidung und Vergleich zweier Formen des Kampfes«. In: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 39, Nr. 4, S. 302-318. DOI: 10.1515/zfs0z-2010-0403.
- Žižek, Slavoj (2002): *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Schaufenster mit Kinderschaufensterpuppen der französischen Firma Siegel im Kaufhaus *Le Printemps*, Boulevard Haussmann, 9. Arr., Paris. (Bromsilbergelatinepapier, um 1920er Jahre), 25.4 cm x 19.3 cm. Paris, Musée Carnavalet: Inventarnummer: PH2168. Bildnachweis: akg-images, Nr. AKG7954511.

Von der Objektifizierung zur Quantifizierung¹

Wandlungen des invektiven Blicks

Jens Schröter

Abstract

Wenn man nach dem invektiven Blick (invective gaze) im digitalen Bild fragt und das digitale Bild in einer »kapitalistisch infizierten Bilderlogik«² verortet, steht man vor der theoretischen Herausforderung, den Blick, das Digitale und den Kapitalismus zusammenzudenken. Alle drei Begriffe sind groß skaliert und theoretisch umstritten – dennoch will der vorliegende Aufsatz versuchen, ihre theoretische Relation – ausgehend von der Theorie des Blicks – zumindest zu skizzieren, um sich damit der Frage nach einem »invektiven« (herabsetzenden) Blick im heutigen digitalen Bild (oder jedenfalls: bestimmten Formen dieses Bildes) anzunähern.

I.

Beginnt man also mit dem Blick, so gibt es mindestens zwei signifikante theoretische Auseinandersetzungen – nämlich jene von Jean-Paul Sartre und die von Jacques Lacan. Es ist hier kaum möglich, die umfangreiche und weit verzweigte Diskussion um diese, teilweise enigmatischen, Ansätze wiederzugeben. Entscheidend ist nur, dass beide betonen, dass es zur wesentlichen Grundverfassung des Subjekts gehört, *sichtbar* zu sein.

Sartre schreibt in seinem 1943 erstmals erschienenen Buch *Das Sein und das Nichts*:

Nehmen wir an, ich sei aus Eifersucht, aus Neugier, aus Verdorbenheit so weit gekommen, mein Ohr an eine Tür zu legen, durch ein Schlüsselloch zu gucken. [...] Jetzt habe ich Schritte im Flur gehört: man sieht mich. Was soll das heißen? [...] [D]ie Scham oder der Stolz enthüllen mir den Blick des Andern und mich selbst am Ziel dieses Blicks, sie lassen mich die Situation eines Erblickten erleben, nicht erkennen. Die Scham aber ist [...] Scham über sich, sie ist Anerkennung dessen,

1 Dieser Beitrag wurde in einem Double-Blind-Peer-Review-Verfahren begutachtet.

2 So der Call zu diesem Buch.

daß ich wirklich dieses Objekt bin, das der Andere anblickt und beurteilt. (Sartre 1991: 467-471)

Sartre beschreibt also eine Situation, in der ein selbst zunächst unbemerktes Subjekt heimlich andere beobachtet – also souverän die Sichtbarkeit beherrscht. Doch dann wird es ertappt – interessanterweise kündigt sich das eigene Gesehenwerden in Geräuschen (die Schritte) an. In diesem Moment wird sich das Subjekt bewusst, dass es sichtbar ist und dass es durch diese Sichtbarkeit von dem beobachtenden Anderen verurteilt werden kann. Man empfindet Scham. Man fühlt sich herabgesetzt durch den Blick des Anderen.

Diese Beschreibung des Blicks hat um 1964 Jacques Lacan aufgegriffen und radikalisiert.³ Ohne hier eine tiefere Diskussion über Lacans Theorie des Blicks durchführen zu können und zu wollen (siehe dazu u.a. Blümle/von der Heiden 2005), kann man festhalten, dass die Sichtbarkeit zu einem konstitutiven Merkmal von Subjektivität erklärt wird: »[I]ch sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt« (Lacan 1987: 78). Wir sind »angeschaute Wesen« (ebd.: 81). »Der Blick, um den es hier geht, ist also in der Tat Gegenwart des andern als solchen« (ebd.: 91).⁴ »Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau« (ebd.: 102). In der berühmt gewordenen Stelle, wenige Seiten später spitzt Lacan folgendermaßen zu:

Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist. Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick ein Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] *photographiert* (ebd.: 113)

Schließlich heißt es: »Es ist, betrachtet man die Universalität der Funktion des bösen Blicks, überraschend, daß es nirgends auch nur die Spur eines guten Blicks, eines Auges, das Segen bringt, gibt« (ebd.: 122). Es seien drei Punkte herausgehoben, die besonders die Verbindung des Blicks mit Bildtechnologien betonen:

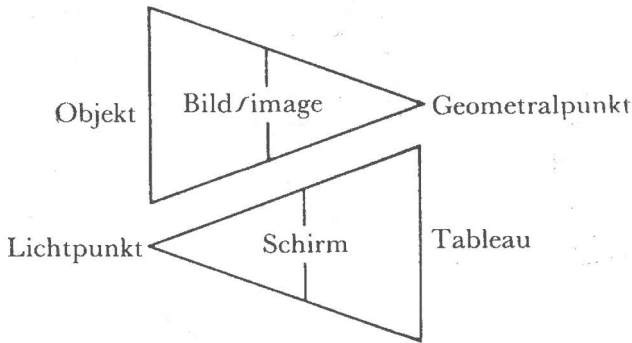
1. Lacan unterscheidet, visualisiert durch drei berühmte Diagramme (ebd.: 97, 112),⁵ zwei Formen oder besser Konzeptualisierungen des Blicks: jenen, in dem das

3 Mit der Zwischenstufe Merleau-Ponty (1986), worauf hier nicht eingegangen werden kann. Vgl. auch Därmann 2000.

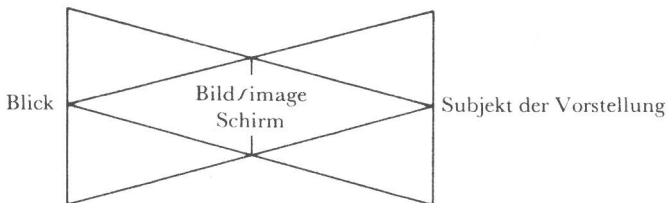
4 Condek (1997: 184) weist daraufhin, dass »Lacan selbst kein einziges Mal vom ›Blick des Anderen‹ spricht«. Dennoch scheint mir Lacans Formulierung eindeutig auf intersubjektive Sichtbarkeit zu zielen.

5 Wegen des klaren Kontrastes thematisiere ich nur die ersten beiden Diagramme und erlaube mir, das dritte zu überspringen. Überhaupt dürfte meine Lacan-Lektüre ungenau und fehlerhaft sein – ich experimentiere ein bisschen mit dem Text und bitte dafür um Nachsicht.

Abb. 1: Die drei Diagramme des Blicks bei Lacan (1987: 97, 112).



Subjekt – ähnlich wie Sartres Schlüsselloch-Seher – souverän eine Szene überblickt, Träger des Blicks ist. Im Englischen kann man dies als *look* bezeichnen. Lacan bringt dieses Sehen in Verbindung mit der Zentralperspektive. Das erste Schema sieht genauso aus wie entsprechende Darstellungen der zentralperspektivischen Projektion und Lacan nennt es »geometral« (ebd.: 91). Das Sichtbare ist auf einen Augenpunkt hin ausgerichtet. Diese Vorstellung des Sehens ist aber in gewisser Weise illusorisch – ähnlich wie bei Sartre wird die Souveränität des Sehenden durch ein »eigentlicheres« (ebd.: 98) Sehen überrumpelt.



Denn bei der zweiten Form des Blicks – im Englischen *the gaze* – ist das Subjekt, ähnlich wie in dem Moment, wo man bei Sartre ertappt wird, Objekt des Blicks. Das zweite Schema, das merkwürdig an die Situation des Kinos erinnert, geht von einem »Lichtpunkt« der Blick aus und das Subjekt ist »Tableau« (ebd.). Das Subjekt ist Sichtbares und radikaler als bei Sartre: wird potenziell immer gesehen. Das Angesehenwerden gehört hier zur Struktur der Subjektivität. Jede/r will

›gut aussehen‹ – in unserer patriarchalen Kultur ist insbesondere der weibliche Körper Objekt fortlaufender Visualisierung und visueller Korrektur (und selbst in der Verweigerung spiegelt sich noch dieser Imperativ).⁶ Zwischen den Blick und das Subjekt schiebt sich ein »Schirm« – wie man vermuten kann, ist der Schirm das »image repertoire« (Silverman 1996: 134f.; siehe auch Bryson 1988: 91f.), welches menschlichen Subjekten als Vor-Bild ihrer eigenen Visualisierung dient (z.B. Schönheitsideale, Mode, Starkörper etc.).⁷ Der Schirm ist aber auch Schutz – man könnte sagen: Indem wir uns ›gefällig‹ und *kon-form* geben, schützen wir uns vor der Scham und dem (invektiven) Blick.

2. Lacan spricht von »Instrument« und davon, dass das Subjekt sozusagen strukturell »photo-graphiert« sei. Diese Formulierung, das herangezogene Dispositiv der Zentralperspektive und die immer wieder erwähnte Malerei (im *Seminar XI*: Goya, Rouault, Holbein, Caravaggio, Cezanne⁸) legen nahe, dass Bildtechnologien in einer noch näher zu bestimmenden Weise für den Blick – die Sichtbarkeit des Subjekts – eine konstitutive Rolle spielen. Man kann schon hier mutmaßen, dass sie mit dem, ebenfalls nach bestimmten Verfahren von Bildtechnologien benannten Schirm in enger Verbindung stehen. Die oben zitierte Bestimmung des Schirms als »Ort der Vermittlung« (Lacan 1987: 114), als dem Reservoir *massenmedialer* Bilder, nach denen wir uns formen, deutet darauf hin.

3. Der Blick scheint gegenüber dem Subjekt übermächtig, er wird mit dem »bösen Blick« assoziiert, es heißt gar, dass es »jenseits des Scheins zwar kein Ding an sich, aber den Blick« (ebd.: 110) gäbe. Der Blick scheint das Subjekt zu beherrschen, in Scham zu versetzen, überhaupt erst zu subjektivieren, er ist die »Kehrseite des Bewusstseins« (ebd.: 90). Auch wenn Lacan einräumt, dass man mit dem »Schirm« »spielen« kann (ebd.: 114), hat der Blick doch eine »paranoid coloration« (Bryson 1988: 104).

6 Daher hat eine wichtige feministische und queere Theoriebildung an verschiedene Aspekte der Theorie Lacans anschließen können – nicht ohne den ahistorischen und phallogozentrischen Charakter des Ansatzes zu befragen. Vgl. die Darstellung bei Jay 1993: 542ff.

7 Offenkundig steht der Schirm in einem Verhältnis zum Spiegel und zum Imaginären, was hier nicht diskutiert werden kann. Siehe dazu Jay 1993: 329-370.

8 Vgl. Lacan 1987: 107: »Im Bild manifestiert sich mit Sicherheit immer ein Blickhaftes« – wie dies mit abstrakten Bildern zusammengeht oder solchen, die auf nicht-optischen, z.B. parallelperspektivischen, Konstruktionsverfahren basieren, ist eine schwierige Frage, die hier nicht erörtert werden kann. Vgl. Beil/Schröter 2011.

II.

Diese drei Punkte seien nun weiter diskutiert.

1. Wenn der Blick und die Sichtbarkeit des Subjekts so fundamental für seine Konstitution sind, ist »the gaze [...] as old as sociality itself« (Silverman 1996: 132) und mithin »transhistorical« (ebd.: 133) – und überdies eurozentrisch: Immerhin war schon 1952 Frantz Fanons wichtige Studie *Peau noire, masques blancs* erschienen.⁹ Doch Silverman führt die Historizität über den Schirm wieder ein (ebd.: 134) – das Bildrepertoire, nach welchem wir uns modellieren, ist wandelbar. Schönheitsideale können sich ändern.¹⁰ Es gibt also mindestens eine Spannung zwischen – wenn man so will – anthropologischen und historischen Bestimmungen des Sichtbar-Seins.

2. Silverman geht nun aber noch weiter. Sie fragt sich, unter Bezugnahme auf Lacans mysteriöse Formulierung, dass das Subjekt »photo-graphiert« werde, ob die Bildtechnologien nicht selbst unterschiedliche historische Formen seien, in denen das Regime des Blicks sich »verkörpert«.¹¹ »At least since the Renaissance, optical devices have played a central role in determining how the gaze is apprehended, and such devices cannot simply be reduced to a set of images.« (Ebd.: 136). Unter Rückgriff auf etwa Barthes' Beschreibungen, wie man im Moment des (bewussten) Fotografiertwerdens erstarrt,¹² heißt es:

-
- 9 Fanon war von Sartre und auch Merleau-Ponty beeinflusst, selber Psychoanalytiker und benutzt schon im Titel den Begriff der Maske, der bei Lacan (1987: 90 und 114) auftaucht. Im Vorwort zur Ausgabe von 1986 schreibt Homi K. Bhabha (in: Fanon 2008: xxviii): »[T]o exist is to be called into being in relation to an Otherness, its look or locus« und (xxix): »For Fanon, like Lacan, the primary moments of such a repetition of the self lie in the desire of the look.« Auch hier spielt der Blick eine zentrale Rolle – so beginnt Kapitel 5, »The Fact of Blackness« (82ff.) u.a. mit der Zitierung des rassistischen Ausrufs und des damit aufgerufenen invektiven Blicks: »Look, a Negro!«. Aber die rassistische Strukturierung des Schirms wird bei Lacan, zumindest im *Seminar XI*, nicht erwähnt. Der transhistorische *gaze* scheint weiß zu sein. Auch wäre eine Frage, wie in einer Theorie des Blicks eigentlich blinde Menschen konzeptualisiert werden. Blindheit taucht bei Lacan (1987: 98f.) auf, aber nur negativ darin, dass die »geometrale« Auffassung des Sehens eine zentralperspektivische Projektion beschreibt, die auch von Blinden mit Fäden konstruiert werden kann. Das stimmt zwar, aber wenn so das »Eigentliche des Sehens« (ebd.: 98) verfehlt wird, welchen ›uneigentlichen‹ Status haben dann blinde Subjekte? Vgl. Lacan 1986: 13: »Noch der Blinde ist [...] Subjekt, weil er sich als Objekt des Blickes weiß.«
- 10 Versuche der Historisierung Lacans wurden kritisch als eine Annäherung an Foucault beschrieben, vgl. Copjec 1994.
- 11 Vgl. Lacan 1987: 90: »Wenn also der Blick die Kehrseite des Bewußtseins ist, wie wäre er dann bildlich zu denken? Wir drücken uns hier nicht falsch aus, denn es ist möglich den Blick zu verkörpern.«
- 12 Vgl. Barthes 1989: 18f.: »Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper,

[T]he camera has been installed ever since the early nineteenth century as the primary trope through which the Western subject apprehends the gaze. [...] [W]hen a real camera is trained upon us, we feel ourselves subjectively constituted, as if the resulting photograph could somehow determine ›who‹ we are. (Ebd.: 135)¹³

Das stimmt – und nicht nur hinsichtlich des Erstarrens vor der Kamera, des Passierens (vgl. Owens 2003), sondern auch bezüglich solcher Phänomene wie Passfotos, die im Kontext von Identitäts-Dokumenten Subjektivität, die Verknüpfung von Aussehen und Namen und damit die politische und ökonomische Performativität des Körpers regulieren (vgl. Schröter 2016).

Ruth Iskin (1997) hat, etwa zeitgleich mit, aber ohne Bezug auf Kaja Silverman, an diesen Diskurs angeschlossen: »How ha[s] the radical increased role of imaging technologies affected our notions of human subjectivity?« (Iskin 1997: 43). Sie betont ebenfalls die subjektkonstitutive Rolle des durch den Schirm (und seine medialen Realisierungen) vermittelten Blicks (ebd.: 48, 52). Damit taucht die Frage auf, ob andere Technologien auch andere historisch spezifische Formen des Blicks hervorbringen: »Lacan alludes to the fact that formations of subjectivities are deeply affected by specificities of the signification system, its apparatuses and media and, we might add, their historically specific articulations and roles in the social arena.« (Ebd.: 58)

Das sind wichtige Hinweise, allerdings führt Iskin nicht im Detail aus, *welche* unterschiedlichen Effekte z.B. »photography, film and TV« (ebd.: 58) oder »cyberspace« (ebd.: 59) genau haben könnten. Sie bezeichnet etwa das Display von Computern als »post-industrial ›mirrors‹ of images that often continue to refer to photographic representation, whether they are synthetically generated or manipulated with the computer, or are transmitted from a photographically produced source«. (Ebd.: 53) Hier werden sehr verschiedene Bildtypen genannt, die mit Computern erzeugt werden können – und es scheint dabei wichtig zu sein, dass sie auf die eine oder andere Weise auf Fotografie Bezug nehmen. Es stimmt, dass viele (aber keineswegs alle) Formen der Computergrafik auf die Fotografie Bezug nehmen, bis hin zur Modellierung einer ›virtuellen Kamera‹ (vgl. Schröter 2003; zur komplexen Begrifflichkeit des digitalen Bildes siehe auch Schröter 2004). Und es ist richtig,

verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben.« Zu Barthes und Lacan vgl. Iversen 2002.

13 Es gab und gibt eine Reihe von medientechnologischen Metaphern für Bewusstsein, Unbewusstes, Gedächtnis etc., die keineswegs immer optischen Medien nachempfunden sind (das gilt wohl auch für den oft diskutierten Wunderblock bei Freud, der aber immerhin noch gesehen, jedoch auch beschrieben werden muss), aber das kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

dass alle Bildmedien Licht aufzeichnen und/oder generieren und/oder reflektieren und/oder abstrahlen – aber ein so allgemeiner Bezug auf das Licht würde die anvisierte medienhistorische Ausdifferenzierung des Blicks ja eher undeutlicher machen. Auch Silverman (1996: 195) nennt »photography, cinema and video« und sie verbindet diese Technologien darüber, dass sie alle dem Dispositiv der Kamera folgen. Das hieße aber, dass etwa ihre unterschiedlichen Modalitäten der Aufzeichnung (still/bewegt, fotochemisch/elektronisch, analog/digital) keine Rolle spielen.

Und warum auch nicht: Macht es für das Angeblicktwerden, das Erstarren, die Pose z.B. einen Unterschied, ob die Kamera analog oder digital aufzeichnet? Wohl eher nicht. Könnte es einen spezifischen digitalen Blick geben?¹⁴ Immerhin bemerkt Silverman in ihrer Lektüre von Harun Farockis Film *Bilder der Welt und die Inschrift des Krieges* (1988): »The camera/gaze thus emerges within *Bilder* as an apparatus for the production of quantified and quantifiable images.« (Ebd.: 143) Gibt es mithin jenseits des objektifizierenden Blicks, wie ihn drastisch Sartre beschrieben hat, auch einen quantifizierenden Blick – auf den schon, wenn auch in einem ganz anderen Kontext und mit anderen Begrifflichkeiten, Baxandall (1988) hingewiesen hat? Wären digitale Aufzeichnungen der Quantifizierung und mithin Analyse nicht zugänglicher (siehe Gesichtserkennung)? Könnte also der Blick nicht – im Verbund mit Foucault'scher Überwachung – noch tiefer dringen, noch stärker subjektivieren, unterwerfen? Und wie würde diese Quantifizierung des Blicks mit der Frage nach der Ökonomie des Blicks zusammenhängen, denn eine Ökonomie quantifiziert notwendigerweise?¹⁵ Und wie hängt dies wiederum mit der Ökonomie jener Bildtechnologien und ihrer Formen wie Inhalte zusammen, die zumindest einen Teil des Schirms bilden?

Dass die Ökonomie auch in den eher abstrakten Überlegungen Lacans keineswegs abwesend ist, zeigt die vielzitierte Anekdote zur Sardinenbüchse. Der junge Lacan ist auf einem Fischerboot und sieht auf den Wellen eine in der Sonne glitzernde Sardinenbüchse: »Da schwamm sie also in der Sonne, als Zeuge der Konservenindustrie, die wir ja beliefern sollten. Spiegelte in der Sonne. Und Petit-Jean

14 Wenn man, wie z.B. Kittler (1986) jedoch das Digitale (vermittelt über die Schreibmaschine) nahe an die diskrete symbolische Ordnung nach Lacan rückt, den Blick (vermittelt über das Kino) aber an das Imaginäre, könnte es eigentlich keinen digitalen Blick geben. Jedoch könnte es entweder sein, dass die Zuordnung des Blicks – dem Lacan (1987: 122) immerhin eine diskretisierende »Separationsgewalt« zuspricht – zum Imaginären zu kurz greift, oder, dass die Zuordnung medialer Dispositive zu bestimmten Registern bei Lacan selbst historisch veränderlich ist (wenn sie überhaupt Sinn ergibt).

15 Eine kapitalistische Ökonomie (wenn man sich darüber verständigen kann, was Kapitalismus bedeutet) weist allen Objekten Tauschwert, also letztlich einen quantifizierbaren Preis, zu. Aber auch eine nicht-kapitalistische Ökonomie müsste mit Quantitäten rechnen, z.B. wenn es darum geht, zu bestimmen, wie viel Mehl zu welcher Zeit an welchem Ort sein müsste, damit (zumindest ungefähr) wie viele Brötchen gebacken werden können.

meinte: – *Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht dich nicht!*« (Lacan 1987: 101). Diese Szene dreht sich also um eine industriell hergestellte Büchse, die den jungen Lacan »anblickt, angeht« als er mit diesen »Leuten, die so schwer für ihre Existenz zu schufteten hatten« (ebd.: 102), unterwegs ist. Arbeit und Industrie sind anwesend in dieser Szene. Es geht um materielle Güter wie Fische und Konservendosen (und nicht etwa um Informations- oder Kommunikationsarbeit), also um schwere körperliche Arbeit, mutmaßlich ausgebeutet von einer »Großindustrie« (ebd.: 101). Ein Problem, das den jungen Lacan angeht.¹⁶

3. Wenn der Blick bei Sartre doch *per se*, sofern er das Subjekt in Scham versetzt, herabwürdigend und bei Lacan *eo ipso* böse ist,¹⁷ wie hebt sich davon ein *invektiver Blick* ab? Wäre nach Sartre und Lacan nicht jeder Blick invektiv, mindestens insofern er objektifizierend ist? Allerdings: Sartre (1991: 471) schreibt auch vom »Stolz«, den der Blick des Anderen auslösen kann, und Lacan spricht – hier zeigt sich erneut das oben schon angemerkte Gendering des Blicks als männlich – von der »Befriedigung einer Frau, die sich betrachtet weiß« (Lacan 1987: 81), und weiterhin vom »Blick des Liebhabers« (ebd.: 107). Welchen Sinn hätte auch das Spiel mit dem Schirm (ebd.: 114), z.B. in Formen der Selbst-Inszenierung,¹⁸ wenn nicht den, von anderen anerkannt und gewürdigt zu werden, also nicht-invektive Blicke auf sich zu ziehen? Ist der Flirt nicht genau diese Operation? Dass der Schirm zu Zwecken der »intimidation« (Silverman 1996: 134) genutzt werden kann, impliziert zwingend, dass er auch anders genutzt werden kann. Also kommt man nun zu der Frage, welches Spiel mit dem Schirm im Rahmen welcher medialen Situationen invektive oder nicht-invektive Blicke hervorbringt und welche Subjektivitäten dies (zumindest potenziell) erzeugen könnte.¹⁹

III.

Wenn man annimmt, dass der Blick ahistorisch ist und mithin gar nicht soziotechnisch ausdifferenziert werden kann, erübrigt sich die weitere Diskussion.

16 Zu Marx und Lacan siehe Tomšič 2015.

17 Vgl. Lacan 1987: 125, der den bösen Blick erneut in (moment-)fotografischen Metaphern beschreibt: »Der böse Blick, ist das *fascinum*, was durch seine Wirkung die Bewegung stocken lässt [...]«

18 Silverman (1996: 134) spricht daher auch von »travesty«, die der Schirm erlaubt (vgl. auch 195–227 zu Analysen von Cindy Shermans selbstinszenatorischen Fotos, die den Schirm, der »die Frau« definiert, kritisch verfremdet). Hier ist die Nähe zur Thematik des *drag* naheliegend, vgl. Butler 1999 und neuerdings Göring 2017.

19 Grundsätzlich drängt sich die Frage auf, wie ein Subjekt, das in gewisser Weise durch den Blick gebildet wird, wiederum durch Blicke herabgesetzt werden kann.

Wenn man jedoch annimmt, eine sozio-technische und historische Ausdifferenzierung sei möglich, und die kurz diskutierten Positionen von Silverman und Iskin deuten das an, dann eröffnet sich wahrscheinlich ein sehr weites und differenziertes Feld, das hier nicht *en détail* dargestellt werden kann.

Was sind z.B. Selfies aus der Sicht der hier diskutierten Theorie des Blicks? Und was nützt es, sie mit dieser Theorie (sofern es eine ist) zu beschreiben? Selfies sind ein Blick von Außen auf mich und für die Anderen bestimmt – aber von mir selbst durchgeführt und selbst inszeniert. Ich werde »photo-graphiert«, aber willentlich von mir selbst. Ist das nun ein *look*, insofern ich mich selbst souverän fotografiere (und dann manchmal noch, mehr Lacan geht ja gar nicht, verwirrenderweise, mithilfe eines Spiegels)? Oder ist es schon *the gaze*, insofern ich mich als mich selbst fotografierende/r unter das Regime der anderen als solcher stelle, denn das Bild ist ja gerade nicht für meinen Blick gemacht? Ein Selfie will einen nicht-invektiven Blick erheischen, kann aber dekontextualisiert invektiv werden. Ein Bild, das ich von mir selbst mache und von dem ich glaube, dass es mich optimal präsentiert, kann plötzlich, in sozialen Netzwerken, zu Scham und Herabsetzung führen. Kann man also Instagram-Filter als Spiel mit dem Schirm beschreiben? Ein Spiel, das der perfekten Selbstinszenierung dienen soll, die wiederum, ökonomisch, Teil einer Durchsetzungsstrategie am Aufmerksamkeits-Markt ist – und doch jederzeit wieder ins Lächerliche und Peinliche umschlagen kann?²⁰ Hier deutet sich ein erster Hinweis darauf an, was man als eine medienhistorisch eigene Form des Blicks in der Gegenwart sehen könnte. Diese und eine weitere Form des digital-invektiven Blicks seien im Folgenden diskutiert.

1. Es wäre zunächst die *Zirkulation der eigenen Bilder* zu nennen. Es gibt nicht mehr eine private Bildersphäre, z. B. von Familienfotos eingeklebt in Alben, der eine massenmediale Bildersphäre in Kino und TV etwa gegenübersteht, durch die Körperbilder von Models etc. kommuniziert und imaginär in Subjekte eingepägt werden. So hat Lacan interessanterweise in Zusammenhang mit den »Massenmedien« bemerkt, dass ein »Überhandnehmen« des Blicks zu konstatieren sei: »Tatsächlich ist durch die Unzahl der Spektakel und Phantasmagorien nicht so sehr unser Sehen angesprochen als vielmehr der Blick.« (Lacan 1987: 288f.). Jede/r kann sich im Prinzip selbst abbilden und die Bilder, in digitalen Datennetzen, global zirkulieren lassen – was dennoch heißt, dass diese eigenen Bilder dem hegemonialen Schirm folgen. Das Konkurrenzprinzip bedeutet dann nicht, ich bin schöner, attraktiver,

20 Vgl. <https://www.for-me-online.de/beauty/haut-und-koerperpflege/instagram-filter> [letzter Zugriff 14.7.2021]: »Ruckzuck lassen sich Fotos optimieren und uns prompt noch besser aussehen. Damit Ihr nächster Instagram-Post die Herzen der Follower:innen im Sturm erobert, stellen wir Ihnen jetzt unsere vier liebsten Instagram-Filter vor!« Offenkundig geht es um das Begehren, darum, Herzen im Sturm zu erobern.

fröhlicher, erfolgreicher als Du, sondern ich bin den schönen, attraktiven, fröhlichen, erfolgreichen Models und Stars ähnlicher als Du. Die digitale Zirkulation des Selfies führt zur Konvergenz von Markt und Schirm. Die empirischen Studien von großen Mengen von Selfies, die etwa Lev Manovich dankenswerterweise durchgeführt hat (vgl. Tifentale/Manovich 2015), führen zu der erwartbaren Erkenntnis, dass diese Bilder normalverteilt im Wesentlichen gleich aussehen. Alle folgen dem Schirm (insbesondere die Frauen, vgl. ebd.: 115). Nur ist dies nun in der Selbstinszenierung und ihrer zirkulativen Präsenz sichtbar. Gerade das verführt zum Willen zur Abweichung, zur *travesty*.

Doch das ist immer problematisch. Billie Eilish ist das aktuelle Beispiel. Die junge Sängerin verhüllt sich in zu weite Kleidungen und Brillen etc., um nicht zu viel von ihrer Körperlichkeit preiszugeben, eben um gerade kein hegemoniales Bild zu sein. Geschieht das dann doch, weil irgendwelche Bikini-Fotos aus dem Urlaub *eben zirkulativ geleakt* werden, ist das Geschrei riesig (vgl. Sycha 2020). Plötzlich erscheint die depressive und verhüllte Billie als sexuell attraktive junge Frau (wen überrascht das?). Das, »*was ich erblicke [ist], nie das, was ich sehen will*« (Lacan 1987: 109; Hervorhebung im Original). Wieder ist die scheinbare Opposition nur eine Bestätigung des Schirms und die wilden, hasserfüllten Reaktionen lassen sich gar nicht anders erklären, als Effekt der traumatischen Enttäuschung, dass es »jenseits des Scheins [Eilishs Selbstinszenierung, JS] zwar kein Ding an sich, aber den [männlichen,²¹ JS] Blick« (ebd.: 110) gibt.²² Hier ist der invektive Blick einer, der aus der unerträglichen Enttäuschung geboren wird, dass es am Ende eben doch nur die kapitalistische Erscheinungsindustrie ist, die den Schirm produziert. Ja, dass es einfach kein Jenseits des Schirms gibt – bestenfalls ein Spiel mit ihm (so scheint es jedenfalls). Das ist für die eigene, vermeintlich *oppositionelle* Subjektivität – und so wird Billie Eilish zumindest verkauft – ein schwerer Schlag. Das geht einen an. Es richtet sich ein invektiver Blick auf Eilish, eben weil die Zirkulation einer, unter anderen medialen Bedingungen, unsichtbaren Privatheit, das gerade gegen den herrschenden Blick aufgebaute *image* unterbricht. So etwas findet man dann »weniger komisch« (ebd.: 101). Es ist wohl naheliegend, dass das Netz für die Formen der potenziell invektiven Blicke eigene Psycho-Formate des Vergessens und der Flucht vor der Scham entwickelt hat – wie etwa in flüchtigen Bildern bei *Snapchat* (vgl. Schröter 2019).²³ Vielleicht kann der invektive Blick ja auch wieder verschwinden. Das ist jedenfalls die Hoffnung.

21 Siehe Jay 1993: 533, der vom »screen of male representations« spricht.

22 Vgl. auch Lacan 1987: 118f. zu der Geschichte von Zeuxis und Parrhasios: »Dagegen zeigt das Beispiel von Parrhasios, wenn man einen Menschen täuschen will, braucht man ihm nur das Bild eines Vorhangs vor Augen halten, das heißt das Bild von etwas, jenseits dessen er zu sehen verlangt.«

23 Der vielzitierte Satz, dass das Netz nicht vergesse (und dass das offenbar ein Problem ist), zeigt, dass man es hier (scheinbar) mit einem unkontrollierten mnemonischen Raum zu tun

2. Ein zweiter Hinweis darauf, was man als eine medienhistorisch eigene Form des Blicks in der Gegenwart sehen könnte, kommt aus einer ganz anderen Richtung (und es sei betont, dass die beiden hier diskutierten Phänomene natürlich keineswegs die einzigen sind²⁴): Lacan betont immerzu, dass das Subjekt im »Bild/Tableau« (Lacan 1987: 113) ist. Nur ist das »Bild«, in dem man sich befindet – und in dem auch der junge Lacan, bei den Fischern, »einen Fleck« (ebd.: 102) machte – ja kein zweidimensionales Bild. Es ist eine dreidimensionale Szene. Es ist ein dreidimensionales Bild.

Schon von daher ist es eigentlich merkwürdig, dass der Blick mit der Metapher der Fotografie beschrieben wird. Nochmal: »Daraus geht hervor, daß der Blick ein Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] *photo-graphiert*« (ebd.: 113). Wieso wird der Blick (*the gaze*), der doch so dem »geometralen« Phantasma des sehenden Subjekts entgegengesetzt sein soll (*look*), durch eine Technologie verkörpert, die – zumindest auf der Ebene der optischen Projektion – genau dieses geometrale, zentralperspektivische Schema wiederholt? Muss sie das, um das geometrale Phantasma des souveränen Subjekts zu stabilisieren? Oder liegt darin nicht ein Problem? Freilich könnte die Kamera des Blicks im Außen an jedem Punkt sein, ständig ihre Position wechseln und so virtuell eine Art omniskopische Kamera sein – eine Art sehr schneller Drohne. Man könnte aber auch die Frage aufwerfen, ob Silvermans (1996: 135) historisierende Perspektive – »[T]he camera has been installed ever since the early nineteenth century as the primary trope through which the Western subject apprehends the gaze« – nicht auch die Möglichkeit zulässt, dass historisch neue und vielleicht sogar angemessenere *primary tropes* für den Blick auftauchen. Vielleicht ist die eher triviale Beobachtung, dass heutige Fotokameras (z.B. in Handys) digital und nicht mehr analog *aufzeichnen* gar nicht relevant. Vielleicht gibt es heute ganz andere Kameras.

Auf einigen wenigen Seiten des *Seminar XI* diskutiert Lacan Roger Caillois' (1984; 2007) einflussreiche Überlegungen zur Mimikry. Caillois hatte die in der Natur oft beobachtete Eigenschaft von Organismen, sich dem Hintergrund anzupassen, abweichend von der Darwin'schen Konzeption diskutiert. Lacan betont in Bezug auf Caillois zustimmend »Hier zeigt sich nun in der Tat, in welcher Dimension das Subjekt ins Tableau einrückt« (Lacan 1987: 106). Und wenn ein dreidimen-

hat, in der Subjekte Spuren hinterlassen, angeblickt, beurteilt, beschämt werden. Zu den Formen digitaler Bildzirkulation vgl. auch Prokić 2020.

24 Gerade Frauen, Angehörige der verschiedensten »sexuellen Minderheiten« und *People of Colour* haben noch mit ganz anderen Formen des invektiven Blicks zu kämpfen. Diese Diskriminierungen stehen aber hier nicht im Zentrum, sondern die Frage nach neuen technischen Formen des Blicks.

sionaler Körper (das Subjekt) in einen dreidimensionalen Hintergrund einrückt handelt es sich um ein dreidimensionales Bild und nicht um eine Fotografie, die ja eine zweidimensionale zentralperspektivische Projektion einer dreidimensionalen Szene ist (wobei die diesbezüglich eher vagen Formulierungen bei Lacan im Prinzip beide Möglichkeiten zuließen, wäre nicht so oft von Fotografie und Schirmen etc. die Rede). Caillois (1984: 23) bemerkt:

Morphological mimicry could then be, after the fashion of chromatic mimicry, an actual photography, but of the form and the relief, a photography on the level of the object and not on that of the image, a reproduction in three-dimensional space with solids and voids: sculpture-photography or better *teleplasty*, if one strips the word of any metapsychical content.²⁵

Hier wird der Blick, also das Gesehenwerden-Können zwar immer noch in Metaphern der Fotografie verstanden – doch als eine »sculpture-photography«, als ein dreidimensionales Bild. Die Nähe dieser Formulierung zu der, schon im 19. Jahrhundert entstandenen, Technologie der Photoskulptur ist augenfällig (vgl. Schröter 2009: 92-126). Dies war ein Verfahren, bei welchem ein Subjekt in der Mitte einer Anordnung aus zahlreichen, kreisförmig angeordneten Kameras von eben diesen zugleich fotografiert wurde. Aus den Fotos, die das Subjekt von allen Seiten zeigten, konnte mit einigen Zwischenschritten eine Skulptur erstellt werden. Dies konnte selbstrepräsentative Zwecke erfüllen, es gab sogar die (aus naheliegenden Gründen) vorübergehende Praxis einer Art dreidimensionaler Visitenkarte (»bustes cartes«, vgl. Sorel 2000: 85). Die Details der sehr verschiedenen Verfahren sind hier nicht wichtig: Entscheidend ist nur, dass es eine Anordnung gibt, in der das Subjekt sehr buchstäblich von allen Seiten angeblickt wird, sodass keine zentralperspektivische Projektion der dreidimensionalen Szene aus einem Blickpunkt auf die zweidimensionale Fläche erfolgen muss.²⁶

Was hat das nun mit dem invektiven Blick in der Gegenwart zu tun? Eine wichtige Technik der Globalisierung sind die an vielen Flughäfen installierten 3D-Körperscanner, die ebenfalls eine Rundumabtastung erzeugen, um sicherzustellen, dass etwa keine Waffen in Flugzeuge geschmuggelt werden. Dieser durchdringende Rundum-Blick kann invektiv sein: In einem älteren Text heißt es:

Geschlechtsorgane stehen auch aus einem weiteren Grund im Mittelpunkt der Diskussion über die Nacktscanner: Die Geräte bilden den unbedeckten Körper

25 Muhle (im Druck) hat diese Passage sehr genau in den Kontext von Caillois' Werk eingerückt und in dem Feld einer »Millieuästhetik« verortet. Siehe auch Eidelpes 2018: 67-84 zu einer detaillierten und sehr klaren Einordnung von Caillois' Position in den historischen Kontext.

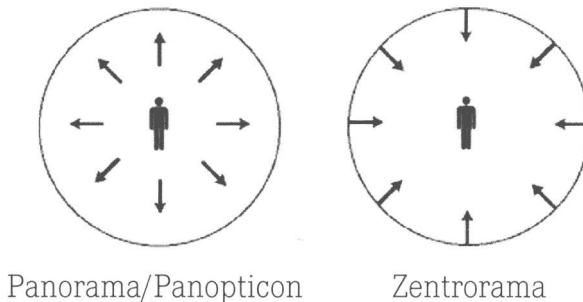
26 Jede einzelne Kamera bleibt (im Prinzip) zentralperspektivisch, aber die Vervielfältigung der Kamera führt dazu, dass nicht mehr eine räumliche Szene von einem Blickpunkt aus auf eine Bildfläche projiziert werden muss.

detailliert ab. So kursieren bereits Geschichten von Angestellten, die Körperbilder eines Filmstars ausgedruckt und herumgezeigt haben sollen. An einem amerikanischen Flughafen sind Sicherheitsleute angeblich in eine Schlägerei geraten, nach einer abfälligen Bemerkung über den Penis des anderen. Immer wieder ist auch zu hören, attraktive Frauen würden besonders häufig »zufällig« für die Körperscans ausgewählt. (Schrader 2010).

Es geht nicht speziell um dieses Beispiel, auch sind bei modernen Systemen die Körper in der Darstellung stark schematisiert und frei von intimen Details. Solche Technologien der Sichtbarkeit zeigen, dass erneut der Blick des Anderen mich enthüllt, mich buchstäblich von meinem, auch schützenden Schirm trennt, und zum Objekt macht.

Doch läuft das an Flughäfen längst (meist) ohne Scham und ganz routinemäßig ab. Wie passt das in eine Blicktheorie nach Sartre und Lacan? Passt das nicht ohnehin besser in Konzepte einer panoptischen *surveillance* nach Foucault (1994)? Wozu dieser ganze subjekttheoretische Aufwand, wenn es einfach um Kontrolle und Disziplinierung geht? Das sind berechtigte Fragen – zumal es schon frühere Diskussionen darum gab (vgl. Copjec 1994). Man kann zunächst festhalten, dass das Dispositiv des 3D-Scanners (und der Photoskulptur), das Dispositiv des panoptischen Blicks, wie es Foucault beschreibt, umkehrt. Nicht mehr ist das Subjekt außen und wird dem Blick eines Zentrums ausgesetzt, sondern vielmehr ist das Subjekt im Zentrum und der Blick kommt »zentroramatisch« (Schmidt 2002: 186) von Außen – was Lacans (1987: 113) Bestimmung entspricht, dass der Blick »draußen« bzw. »im Außen« ist.

Abb. 2: Panorama vs. Zentrorama, nach Schmidt (2002).



Aber ist diese Umkehrung wirklich etwas anderes? Ist das Zentrum nicht einfach abstrakter als in dem von Foucault analysierten Gefängnisbau? Ist es nicht immer noch unsichtbar und beobachtet uns vielmehr durch die Netzwerke der Flughafeninstitutionen? Vielleicht macht es aber auch keinen Sinn, diese beiden

Perspektiven gegeneinander auszuspielen – der technische Blick dient einmal der Überwachung und Kontrolle, ist andererseits in seinen verschiedensten Formen immer schon konstitutiv für zumindest einen bestimmten Typ von Subjektivität, wie er sich historisch herausgebildet hat.

3. Ähnliches könnte man, andeutungsweise, für zeitgenössische Technologien des (*Self-*)*Trackings* argumentieren. Da diese Diskussion anderswo ausführlich geführt wurde, sei nur kurz auf die einschlägige Literatur verwiesen (vgl. Duttweiler et al. 2016). Das Subjekt fühlt sich von einem vermessenden, quantifizierenden Blick angesehen, der es nicht mehr allein zu einem Objekt macht, das etwa einem Schirm aus hegemonialen Erscheinungsmustern folgt, sondern es wird zu einem Datensatz, der gerankt und verglichen wird – mit der sich wandelnden eigenen Performanz oder mit jener anderer. Auch hier kann es invektiv werden, etwa wenn die Leistung anderer als schwach bewertet wird. Allerdings stellt sich hier die Frage, ob die Metapher des Blicks (*the gaze*) wirklich noch zutreffend ist – vielleicht ist die Rolle, die der Blick in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts spielte, dann eben doch ein Effekt der damaligen Dominanz visueller Medien wie der Fotografie und des Kinos (vgl. Kittler 1986: 249-251).²⁷ Lacan schreibt eben, das Subjekt werde »photo-graphiert« und nicht: gescannt oder gar verdatet – und vielleicht ist selbst das vielzitierte Panoptikum nach Foucault noch zu sehr visuell, um den eher abstrakten und dann sekundär visualisierten Daten noch gerecht werden zu können.²⁸ Vielleicht kommt nach dem invektiven Blick das invektive Ranking oder die invektive Statistik.²⁹ Hier wird die oben schon erwähnte Invektivität gegenüber nicht-weißen Menschen noch einmal verschärft eine Rolle spielen, insofern der *bias* der Algorithmen schwarze Körper einerseits betont objektifiziert und zu Objekten eines Verdachts, andererseits (und in anderen Zusammenhängen) unsichtbar macht.³⁰

Aber, selbst wenn die pan-optische Metapher nicht mehr greift, so bleibt doch, dass die Sichtbarkeit für andere (und sei es in der Form von peinlichen Daten und ihren Visualisierungen) konstitutiv für Subjektivität ist, ja sogar mehr ist als je

27 Vgl. Kittler 2002: 38: »Methodisch bleibt nur anzumerken, daß ich Lacans Begrifflichkeit als nützlichen Werkzeugkasten, nicht als unwandelbare Wahrheit benutzen werde – aus dem schlichten Grund, weil man sich im Lauf des Semesters wird fragen müssen, ob nicht Grundbegriffe aktueller Theorien, statt garantiert unabhängige und deshalb wahre Beobachtungsposten zu bilden, vielmehr eine direkte Folge der Medienexplosion unserer Epoche sind.«

28 Vgl. *Surveillance and Society* (2003) – das Heft versammelt eine Reihe von Beiträgen, die schon 2003 kritisch die Frage nach Foucaults Panoptizismus unter neuen medialen und sozialen Bedingungen stellen.

29 Vgl. hierzu Meyer 2019: Kapitel IV, der detailliert das Identifikationsregime der sozialen Medien unter Rückbezug Deleuze- und Guattaris Begriff der »abstrakten Maschine« analysiert.

30 Zum algorithmischen Bias siehe Noble 2018.

zuvor. Auch wenn die Kamera nicht mehr die richtige Metapher für den Blick sein mag – am Blick (*the gaze*) ändert sich dadurch nichts, nur die Formen, in denen er erscheint und mithin auch seine Invektivitäten haben sich verschoben.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baxandall, Michel (1988): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beil, Benjamin/Schröter, Jens (2011): »Die Parallelperspektive im digitalen Bild«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 04: Menschen & Andere*. Jg. 3, Nr. 1, S. 127-138. DOI: 10.1524/zfmw.2011.0011.
- Blümle, Claudia/von der Heiden, Anne (Hgg.) (2005): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Zürich: Diaphanes.
- Bryson, Norman (1998): »The Gaze in the Expanded Field«. In: Foster, Hal (Hg.): *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, S. 87-113.
- Butler, Judith (1999): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.
- Caillois, Roger (1984): »Mimicry and Legendary Psychasthenia«. In: *October*, Nr. 31, S. 16-32.
- Caillois, Roger (2007): *Méduse & Cie. Die Gottesanbeterin. Mimese und legendäre Psychasthenie*. Berlin: Brinkmann und Bose.
- Copjec, Joan (1994): *Read My Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge/MA; London: MIT Press.
- Därmann, Iris (2000): »Unter dem Blick bildlicher Medien«. In: Pöltner, Günther (Hg.): *Phänomenologie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 13-42.
- Duttweiler, Stephanie/Gugutzer, Robert/Passoth, Jan-Hendrik et al. (Hgg.) (2016): *Leben nach Zahlen. Self-Tracking als Optimierungsprojekt?* Bielefeld: transcript. DOI: 10.14361/9783839431368.
- Eidelpes, Rosa (2018): *Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille – Roger Caillois – Michel Leiris*. Berlin: Kadmos.
- Fanon, Frantz (1952): *Peau noire, Masques blancs*. Paris: Seuil.
- Fanon, Frantz (2008): *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen* [1975]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gondek, Hans-Dieter (1997): »Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminars XI«. In: *Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse*, Jg. 12, Nr. 37/38, S. 173-194.

- Görling, Reinhold (2017): »Szenische Verfasstheit der Subjektivität, Medienökologie der Psyche«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 17: *Psychische Apparate*, Jg. 9, Nr. 2, S. 41-53. DOI: 10.14361/zfmw-2017-0206.
- Iskin, Ruth E. (1997): »In the Light of Images and the Shadow of Technology. Lacan, Photography and Subjectivity«. In: *Discourse*, Jg. 19, Nr. 3, S. 43-66.
- Iversen, Margaret (2002): »Was ist eine Fotografie?« In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 92-114.
- Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann und Bose.
- Kittler, Friedrich (2002): *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.
- Lacan, Jacques (1986): »Von dem, was uns vorausging«. In: Ders.: *Schriften III*. Weinheim/Berlin: Quadriga, S. 7-14.
- Lacan, Jacques (1987): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink.
- Meyer, Roland (2019): *Operative Portraits. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Muhle, Maria (im Druck): »Eine Skulptur-Photographie oder besser eine Teleplastik – Mimesen zwischen Natur und Kultur bei Caillois«. In: Balke, Friedrich/Linseisen, Elisa (Hgg): *Mimesis Expanded*, München: Fink (im Druck).
- Noble, Safiya Umoja (2018): *Algorithms of Oppression. How Search Engines reinforce Racism*. New York: New York University Press.
- Owens, Craig (2003): »Posieren«. In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 92-114.
- Prokić, Tanja (2020): »Post, Like, Share, Submit. Visual Control and the Digital Image (13 Theses)«. In: *Control Societies I: Media, Culture, Technology. Special Issue of Coils of the Serpent: Journal for the Study of Contemporary Power*, Jg. 5, Nr. 1, S. 145-152.
- Sartre, Jean-Paul (1991): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* [1943]. In: Ders.: *Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften*, Bd. 3. Hg. v. Traugott König. Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Gunnar (2002): »Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte. Am Beispiel der Multiperspektivität«. In: Chi, Immanuel/Düchting, Susanne/Schröter, Jens (Hgg.): *ephemer temporär provisorisch*. Essen: Klartext, S. 175-196.
- Schrader, Christopher (2010): »Entwürdigend und gefährlich«. In: *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/wissen/nacktscanner-entwuerdigend-und-gefaehrlich-1.1024256> [Zuletzt eingesehen 14.7.2021].

- Schröter, Jens (2003): »Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern«. In: *Fotogeschichte*, Jg. 23, Nr. 88, S. 3-16.
- Schröter, Jens (2004): »Das Ende der Welt. Analoge vs. digitale Bilder – mehr und weniger ›Realität‹?«. In: Ders./Böhnke, Alexander (Hgg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, S. 335-354. DOI: 10.14361/9783839402542-017.
- Schröter, Jens (2009): *3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*. München: Fink.
- Schröter, Jens (2016): »Sich ausweisen«. In: Becker, Ilka/Lockemann, Bettina/Köhler, Astrid et al. (Hgg.): *Fotografisches Handeln. Das fotografische Dispositiv*, Bd 1. Marburg: Jonas, S. 226-239.
- Schröter, Jens (2019): Löscharbeit und Negation. In: Nowak, Lars (Hg.): *Bild und Negativität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 143-154.
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Sorel, Philippe (2000): »Photosculpture: the Fortunes of a Sculptural Process Based on Photography«. In: Reynaud, Françoise/Tambrun, Catherine/Timby, Kim (Hgg.): *Paris in 3D*. London: Booth-Clibborn Editions, S. 81-90.
- Surveillance and Society (2003): *Foucault and Panopticism Revisited*. <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/issue/view/Foucault> [Zuletzt eingesehen 14.7.2021].
- Sycha, Lisa (2020): *Billie Eilish: Beschimpfungen wegen Bikini-Fotos im Urlaub*. In: *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.de/billie-eilish-beschimpfungen-wegen-bikini-fotos-im-urlaub-1968963/> [Zuletzt eingesehen 14.7.2021].
- Tifentale, Alisa/Manovich, Lev (2015): »Selfcity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media«. In: Berry, David M./Dieter, Michael (Hgg.): *Post-digital Aesthetics: Art, Computation and Design*. Basingstoke (Hampshire): Palgrave Macmillan, S. 109-122. DOI: 10.1057/9781137437204_9.
- Tomšič, Samo (2015): *The Capitalist Unconscious. Marx and Lacan*. London: Verso.

Digitale Bildgenres des Invektiven

Reacting to the Reaction of the Reaction to the Reaction

Reaction Videos und invektive Blickzirkulationen

Johanna Heyne

Abstract

Seit einigen Jahren ist es auf der Plattform YouTube zum Trend geworden, dass sich User:innen dabei filmen, wie sie sich wiederum Filme im Internet anschauen. Die sogenannten Reaction Videos generieren vor allem dann Aufmerksamkeit und Reichweite, wenn die Gefilmten auf besonders drastische Inhalte reagieren. Die Vermittlung der Bilder durch die Reaktion der Gefilmten schafft eine doppelte Beobachtungsebene, die im Kontext der sozialen Medien in normierende Prüfungen und Wertungen eingebunden ist. Der Beitrag widmet sich diesem Phänomen und entwickelt anhand der Überlegungen zum Blick, zur Scham und zum Ekel von Sartre, Lacan, Kristeva und Butler eine Heuristik invektiver Blicke erster und zweiter Ordnung.

1. Einleitung

Am 15. November 2017 veröffentlichte das Auktionshaus Christie's auf der Videoplattform YouTube einen Trailer zur Versteigerung des Leonardo da Vinci zugeschriebenen *Salvator Mundi*: Vor dunklem Hintergrund betrachten Menschen etwas, das sich außerhalb des filmischen Rahmens befindet. Ein Licht scheint von dem geheimnisvollen Objekt auszugehen und erhellt die Gesichter der Personen. Etwas bannt ihren Blick. Einige der Schauenden sehen ehrfürchtig aus, einige lächeln, sind zu Tränen gerührt. Dazu erklingt die getragene Musik eines Streichorchesters (vgl. Christie's 2017) (Abb. 1-3).

Was hier als Marketinginstrument eines großen Auktionshauses genutzt wurde, ist ursprünglich auf YouTube als sogenanntes Reaction Video populär geworden. Dabei ist die gezeigte Konstellation immer gleich: Die Reaktionen sind über die Webcam oder externe Kamera so gefilmt, dass sie den Bildschirm und das Video, auf das reagiert wird, nicht zeigen, sondern nur die Gesichter der Schauenden sichtbar machen. So sind die Sichtbarkeitsverhältnisse der Reaction Videos eine logische Folge ihrer technischen Produktionsbedingungen.

Abb. 1 und Abb. 2



Nach dem Hype auf YouTube entwickelte sich das Reaction Video über die Plattform hinaus zu einem eigenständigen popkulturellen Phänomen. Es etablierte sich ein Genre von Blickkonstellationen mit besonderem affektiven Potenzial, das gerade deshalb zur zirkulierenden Ware wird.

Abb. 3



Reaction Videos auf YouTube sind unabgeschlossene Produkte, die in ein komplexes System von Bewertungs- und Reaktionsmöglichkeiten eingespannt sind, das seinerseits produktive Rezeptionshaltungen hervorruft. Die Analyse der zugrunde liegenden medialen, affektiven und intersubjektiven Prozesse sowohl in der Produktion als auch der Rezeption ist daher für das Verständnis dieser Videos entscheidend.

Vor allem die Rezeption von Reaction Videos wird durch das dortige Interface kanalisiert. Neben *Social Signals* wie Like- und Dislike-Buttons oder der Möglichkeit, Videos zu teilen, ist auf YouTube und anderen sozialen Netzwerken die Kommentarfunktion zentral. Die Aufmerksamkeitsökonomie der Plattformen, in der

Popularität und Anerkennung maßgeblich Handeln und Selbstdarstellung bestimmen, sind in besonderem Maße auf drastische Inhalte angewiesen, um wiederum starke Reaktionen und Emotionen auszulösen. Zudem ermöglichen sie den User:innen eine moralische Positionierung mittels Selbstdarstellungen. Aus diesem Grund reagieren die Gefilmten mit Vorliebe auf Videos, die besonders extreme Inhalte wie z.B. Hardcore-Pornografie, heftige physische Gewalt oder sogar Mord zeigen.

Die Praxis, mit diesen drastischen Bildern unter den Bedingungen digitaler Infrastrukturen umzugehen, ist im folgenden Beitrag von besonderem Interesse. Ein wesentliches Merkmal dieser Infrastrukturen, so werde ich herausarbeiten, sind die spezifischen Produktions-, Rezeptions- und Kommunikationsbedingungen von Sozialen Medien, aus deren Logik heraus und für deren neuerliche Verwertung drastische Bilder überhaupt erst erzeugt werden. Reaction Videos zu derart extremen Inhalten und ihre Rezeption sind maßgeblich von diesen Bedingungen beeinflusst. Genauso können Reaction Videos nur im Spannungsfeld zwischen einer vorher nicht dagewesenen Verfügbarkeit drastischer Bilder und der gleichzeitigen gesellschaftlichen Tabuisierung des Gesehenen verstanden werden.

Die Rezeption dieser Bilder durch die Gefilmten, so zeigt die Analyse der exemplarischen Reaction Videos, ist sehr oft ambivalent. Obwohl die Personen vor der Kamera starke Abwehrreaktionen zeigen, besteht doch ein scheinbarer Drang zum Schauen. Das beweist die hohe Zahl an Suchergebnissen, die YouTube für dieses Genre vorschlägt. Hinter diesem Zwang zum Hinsehen-Müssen trotz innerer Widerstände, so meine These, verbirgt sich eine Tradition des Schauens auf das Grauen, die ihre Anfänge schon lange vor den digitalen Bildern hat. Damit verbunden sind Blickstrategien, die sich zwischen Blickangst und Schaulust bewegen. Hier manifestiert sich eine erste Ebene des invektiven Blickes (*invective gaze*), indem nämlich Szenen der Herabsetzung betrachtet werden.

Reaction Videos, die sich auf gewaltvolle oder sexuelle Inhalte beziehen, erfordern von den Gefilmten immer auch eine moralische Positionierung. Denn um eine hohe Reichweite zu erzeugen, sind sie von einer möglichst positiven Bewertung ihrer Rezipient:innen abhängig. Die *Social Signals* machen die Aufmerksamkeit für ein bestimmtes Video und seine Beliebtheit oder Unbeliebtheit sicht- und messbar. Als phatische Kommunikationsmittel (vgl. Schäfer/Mühleder 2020: 130-149) unterstreichen sie den Aufforderungscharakter Sozialer Medien, sich ohne den Versuch, konkrete Information zu übermitteln unmittelbar an einem digitalen Diskurs zu beteiligen und die eigene Reaktion permanent zu dokumentieren. Über diese phatische Verbindung hinaus sind YouTube-Videos immer schon in ein affektives Bewertungsnetz eingebunden und insbesondere Reaction Videos stehen sinnbildlich für ein Kommunikationsregime, das explizit zur Beteiligung einlädt.

Dieses Regime durchdringt nicht zuletzt auch die Körper der YouTuber:innen, die sich für ihre Reaction Videos selbst filmen. Ihre affektiven und emotiven Äuße-

rungen stellen sie vor einem Publikum zur Schau und werden so einer bewertenden Netzöffentlichkeit ausgesetzt. Die phatischen Mittel der Videoplattform fordern dazu auf, eine Reaktion zu hinterlassen. Auf diese Weise wird der Körper und seine Affekte adressiert und wird – auch wenn er physisch nicht präsent ist – im Digitalen verletzbar.

Ein besonders beliebtes Kommunikationsmittel ist die Kommentarfunktion. Die Kommentare setzen sich teilweise mit der Rezeptionshaltung der Gefilmten auseinander und sanktionieren als unpassend empfundenes Verhalten. Damit bieten sie wichtige Anhaltspunkte für die Untersuchung der Affektrezeption der zweiten Beobachtungsebene. Diese zweite Beobachtungsebene setzt sich nicht mehr mit den drastischen Bildern auseinander, sondern bezieht sich auf die im Video gezeigte Reaktion. Betrachtet wird hier also das Betrachten selbst. Diese Ebene ist zugleich die zweite Ebene des invektiven Blicks: Wenn die Kommentare unter den einzelnen Reaction Videos die Reaktionen der Gefilmten kritisieren, sich über die YouTuber:innen mokieren oder ein regelrechter Shitstorm über die Gefilmten hineinbricht, dann sehen sich die Produzent:innen der Reaction Videos einer öffentlichen Herabsetzung ausgesetzt.

Sowohl für das Setting der ersten als auch der zweiten Ebene des invektiven Blickes ist konstitutiv, dass das Schauen vor Publikum stattfindet. Nicht nur die Reaction Videos, sondern auch ihre Kommentierungen werden wiederum von einem Publikum rezipiert. Die User:innen publizieren also immer im Wissen um eine bewertende Netzöffentlichkeit und jede Handlung ist durch dieses Wissen beeinflusst. Warum also wird das Selbstexperiment der Reaction Videos immer aufs Neue öffentlich wiederholt und welche Rolle spielt dabei das unsichtbare Publikum?

Schon im Umfeld von YouTube setzen sich Netzakteure produktiv mit den eigenen Handlungsspielräumen auseinander, wenn sie mit neuen Produktionen auf bestehende Reaction Videos Bezug nehmen und endlose Reaktionsschleifen entstehen. Zudem verlässt das Bildphänomen mit zunehmender Popularität immer öfter seinen ursprünglichen Funktionszusammenhang und findet Eingang in Fernsehen, Werbung und sogar Kunst.

Der Bildtypus des Selfies ist in der Kunstgeschichte und Medienwissenschaft schon vielseitig beleuchtet worden (vgl. dazu u.a. Otto/Plohr 2015: 26-30; Reichert 2015: 86-96; Ulrich 2019). Auch das Reaction Video ist eine Form des Selfies, allerdings handelt es sich bei Reaction Videos um bewegte Bilder, während Foto-Selfies eher als Momentaufnahmen wirken. Es drängt sich die Frage auf, wie das reagierende Gesicht von einem Internetphänomen unter privaten User:innen zur medialen Folie für Unterhaltungsbranche, Kunst, und Werbung geworden ist und welche Strategien zu seiner Kommodifizierung beitragen.

2. Der invektive Blick erster Ordnung

Die Firma MFX Media veröffentlichte 2007 den Pornofilm *Hungry Bitches*. Der Film war für ein Fetischpublikum als ein *Scat Porn* gedreht worden, also als pornografischer Film, der die erotische Lust am Spiel mit Ausscheidungen ausstellt. Vor der Veröffentlichung des Films wurde ein Trailer als Ankündigung online gestellt. Bald erzeugte dieser Trailer zahlreiche Reaction Videos, bei denen sich User:innen dabei filmen, wie sie sich den kurzen Clip anschauen. Die Reaktionen sind über die Webcam so gefilmt, dass der Bildschirm und der Trailer selbst nicht gezeigt werden, sondern nur die Gesichter der Schauenden sichtbar sind und so ein Reflex des Gesehenen über Mimik und Gestik vermittelt wird. Die Reaction Videos wurden für die Veröffentlichung auf YouTube produziert. Auf diese Weise fand der Trailer aus der Fetischszene des *Scat Porns*, der nun als *2 Girls 1 Cup* bekannt wurde, Eingang in die öffentlichen sozialen Netzwerke.

Aufgrund ihrer Funktions- und Wirkweise lassen sich die Reaction Videos im Anschluss an Limor Shifman als (Reaction) Memes bezeichnen (vgl. Shifman 2011: 187-203). Das heißt, sie verbreiten sich digital durch Nachahmung und stoßen so immer neue Bildproduktionen an (vgl. ebd.: 10). Als Teil einer Serie werden die Videos mit einfachsten Mitteln produziert, um die Beteiligung möglichst niedrigschwellig zu gestalten, damit besonders viele User:innen an dem Reaction Meme teilhaben können. Auf diese Weise wird die ökonomische Strategie der Videoplattform unterstützt, weil immer mehr Daten für YouTube generiert werden.

Durch das Mitwirken an einer Serie gehören die Netzakteure zudem einem privilegierten Kreis von Individuen an, die sich gemeinsam zum verbreiteten Inhalt positionieren (vgl. Shifman 2014: 31). Obwohl Reaction Videos Massenphänomene sind, kann doch jeder einzelne Beitrag die eigene Kreativität und Einzigartigkeit unter Beweis stellen (vgl. Shifman 2011: 190). Durch das steigende Angebot solcher Videos wächst die Herausforderung an die Produzent:innen, einen Beitrag zu posten, der möglichst viel Aufmerksamkeit generiert.

Neben *2 Girls 1 Cup* wurden weitere Videos bekannt, die für Reaction Videos genutzt wurden, etwa weitere Fetischpornos wie *1 Man 1 Jar* oder *2 Kids 1 Sandbox*. Die Titelgebung – die Verbindung aus Zahlen und Substantiven – ist zu einem zuverlässigen Marker für Bilder mit drastischem Inhalt geworden. Diesem Titelschema folgend wurden auch Videos wie *3 Guys 1 Hammer* bekannt, in denen extreme physische Gewalt und sogar Mord gezeigt werden.¹ Selbst zu den Enthauptungsvideos von Daniel Pearl und Nicolas Berg finden sich Reaction Videos.

1 Sowohl der Titel *2 Girls 1 Cup* als auch *3 Guys 1 Hammer* sind keine Selbstbezeichnungen. Die Videos erhielten ihre heute bekannten Namen erst durch die Verwendung in den sozialen Medien.

Videos wie die besprochenen, die Hardcore-Pornografie oder Gewalt zeigen, sind frei im Internet verfügbar. Sie werden als Mittel verwendet, um das jeweils als pervers und abnorm Verstandene einerseits in den öffentlichen Raum zu bringen und sich andererseits davon abzugrenzen und so zu positionieren. Der Umgang mit drastischen Bildern, die physische Gewalt, Tod und sexuelle Handlungen zeigen, ist also immer von der ambivalenten Spannung zwischen Faszination und Abstoßung geprägt.

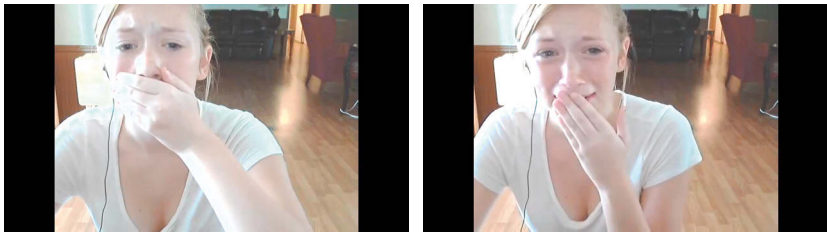
Dieser Konflikt ist so alt wie die Tradition dieser Darstellungen selbst, so Susan Sontag. Drastische Bilder folgen weniger einem moralischen Nutzen, sie seien vielmehr Provokation und Herausforderung (vgl. Sontag 2003: 50). Besonders Fotografien erhöhen den Anspruch, exakt das zu zeigen, was gewesen ist. Da die Betrachter:innen nicht in einer distanzierten Kontemplation verharren könnten, sondern in eine voyeuristische Position gerieten, schwinde in der Betrachtung von Fotografien mit drastischen Inhalten immer auch Beschämung mit (vgl. ebd.: 56). Den Betrachter:innen komme dann eine Teilverantwortung zu und sie würden herausgefordert, Stellung zu beziehen. Allein das Betrachten solcher Szenen der Herabsetzung, so lässt sich aus Sontags Ausführungen schließen, kann in uns also das Gefühl von Scham evozieren, weil wir im Moment des Schauens in Konflikt mit unserer Verantwortung als Zeug:innen (vgl. Klonk: 2017) geraten. In dem Moment, in dem uns in unserer voyeuristischen Position unser Genuss an den spektakulären Bildern bewusst wird, reflektieren wir unsere moralische Verantwortung gegenüber dem Gesehenen. Sontag räumt ein, dass längst nicht alle emotionalen Regungen beim Betrachten drastischer Bilder den Ansprüchen von Vernunft und Moral entsprechen. Allzu oft mischten sich zwischen Schock und Angst auch Interesse und Neugier.

Die Gefilmten, die sich – in Erwartung heftiger Gefühlsregungen – bewusst beim Betrachten drastischer Bilder filmen, um wiederum von einem Publikum gesehen zu werden, nehmen dann ihrerseits eine gewaltvolle Position gegenüber dem Gesehenen ein: Sie nutzen ihre Rolle als Zeug:innen aus, um Teil zu haben an einer digitalen Affektgemeinschaft (vgl. Schankweiler 2019). Ihr Blick auf die drastischen Szenen vor ihnen auf dem Bildschirm ist insofern ein herabsetzender Blick zum Zweck der Teilhabe. Ihre Schaulust hängt mit dem invektiven Blick erster Ordnung zusammen. Das Reaction Video besteht dann wiederum in der Verarbeitung des affektiven Überschusses, der aus dem invektiven Blick erster Ordnung resultiert. Es dokumentiert eine Reaktion, die vorher nur kalkuliert werden kann und oft genug auch die Überforderung der YouTuber:innen gegenüber dem Gesehenen festhält. In welcher Beziehung steht dieser invektive Blick erster Ordnung nun konkret zur angesprochenen Schaulust?

3. Von Schaulust zu Schauangst

Zu Beginn von *3 guys 1 hammer reaction* (2012) richtet sich die YouTuberin Kelcee Jane an ihre Zuschauer:innen (Abb. 4-5). Sie erklärt, sie werde sich gleich das Schockvideo *3 Guys 1 Hammer* anschauen. Bereits vor der Aufnahme habe sie es gestartet und festgestellt, dass das Gesehene eine starke Reaktion bei ihr auslöst. Daraufhin habe sie entschieden, ihre Reaktion aufzuzeichnen. Die folgenden drei Minuten des Reaction Videos, in denen sie sich immer wieder die Augen zuhält, sich zwingt, doch hinzusehen und schließlich unter Tränen das Video abbricht, vermitteln den Eindruck einer Mutprobe, die sie sich selbst auferlegt hat. Schließlich warnt die YouTuberin weinend ihre Zuschauer:innen davor, sich das Video *3 Guys 1 Hammer* anzuschauen und unterstreicht hierbei umso mehr ihre Leistung. Ähnliche ambivalente Reaktionen sind in zahlreichen anderen Reaction Videos zur besagten Vorlage zu beobachten. Die Reaktionen der Schauenden erzeugen mehr oder minder ostentativ den Eindruck, das bloße (freiwillige) Hinsehen sei eine schwer zu ertragende Zumutung. Dieses Darstellen eines Schauens gegen innere Widerstände haben die angesprochenen Reaction Videos zu *3 Guys 1 Hammer* und *2 Girls 1 Cup* gemeinsam, obwohl sich das Videomaterial inhaltlich grundlegend unterscheidet.

Abb. 4 und Abb. 5



Die Ambivalenz zwischen Angst und Faszination angesichts drastischer Bilder schildert Georges Bataille lange vor der Erfindung digitaler Bilder. In *Die Tränen des Eros* [1961] beschreibt er die Fotografie der öffentlichen Folter des Chinesen Fu Zhu Li, der 1910 zum Tod durch Zerstückelung in hundert Teile verurteilt wurde (Abb. 6). Bataille hatte sie auf seinem Schreibtisch aufgestellt. Das Foto, so schreibt Bataille, drücke sowohl Ekstase als auch Schmerz aus. Und eben die Spannung zwischen diesen beiden Polen sei der Grund gewesen, weswegen ihn die Fotografie fesselte.

Das körperliche Leiden stellt sich Bataille als transfigurativen Akt vor. In ihm kann durch die bewusste Verschwendung des Lebens über den Kontrollverlust, der uns im Tod widerfährt, triumphiert werden (vgl. Bataille 1981: U2). Dem Leiden und dem Sterben zuzusehen mache uns zwar Angst, offenbare uns aber zugleich die »göttliche Ekstase« im Angesicht des Sterbens, das wir selbst nicht erleiden

Abb. 6



müssen. (Drastische) Bilder – das zeigt Batailles Beispiel – können mehr sein als das Abbild einer Realität. Indem sie uns die Erkenntnis über unsere eigene Verletzbarkeit vor Augen führen oder uns mittels einer Substitutionslogik vor dieser Verletzbarkeit bewahren sollen, können sie selbst Realitäten erschaffen. Sogar mehr noch: Nicht nur das Subjekt, sondern die Dinge selbst, besitzen die Fähigkeit, zurückzublicken.

Um die Wirkkraft der gewaltvollen oder sexualisierten Bilder zu beschreiben, die sich die YouTuber:innen in den Reaction Videos ansehen, lohnt sich eine Auseinandersetzung mit den Blickstrukturen, die die Relation zwischen Subjekt und Objekt beeinflussen. Maurice Merleau-Ponty etwa beschreibt das Sehen als ein Tasten, bei dem der Blick auf den taktilen Widerstand der Dinge trifft. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt ist so von wechselseitigen Blicken bestimmt (Merleau-Ponty 1986: 180f.). Ähnliches beschreibt Jacques Lacan, wenn er erklärt, dass das Subjekt nur von einem Punkt aus sehe, es aber »von überall her erblickt« werde (Lacan 1978: 78). Dadurch gerät das konstruierte Verhältnis von Subjekt und Objekt, Schauendem und Sichtbarem ins Wanken. Dieser Blick kann auch ein Geräusch sein, durch das sich das Subjekt angesprochen fühlt. Wenn etwa der Schlüsselochgucker² nahende Schritte hört und in diesem Moment schamhaft seine Po-

2 Bei diesem Beispiel sowie den Ausführungen zur Verschränkung des Augen- und des Blicksehens in der Wechselwirkung zwischen Kunstproduktion und -rezeption verzichte ich auf die gendergerechte Schreibweise, weil ich mich hier auf Figuren beziehe, die als Begriffe in Sartres und Lacans Theorie geprägt sind.

sition als Voyeur erkennt (Sartre 1991: 317), dann trifft ihn der imaginäre Blick und stellt ihn als begehrendes und damit mangelhaftes Subjekt bloß. Was ich also anschau, das kann zurückschauen – unter Umständen mit vernichtender Wirkung.

Hier ist ein entscheidendes Moment der Wirkweise drastischer Bilder angesprochen, das einen zentralen Referenzpunkt für die Analyse der Produktionsmechanismen von Reaction Videos bildet. In der abendländischen Bildtradition ist die bedrohliche, sogar tödliche Wirkmacht des Bildes und die Angst vor ebendieser Macht immer schon Bestandteil der Rezeption gewesen. Vom Erstarren unter dem »bösen Blick« und vom davor schützenden Bild erzählt im westlichen Kulturkontext beispielhaft der Mythos der Medusa. Die griechische Legende berichtet von der Gorgone Medusa, deren Anblick so grauenerregend war, dass alle, die sie anschauten, zu Stein erstarrten. Erst Perseus konnte die Gorgone besiegen, indem er sie enthauptete. Vermittelt über ihr Spiegelbild in einem blanken Schild konnte Perseus die Medusa ansehen, ohne zu versteinern.

Diese Geschichte greift Linda Hentschel 2008 für ihre Überlegungen zur *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror* auf. Sie liest im Mythos des Perseus, der sich einem Bild anvertraut, um die grausame Realität zu besiegen, eine Immunisierungslogik, bei der das Subjekt durch den Anblick drastischer Bilder in homöopathischen Dosen einen Schutz gegen die tatsächliche Grausamkeit der Realität aufbauen kann. Die Schauenden empfinden beim Anblick der Bilder zwar starke emotionale Regungen, doch immer im Bewusstsein, selbst nicht in Gefahr zu sein (vgl. Hentschel 2008: 186).³

Hentschels Ausführungen sind an dieser Stelle hilfreich, um zu verstehen, wie das Betrachten drastischer Bilder zur Bewältigungsstrategie einer schreckenerregenden Realität werden kann. Für Hentschel ist nämlich das Betrachten dieser Bilder eine Selbstbestätigung der eigenen Sicherheit. Der Drang zum Schauen, den die Gefilmten in den Reaction Videos trotz Ekel und Schock zu empfinden scheinen, kann – folgt man dieser Logik – auf den regulativen Effekt der Desensibilisierung zurückgeführt werden. Dem Schaudrang läge also eben diese rettende Wirkung der angstbesetzten Bilder zugrunde.

Diese Bilderpolitik beruhe, so Hentschel, auf dem Abgrenzungsmechanismus gegen als fremd und gefährvoll Wahrgenommenes zugunsten der eigenen Identitätsbildung (vgl. ebd.: 195). Insbesondere in Zeiten großer Verunsicherung durch

3 Sie bezieht sich dabei auf Siegfried Kracauers Überlegungen zur Theorie des Films, derzufolge das reale Ereignis für die Zeug:innen zu überwältigend sei und erst das emotionslose Objektiv der Kamera ein Ereignis abbilden könne, wie es wirklich war. Die Bilder auf der Leinwand wie die Spiegelung in Athenes Schild, seien Spiegelungen des realen Ereignisses und zeigten uns die Dinge, »die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an« (Kracauer 1964: 395).

Krieg und Terror bediene dieser Bildungsgang verstärkt traditionelle Repräsentationssysteme (vgl. ebd.: 194). So zeige man etwa seine eigenen Toten nicht, während die Toten der anderen als Trophäen ausgestellt würden (vgl. ebd.: 195f.). Wie das Spiegelbild der Medusa Perseus' Rettung bedeute, fungiere auch das Bild des anderen Todes als »Trophäe des eigenen Überlebens« (ebd.: 195f.). Die drastischen Bilder förderten in uns den verbotenen Wunsch zu Tage, das Leben anderer gefährdet zu sehen, um die eigene Sicherheit zu imaginieren. Hier zeigt sich erneut das Potenzial des invektiven Blickes erster Ordnung, der die Herabsetzung eines anderen Lebens zu Gunsten des eigenen Sicherheitsgefühls einfordert.

Indem die Gefilmten ihre abwehrende Reaktion gegenüber den drastischen Bildern von *2 Girls 1 Cup* und *3 Guys 1 Hammer* öffentlich zeigen, negieren sie performativ jede Verbindung zur gesehenen Grenzüberschreitung und dokumentieren das vor Publikum. Die Bilder der Videos *2 Girls 1 Cup* und *3 Guys 1 Hammer* verstoßen nicht nur gegen geltende Moralvorstellung, sondern zeigen im Fall von *3 Guys 1 Hammer* sogar schwerwiegende Straftaten. Die Bilder lassen das schauende Individuum zurückschrecken. Dennoch bleiben die YouTuber:innen meist vor den Bildschirmen sitzen und schauen weiter auf den Monitor. Das Schauen-Müssen lässt sich einerseits mit dem Wettbewerb um die größte Aufmerksamkeit im Internet begründen. Verstanden als Konfrontation mit dem medusischen Bildblick dient die mediale Praktik des Nicht-Wegschauen-Könnens in den Reaction Videos aber zugleich als eine kollektive Strategie, sich der eigenen sicheren, zivilisierten und integren Position zu versichern.

Konstitutiv für die moralische Überlegenheit ist dabei, dass die YouTuber:innen ihre Reaktionen und verurteilende Haltung gegenüber dem Gesehenen vor einer Netzöffentlichkeit inszenieren. In den Reaction Videos verurteilen sie Grausamkeit, Perversion und moralische Fragwürdigkeit vor einem Publikum und leugnen somit zugleich durch ihre teils stark ausgestellte abwehrende Haltung, die Existenz solcher Eigenschaften in ihnen selbst. Sie machen diese »Eigenschaften zum anderen ihrer selbst« (Butler 2005: 59), sondern sie aus und markieren sie als das Grausame und Perverse, das zu einem anderen gehört.

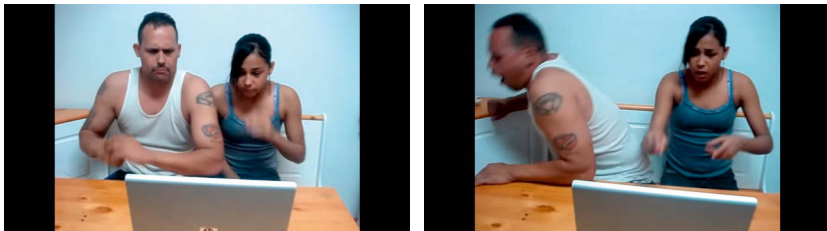
4. Ekel als definitorisches Mittel

So vielfältig die Formen von Reaction Videos zu drastischen Bewegtbildern sind, so einförmig sind die Reaktionen, die die YouTuber:innen zeigen; fast immer spiegeln sich auf den Gesichtern Reaktionen der Ablehnung und des Ekels. Was auf dem Bildschirm sichtbar ist, wird durch die Reaktionen der Personen vor der Kamera klar als abnorm und pervers gekennzeichnet. So löst der Anblick der Protagonistinnen von *2 Girls 1 Cup*, wie sie mit den Körperausscheidungen in Berührung kommen, bei den YouTuber:innen heftigsten Ekel aus. Kot, Urin und verwesende

Materie sind Stoffe, die in den allermeisten Fällen Abneigung, Abscheu und Ekel provozieren. Ekel hat den Schutz und die Selbstbehauptung des Individuums zum Ziel und unterliegt komplexen gesellschaftlichen Konstruktionsprozessen.

Die Frage nach dem Ursprung der Verwerfung durch Abwehrreaktionen wie dem Ekel fokussiert auch Julia Kristevas Abjekt-Theorie. Zugleich bietet sie einen Erklärungsansatz sowohl für die heftige Reaktion auf bestimmte Substanzen als auch auf Handlungen wie Straftaten. Ihre Untersuchung führt das Bedürfnis nach Abwehr und Abgrenzung zugleich auf spezifische Reaktionen zurück, die auch in den beschriebenen Reaction Videos auftreten. Als Beginn der Subjektwerdung oszilliert für Kristeva der Begriff des Abjekten zwischen dem Todestrieb, der das Subjekt mit dem Leib der archaischen Mutter wiedervereinen möchte, und dem Willen zum Subjektwerden, der diesen mütterlichen Körper als das »Abjekt« abspalte. Der abjekte mütterliche Körper, der dem Subjekt seine ursprüngliche und jetzt verworfene Abhängigkeit vor Augen führt, müsse geleugnet werden (vgl. Kristeva 1982: 1-31). Noch vor dem Eintritt in die symbolische Ordnung habe das Subjekt eine Einheit mit diesem Körper gebildet. Im Dienst der Subjektwerdung müsse sich das Individuum von allem, was an seinen früheren Zustand erinnert, abgrenzen. So werde der mütterliche Körper als Abjekt verworfen. Das Subjekt leugne auf diese Weise sein eigenes (Nicht-)Sein im mütterlichen Körper (vgl. Menninghaus 2002: 529). Dieser Körper ist darum nicht nur in seiner biologischen Substanz zu begreifen, sondern auch in seinem Verhältnis zur symbolischen Ordnung. Denn gerade, indem das Subjekt ihn als Abjekt verwerfe, sei er Vorbedingung von Sprache (vgl. ebd.: 75-85).

Abb. 7 und Abb. 8



In Kristevas Perspektive werde nicht nur die Existenz vor dem Subjektwerden im mütterlichen Körper, sondern auch das Ende jedes Subjekts – der Tod – geleugnet. Die verwesende Leiche sei etwa abjekt, weil sie buchstäblich aus der symbolischen Ordnung falle, durch die das Subjekt sich selbst aufrechterhalte. Sie mache deutlich, dass das Leben immer schon mit dem Tod infiziert ist (vgl. Kristeva 1982: 4). Körperflüssigkeiten und -ausscheidungen, wie sie im Trailer 2 *Girls 1 Cup*

ausgestellt werden, sind abjekt, weil sie ebenso Ausdruck des sterblichen Körpers sind. Der Umgang der Darstellerinnen mit jenen Körperausscheidungen konfrontiert das schauende Subjekt mit dem eigenen verdrängten Begehren. Zu sehen, wie andere lustvoll mit dem Objekt des Begehrens umgehen, das ich mir selbst verbiete, muss in mir den Abjektionsekel auslösen. Denn hiermit wird die fragile Grenze geschützt, die ich als Subjekt um mich errichtet habe.⁴ Das Abjekt bekräftigt zum einen die ursprüngliche Verwerfung, durch die es erst entsteht, und bestätigt zum anderen seine Kontinuität im Bewusstsein des Subjekts. So sei jede Abjektion in Wirklichkeit die Anerkennung des Mangels, der durch die ursprüngliche Verwerfung des mütterlichen Körpers ausgelöst werde (vgl. Menninghaus 2002: 529).

Abb. 9 und Abb. 10



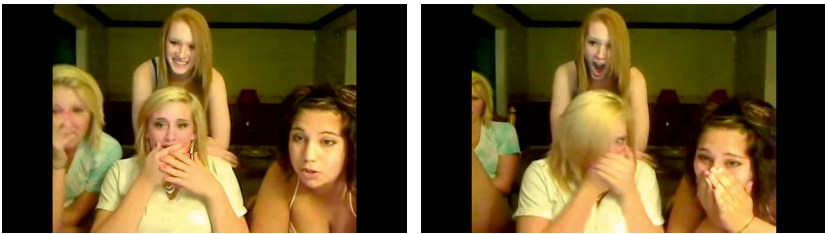
Da Kristeva innerhalb des psychoanalytischen Modells argumentiert, ist der Ekel der Abjektion nicht an rein biologische Reflexe gebunden, auch wenn er sich besonders in den beschriebenen Reaction Videos als heftige körperliche Reaktion ausdrückt. Vielmehr ist er eine gesellschaftlich vermittelte Reaktionsweise (vgl. Kristeva 1982: 10). Der Ekel gegenüber dem Abjekt wird auch deswegen ausgelöst, weil das Abjekt Verbote außer Kraft setzt (vgl. ebd.: 15.). Insofern werden nicht nur Substanzen als abjekt verworfen, sondern auch Verhaltensweisen, die gesellschaftliche Grenzen verletzen (vgl. ebd.: 4). Gewalt und Mord, wie sie auch in *3 Guys 1 Hammer* gezeigt werden, verstoßen in besonders drastischer Weise gegen diese Grenzen. Im Vergleich zu den Reaktionen in den *2 Girls 1 Cup* Reaction Videos zeigen die YouTuber:innen beim Anblick des Snuff-Films vor allem Betroffenheit und Schock als eine Form der abgrenzenden und distanzierenden Haltung. Ekel ist hier seltener zu sehen, gehört aber ebenso zum Spektrum der artikulierten Verhaltensweisen.

In dem Video *3 Guys 1 Hammer Reaction* (wtfitskelsey 2009) (Abb. 11-12), in dem sich drei junge Frauen dabei filmen, wie sie sich den Snuff-Film ansehen, drücken

4 Wenn sich eine:r der Gefilmten in *2 girls and 1 cup reaction [daddy and Ashley] =* (Abb. 7-8) oder *2 Girls 1 Cup Reaction – Robert Kelly* (Abb. 9-10) beim Anblick des Videos sogar erbricht, dann ist das die buchstäblichste Form der Abjektion.

die YouTuberinnen ihren Ekel durch heftiges Würgen und Husten aus, mehrfach bezeichnen sie das Gesehene als »disgusting«. Den versehrten Körper des Mannes im Video zu sehen, seine Verletzungen und schließlich sein Sterben zu beobachten, löst bei den jungen Frauen Ekel aus. Mit dem Ekel drücken sie aber nicht nur Abwehr gegenüber der Gewalt und dem Mord aus, sondern auch gegenüber der Versehrtheit des Sterbenden. Durch ihre Haltung wird die Ordnung, innerhalb derer sich das Subjekt definiert, aufrechterhalten. Der Ekel ist bei Kristeva also eine Abgrenzung, die sowohl die reinen gesellschaftlichen Strukturen des Subjekts als auch das Phantasma seines reinen Körpers wahren soll.

Abb. 11 und Abb. 12



In theoriegeschichtlicher Perspektive muss Kristevas Theorie kritisch entgegengesetzt werden, dass die Bezeichnung des mütterlichen Körpers als Abjekt nur aus einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur heraus denkbar ist, in welcher der weibliche Körper auf seine Gebärfähigkeit reduziert wird. Erst der mütterliche Körper macht die menschliche Existenz möglich und ist die elementare Funktionsstelle der Reproduktion, daher muss er im patriarchalen System verworfen und zum Abjekt erklärt werden.

Bezieht man dieses Argument auf die Digitalität der Reaction Videos, wird der menschliche Körper und seine Affekte zur letzten ausbeutbaren Ressource eines Kapitalismus, der sich ständig durch Ressourcenknappheit bedroht sieht. Um diese existenzielle Funktion des affektiven Körpers zu invisibilisieren, muss auch er als Abjekt verworfen werden. Die Abjektion ist so ein zentraler Bestandteil der Reaction Videos. Sie stoßen eine unendliche Kette affektiver Kommunikationshandlungen an und legen so wiederum unerschöpfliche Ressourcen offen.

Eine weitere Form der Verwerfung neben dem Ekel ist das Lachen. In *Two Girls One Cup Reaction Video!!! LMAO!!!* springen etwa drei Jungen immer wieder von ihren Stühlen auf und halten sich Tränen lachend die Hände vor den Mund (vgl. Rarcardo Davis 2010) (Abb. 13-14). Das heftige Lachen der Gefilmten steckt buchstäblich zum Mitlachen an. Während der Affekt des Ekels eine eindeutige ablehnende Empfindung ausdrückt, kann Lachen durch unterschiedliche Emotionen ausgelöst werden. Bei Kristeva steht das Lachen insbesondere als Verlachen mit der Abjek-

tion in enger Beziehung. Lachen ist dann zwar zunächst ein Akt des Ausschlusses und ähnelt so dem Erbrechen durch Ekel, bietet aber zugleich in der plötzlichen Entladung einer Spannung die Möglichkeit, Kontakt mit dem Abjekt aufzunehmen (vgl. Kristeva 1982: 8). Das Lachen ist also ein Mittel, mit dem Ekel umzugehen, eine affektive Reaktion auf den Ekel und ein Ausdruck für diesen. Es ermöglicht dem Subjekt, das Abjekt zu inkorporieren und in der Geste des Lachens wieder auszustoßen. Auf diese Weise enthält das Lachen das Potenzial, »Verbotsschranken [zu heben], [...] in das Verbotene [einzudringen] und den zerstörerischen, gewaltsamen, befreienden Trieb in es [hinein zu tragen]« (Kristeva 1978: 218). So bietet das Lachen die Möglichkeit, sich in diesem Affekt von gesellschaftlichen Zwängen zu entlasten (vgl. dazu: Freud 1958). Doch auch wenn das Lachen einen Kontakt mit dem Abjekt zulässt, stößt es dieses zuletzt wieder aus. Dieser ambivalente Charakter des Lachens ist möglicherweise der Grund, warum es mitunter als beleidigend oder grausam empfunden werden kann. Was in den *2 Girls 1 Cup Reaction Videos* als höhnisches Verlachen der als eklig empfundenen Handlungen der Protagonistinnen im Trailer akzeptiert wird, erzeugt in den *3 Guys 1 Hammer Reaction Videos* jedoch den Eindruck, die Lachenden machten sich über das Opfer lustig und bezeugten somit ihre Komplizenschaft mit den Tätern. Das Lachen wirkt oft viel weniger kontrolliert, mehr wie eine emotionale Überforderung. Vor dem Hintergrund von Kristevas Theorie positionieren sich die Schauenden auf diese Weise auch zu dem Verbrechen, das im Video gezeigt wird. Bei *3 Guys 1 Hammer Reaction* verhalten sich die jungen Frauen zwar ablehnend gegenüber dem Gesehenen, unterstützen es aber gleichzeitig durch den Schaudrang, dem sie nachgeben – sie schauen eben zu. So ist die Schaulust hier auch eine Form der Zustimmung, eine Komplizenschaft, die sie mit den Tätern eingehen. Im lustvoll-affirmierenden Zuschauen nehmen die Schauenden zum Gesehenen eben jene, oben beschriebene invektive Blickposition ein.

Abb. 13 und Abb. 14



Es ist verblüffend, dass das Selbstexperiment – sich öffentlich beim bewussten und freiwilligen Schauen drastischer Bilder auszustellen – ständig wiederholt

wird, ist doch jedes Mal erneut eine negative Bewertung durch die Netzgemeinschaft zu befürchten. Es scheint, als diene das Reaction Video als Mittel, die Kontrollierbarkeit der eigenen Reaktion vor einem bewertenden Publikum zu testen. Es wird so selbst zu einer Form der medialen Kontrolle über das Unkontrollierbare.

5. Der invektive Blick zweiter Ordnung

Im beschriebenen Beispiel von *3 Guys 1 Hammer Reaction*, in dem sich drei junge Frauen filmen, lachen die Gefilmten zu Beginn des Videos besonders laut. Die Frauen kommentieren ihre Verhaltensweisen immer wieder gegenseitig und thematisieren auch die Frage nach richtigem oder falschem Verhalten. Obwohl eine der jungen Frauen von Beginn des Videos an immer wieder laut auflacht und kichert, verurteilt sie dieses Verhalten bei den anderen. Ihr eigenes Lachen scheint sie nicht zu reflektieren oder als unpassende Verhaltensweise wahrzunehmen.

Auch am Schluss der oben erwähnten *3 guys 1 hammer reaction* thematisiert die YouTuberin Kelcee Jane ihr eigenes Verhalten, indem sie sich an ihre Zuschauer:innen wendet: »Don't watch – I am kind of laughing right now, 'cause I'm crying.« Dass sie lache, weil sie weine, eine zunächst wenig plausible Erklärung, mag jedoch ihre ambivalente Reaktion auf ihre emotionale Überforderung beschreiben. Der Reflex, das eigene Lachen oder das Lachen der anderen als unpassende Reaktion zu reflektieren, zeigt, dass ein Bewusstsein über die zweite Beobachtungsebene existiert, von der aus die imaginierten Betrachter:innen zusehen.

Von dieser Beobachtungsebene wird auch eine beurteilend-moralische Haltung zu den im Reaction Video gezeigten Verhaltensweisen erwartet bzw. imaginiert, wenn die Gefilmten ihre eigene Reaktion rechtfertigen oder die Reaktion anderer aus der Gruppe reglementieren. Zusätzlich zu dieser imaginierten Beobachtungsinstanz werden die YouTuber:innen aber auch mit der konkreten und reellen Position anderer Netzakteure konfrontiert, wenn die Reaction Videos durch die Mittel der phatischen Kommunikation Aufmerksamkeit bekommen.

Das digitale Subjekt ist im Prozess der Subjektwerdung mit zwei Größen konfrontiert. Zum einen sieht es sich dem »verallgemeinerten Anderen« gegenüber, einer Kategorie, die gemeinsame Wertesysteme repräsentiert, vor der das Individuum die eigenen Handlungen immer wieder reflektiert und so das »Ich« formt (vgl. Schachtner/Duller 2014: 85).⁵ Zum anderen wird das digitale Subjekt in der Interaktion mit anderen Netzakteuren vom Blick des »konkreten Anderen« getroffen

5 Schachtner und Duller beziehen sich hier primär auf George H. Meads Ausführungen zur Konstitution des Subjekts in Gemeinschaften. Vgl. dazu: Mead 1973.

(vgl. ebd.: 87f.).⁶ Dieser Blick vermittelt sich nicht face-to-face, sondern über die *Social Signals*, die YouTube zur Verfügung stellt – positiv durch Likes und Channel-Abonnements oder negativ durch Dislikes und Sanktionierungen⁷. Das Individuum, das sich selbst nur in Teilen wahrnehmen kann, wird von diesem Blick in seiner Ganzheit gespiegelt. Es sind sowohl die im Inneren des Subjekts stattfindenden Konflikte, die durch den verallgemeinerten Anderen ausgelöst werden, als auch die von außen auf es gerichteten Blicke der konkreten anderen, die das Subjekt zum Subjekt machen (vgl. ebd.: 85-88).

Zwischen der Instanz des verallgemeinerten und der Kategorie des konkreten Anderen gilt es für die Analyse der Reaction Videos eine weitere Figur zu positionieren, die ich den:die imaginierte:n Zuschauer:in nenne. Erst dann kann nämlich die spezifische digitale Subjektkonstitution in der Produktion von Reaction Videos in den Blick genommen werden. Diese imaginierte Beobachtungsinstanz repräsentiert das digitale Publikum, das immer auch eine latente Bedrohung darstellt, weil es für das im Internet für alle sichtbar handelnde Subjekt unsichtbar und so nicht abschätzbar ist. Gelingt die Selbstinszenierung des Subjekts, kann sich der:die imaginierte Zuschauer:in als begeisterter Fan manifestieren. Es kann aber auch passieren, dass ein digitaler Beitrag auf zahlreiche Hater trifft. Das digitale Subjekt muss sich also ständig mit diesen mannigfaltigen möglichen Reaktionen des Publikums auseinandersetzen. Auch, wenn die Gefilmten ihre Reaktionen nicht im Reaction Video thematisieren, sind sie sich doch immer dessen bewusst, dass sie angeblickt werden. Sobald ein Subjekt im digitalen Raum aktiv wird, ist es den Blicken des konkreten Anderen ausgesetzt.

Die Bewertungen werden durch den konkreten Anderen – die rezipierenden Netzakteure – vorgenommen. Im Fall der Negativbewertung kann der Blick der:des imaginierte:n Zuschauer:in ein herabsetzender sein. Hier offenbart sich der invektive Blick zweiter Ordnung, dessen beschämende Wirkung nicht mehr auf die drastischen Bilder abzielt, sondern auf die Reaktionsweisen der Gefilmten, die sich zu diesen Bildern verhalten. Diese Herabsetzung kann insbesondere in den Kommentaren extreme Ausmaße annehmen, weil die Sozialen Medien affektive Kommunikation beschleunigen und die User:innen durch ihren phatischen Charakter kommunikativ an sich binden. Gegenüber dem Subjekt, das sich innerhalb der Reaction Videos inszeniert, treten die Rezipierenden als konkrete Andere auf. In dem Moment, in dem sie ihre Rezeption durch Kommentare produktiv machen, sind sie aber ihrerseits mit verallgemeinertem Anderen und konkretem Anderen konfrontiert. Mit dem Perspektivwechsel von der Produktions- auf die Rezeptionsebene

6 Schachtner und Duller stützen sich dabei auf Käte Meyer-Drawes Konzept der Subjektkonstitution durch den unmittelbaren Blick eines Anderen. Vgl. dazu: Meyer-Drawe 1990.

7 Siehe den Artikel von Tanja Prokić in diesem Band.

verändert sich auch die Beobachtungsebene von der unmittelbaren ersten Beobachtung zur zweiten Beobachtung, die sich durch die Reaktion der Schauenden vermittelt. Dabei wechseln auch die Verhältnisse von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, da die Bildquelle des drastischen Videos nun nicht mehr Bestandteil der unmittelbaren Wahrnehmung ist. Im Zentrum stehen nun allein die Reaktionen auf diese Bilder. Die Betrachter:innen der Reaction Videos schauen ausschließlich zu, wie jemand zuschaut.

6. Unendliche Beobachtungsebenen und produktive Rezeption

Solange sich die Rezeption der Reaction Videos im Interface von YouTube abspielt, begünstigen die *Social Signals* eine tendenziell bewertende Rezeptionshaltung. Hier bewegen sich die Handlungsmöglichkeiten der Rezipient:innen noch immer in der spezifischen Aufmerksamkeitsökonomie (Franck 1998) des digitalen Raumes. Die Handlungsmöglichkeiten sind durch die von YouTube bereitgestellten Funktionen, die Aufmerksamkeit quantifizierbar machen sollen (Mau 2018: 24), weitgehend gesetzt. Eine Auseinandersetzung oder Reflexion der YouTuber:innen über die Möglichkeiten der Beobachtung jenseits der zweiten Beobachtungsebene in den Kommentarspalten hinaus findet hier selten bis gar nicht statt. Dennoch bilden sich auch Strategien einer produktiven Rezeption heraus, die eine dritte Beobachtungsebene mit einbeziehen. So finden sich Reaction Videos, die ihrerseits auf Reaction Videos anderer, meist bekannterer YouTuber:innen reagieren. Auch hier wird deutlich, wie stark die Produktion der *Reaction Reaction Videos* zur Akkumulierung von Aufmerksamkeit und somit auch ökonomischen Kapitals verwendet wird. Die YouTuber:innen nutzen die Reichweite der erfolgreicheren Internetstars, um ihre eigene Position innerhalb der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie zu verbessern. Die kreative Auseinandersetzung mit den vorhandenen Reaction Videos bringt hier eine dritte Beobachtungsebene ins Spiel, die bis ins Unendliche vervielfacht werden kann.

Ein Beispiel, wie die produktive Rezeption sich in eine unendliche Kette von Beobachtungsebenen verwandeln kann, ist das Video *Reacting To The Reaction Of The Reaction To The Reaction Of The Reaction Of The Reaction To The React* (MrBeast: 2017), bei dem sich ein YouTuber immer wieder dabei filmt, wie er selbst auf eine Rede des ehemaligen US-amerikanischen Präsidenten Donald Trump und in der Folge jeweils auf seine eigenen Reaktionen reagiert. Am Ende entsteht ein Zusammenschnitt einer 20-fachen Reaktion des YouTubers. Das Video der Rede Trumps als Auslöser für die erste Reaktion gerät innerhalb der Reaktionskette immer weiter aus dem Blickfeld. Dieses Beispiel ist durch die Offenlegung der unendlichen Reaktionsketten als Kommentar auf das Internetphänomen der Reaction Videos lesbar.

Solche Beiträge führen ihre eigene Logik und Wirkweise vor, bleiben aber weiterhin dem Kontext von YouTube verhaftet.

Wenn dem Umfeld der Reaction Videos die Bewertungs- und Quantifizierungsmittel entzogen werden, indem sie außerhalb des Kontextes von YouTube situiert werden, hat das einen Einfluss auf Rezeption und Wirkweise. Beispielhaft zeigt das die künstlerische Videoarbeit *Emilys Video* des Künstler:innenpaares Eva und Franco Mattes, in der sich das Duo unter anderem mit viralen Internetphänomenen, wie etwa dem Hype um Reaction Videos zu Schockvideos, auseinandersetzen. *Emilys Video* zeigt über eine Webcam aufgezeichnete Personen, die sich freiwillig dabei filmen ließen, wie sie sich einen für die Zuschauer:innen von *Emilys Video* nicht sichtbaren Film auf einem Laptop anschauen. Der Film war ein Zusammenschnitt verschiedener Clips, die aus dem Darknet stammten, und wurde anschließend durch das Künstler:innenduo zerstört. Die Reaction Videos weisen das von YouTube bekannte Setting auf: die verwaschene Ästhetik der Webcam, herkömmliche Einrichtungsgegenstände in privaten Wohnungen im Hintergrund der Szenerie. Obwohl das Video, das sich die Gefilmten anschauen, angeblich immer dasselbe ist, fallen die Reaktionen, wie schon in den Reaction Videos zu *2 Girls 1 Cup* und *3 Guys 1 Hammer*, sehr vielfältig aus.⁸ Viele der Betrachtenden schauen betroffen auf den Bildschirm, manche halten sich die Augen zu oder verlassen sogar den Raum. Manche lächeln still, kneifen dann aber die Augen zusammen. Wieder andere lachen laut und beugen sich interessiert vor oder kommentieren das Gesehene.

Für die Installation im Ausstellungskontext 2012 in der Galerie Carrol/Fletcher in London wurden die einzelnen Reaction Videos hintereinander geschnitten und als Abfolge auf einem freistehenden Monitor abgespielt. Der Monitor war hochkant aufgestellt und leicht nach hinten geneigt. Das Reaction Video nahm nur das obere Drittel der Bildfläche ein. Der Rest des Monitors war schwarz gefärbt, sodass sich die Besucher:innen der Ausstellung, die sich vor dem Monitor platziert hatten, darin spiegelten und sich somit selbst beim Betrachten der Reaktionen der gefilmten Personen betrachten konnten. An dieser Stelle schließt sich der Kreis der beobachtenden Beobachtung bei der Selbstbetrachtung der Rezipient:innen – und verlässt zugleich den Raum des Digitalen.

Diese von den Mattes' gefilmten Reaction Videos erinnern selbst stark an die klassischen YouTube Reaction Videos. Außerhalb des digitalen Raumes sind die Videos allerdings der phatischen Kommunikationszirkulation enthoben. Zudem ist

8 Was als Hintergrundmusik in den *Emilys Video Reactions* zu hören ist, ist laut einem YouTube-Kommentar das Theme aus Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes*. Vgl. *fuckingharpischord*: <https://www.youtube.com/watch?v=DDvNPoREzho> [letzter Zugriff: 19.01.2021]. Teilweise sind aber auch Geräusche aus den Computerlautsprechern zu hören, die aus *3 Guys 1 Hammer* stammen, es ist also anzunehmen, dass dieses Video für den Zusammenschnitt verwendet worden ist.

das Video, das sich die Gefilmten in den *Emilys Video Reactions* ansehen, im Gegensatz zu den *2 Girls 1 Cup* und *3 Guys 1 Hammer Reactions*, tatsächlich zur Leerstelle geworden, da es zerstört wurde. Den Reaktionsweisen der Gefilmten kommt so gesteigerte Aufmerksamkeit zu, da sie die einzigen Hinweise auf den Inhalt des Videos geben. Die neue Umgebung, in der die Reaction Videos situiert sind, verhindert in doppelter Weise eine moralisch-bewertende Rezeptionshaltung in Bezug auf die Reaktionsweisen der Gefilmten: Einerseits, weil die Rezipient:innen den Grund für den Auslöser nicht nachvollziehen können. Andererseits, weil ihnen keine technischen Instrumente an die Hand gegeben werden, um ihre Reaktionen zu dokumentieren.

So verlangen die *Emilys Video Reactions* eine andere Rezeptionshaltung, die unmittelbar durch die Positionierung des spiegelnden Monitors eingefordert wird. Wo sich das rezipierende Subjekt vorher im Privaten von den heftigen Reaktionen der Gefilmten der Reaction Videos unterhalten ließ, wird es nun in einem öffentlichen Ausstellungsraum mit diesen Bildern konfrontiert und dabei selbst ausgestellt. Die Reaktionen der Rezipierenden werden auf YouTube erst durch die Mittel der Quantifizierbarkeit sichtbar, im Ausstellungsraum dagegen erfolgt die Reaktion direkt vor den Augen der konkreten Anderen – und vor dem Subjekt selbst. Durch den reflektierenden Monitor wird den Betrachtenden buchstäblich ein Spiegel vorgehalten.

Der bewertenden Rezeption in den sozialen Medien wird hier eine Subjektivierungsform gegenübergestellt, bei welcher der Blick reflexiv auf die Betrachtenden zurückgeworfen wird. Die Reaction Videos zu *Emilys Video* finden dennoch ihren Weg aus dem Offline- zurück in den Onlinebereich, denn sie sind als Playlist auf YouTube verfügbar. Hier zeigt sich aufs Neue, wie zentral die akkumulierte Aufmerksamkeit eines Beitrags für die Bewertung durch *Social Signals* ist.

Der Transfer der von YouTube bekannten Reaction Videos in den analogen Kontext eines Ausstellungsraumes zeigt, dass das Reaction Video zu einem Topos geworden ist, der sich unabhängig von seinem ursprünglichen Bezugsrahmen zitieren lässt. Ein weiteres Beispiel dafür ist *2 Girls 1 Cup – Ü55 Reaction Video – NEO MAGAZIN mit Jan Böhmermann in ZDFneo* (ZDFneo: 2014). Das Video wurde 2014 im Rahmen der Satire-Show *Neo Magazin Royale* im Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF) produziert.

Nach einem eingeblendeten Ankündigungstext erklingt die bekannte Hintergrundmusik »*Lover's Theme*« aus *2 Girls 1 Cup*. In Großaufnahme wird das Gesicht des Moderators Jan Böhmermann sichtbar, hinter ihm auf der Leinwand scheint verschwommen, weil außerhalb des Kamerafokus, der Trailer abzulaufen. Im Hintergrund sind neben der Musik Rufe der Überraschung und der Ablehnung zu hören. Die eingeblendeten Zuschauer:innen – Frauen und Männer etwa zwischen 50 und 70 Jahren – schauen gequält an der Kamera vorbei auf die Leinwand, manche lachen, andere verziehen angeekelt das Gesicht oder halten die Hand vor die

Augen. Schließlich wird der Hinweis eingeblendet, das eben durchgeführte Experiment diene nicht der Unterhaltung, sondern ausschließlich der Marktforschung. Damit wird das ökonomische System, in dem sich die Reaction Videos verorten, transparent gemacht, denn in ihrem Hintergrund laufen Algorithmen der Vermarktung von Daten ab. Zudem spielt die Parodie mit den Klischees eines älteren Fernsehpublikums des öffentlich-rechtlichen ZDF und junger Internetuser:innen. Die drastischen Bilder des *Scat-Porns* sowie ihre Bearbeitung durch Reaction Videos, so die überspitze Aussage des Satirebeitrags, seien es, womit sich junge Internetnutzer:innen tagtäglich konfrontierten. Das Reaction Video selbst wird dann vom Studiopublikum des Neo Magazin Royal, vom Fernsehpublikum der Satireshow und letztlich wieder von Netzakteuren im digitalen Kontext rezipiert. Denn auch dieses Video ist auf YouTube verfügbar. Dort wird es – wie schon die einzelnen Reaction Videos von *Emilys Video* – erneut in die Aufmerksamkeitslogik der Plattform eingespeist. Als Teil einer TV-Sendung diene das aus dem Digitalen stammende Reaction Video im Neo Magazin Royale als ironischer Kommentar auf das Verhältnis zwischen sozialen Medien und älteren Massenmedien sowie den damit verbundenen Klischees.

Fraglich bleibt, ob die Zuschauer:innen im Fernsehstudio tatsächlich auf *2 Girls 1 Cup* reagieren oder ob es sich hier nur um einen Zusammenschnitt handelt, der diesen Eindruck erzeugt. Wenn die Kamera die Großaufnahme Böhmermanns zeigt, werden hinter ihm auf der Leinwand verschwommen Bilder sichtbar, die durchaus aus dem Schockvideo stammen könnten. Die Rezipient:innen des Reaction Videos allerdings bleiben im Ungewissen darüber, ob diese Großaufnahme später mit Aufnahmen des Studiopublikums kombiniert worden ist, das möglicherweise auf etwas ganz anderes reagiert. So bleibt das Bild, auf das die Gefilmten reagieren, vor allem der Imagination der Rezipierenden des Reaction Videos überlassen.

Hier ist ein zentraler Punkt der Vermittlung einer »authentischen« Reaktion angesprochen, der sich auch aus den Produktionsbedingungen der Reaction Videos ergibt. Die user:innengenerierten Reaction Videos sind technisch einfach zu produzieren. Es handelt sich um One-Shot-Aufnahmen in geringer Auflösung, die meist keine Postproduktion durchlaufen. Auf Ebene der Rezipienten:innen stiftet diese Produktionsweise einen Bezugsrahmen, Wiedererkennung und auch Authentizität.

Während die Reaction Videos auf YouTube ohne Postproduktion auskommen, sind Reaction Videos, die außerhalb der Plattform verwendet werden, zumindest durch Schnitte verändert. Im Publikumsvideo des *Neo Magazins* stellt sich also die Frage nach der authentischen Darstellung unter anderem auch, weil die Beispiele nicht mit den einfachen, vermeintlich authentischen Mitteln der Amateuraufnahmen arbeiten. An diesen Beispielen tritt deutlich hervor, wie sehr die Rezeptionshaltung durch das Setting privater Räume und geringer Bildqualität die Rezepti-

onshaltung vorgibt. In einer digitalen Bilderwelt, in der potenziell jedes Bild dem Manipulationsverdacht unterliegt – von den dargestellten Reaktionen gar nicht erst zu sprechen –, wird den Rezipient:innen etwas Authentisches präsentiert, das die Drastik der angeschauten Videos nochmals verstärkt. Vorwürfe, welche die Authentizität der Reaktionen anzweifeln, werden in den Kommentaren selten formuliert. Verlassen Reaction Videos diesen Kontext, müssen neue Rezeptionshaltungen gefunden werden; auch Fragen von Sichtbarkeitsverhältnissen und Authentizität stellen sich völlig neu.

Die Reaction Videos schaffen vor allem im Kontext von YouTube durch ihre Referenzialität die Grundlage für Kommunikation und Gemeinschaftsbildung. Im Spannungsfeld von Singularität und Diversität entstehen Gemeinschaften, die von Restriktion und moralischer Regulierung geprägt sind. Insbesondere in der Beobachtungsinstanz des invektiven Blickes zweiter Ordnung zeigt sich dieses regulative Potenzial. Diese Auseinandersetzung mit dem rezipierenden Subjekt, die imaginierte Beobachtungsinstanz des invektiven Blickes, ist eine wesentliche Produktionsbedingung des Reaction Videos und digitaler Bilder überhaupt. Insofern ist das Reaction Video Sinnbild von Digitalität. Denn der Produktion von Bildern begegnet es mit der Reproduktion und Modifikation immer neuer Bilder.

Literaturverzeichnis

- Bataille, Georges (1981): *Die Tränen des Eros* [1961]. München: Matthes & Seitz.
- Butler, Judith (2005): *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. Wien: Hanser.
- Freud, Sigmund (1958): *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* [1905]. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Hentschel, Linda (2008): »Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11«. In: Dies. (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin: b-books, S. 183-202.
- Klonk, Charlotte (2017): *Terror – Wenn Bilder zu Waffen werden*. Frankfurt a.M.: S. Fischer. DOI: 10.3790/hpb.66.1.14.
- Kracauer, Siegfried (1964): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960]. In: Ders.: *Siegfried Kracauer. Schriften*. Bd. 3. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kristeva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache* [1974]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection* [1980]. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1978): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* [1964]. In: Ders.: *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI*. Hg. v. Norbert Haas. Olten: Walter Verlag.

- Mau, Steffen (2018): *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*. Berlin: Suhrkamp.
- Mead, George Herbert (1973): *Geist, Identität und Gemeinschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Menninghaus, Winfried (2002): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen* [1964]. München: Fink.
- Meyer-Drawe, Käte (1990): *Illusionen von Autonomie*. München: P. Kirchheim Verlag.
- Otto, Isabell/Plohr, Nikola (2015): »Selfie-Technologie«. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 6, Nr. 1, S. 26-30. DOI: 10.14361/pop-2015-0104.
- Reichert, Ramón (2015): »Selfie Culture. Kollektives Bildhandeln 2.0«. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 7, Nr. 2, S. 86-96. DOI: 10.14361/pop-2015-0214.
- Sartre, Jean-Paul (1991): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* [1943]. In: Ders.: *Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften*. Bd. 3. Hg. v. Traugott König. Hamburg: Rowohlt.
- Schachtner, Christina/Duller, Nicole (2014): »Kommunikationsort Internet. Digitale Praktiken und Subjektwerdung«. In: Carstensen, Tanja/Schachtner, Christina u.a. (Hgg.): *Digitale Subjekte. Praktiken der Subjektivierung im Medienumbruch der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 81-154. DOI: 10.14361/transcript.9783839422526.81.
- Schankweiler, Kerstin (2019): *Selfie-Proteste. Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media*. Berlin Working Paper SFB 1171 Affective Societies 05/16.
- Schäfer, Fabian/Mühleder, Peter (2020): »Konnektiver Zynismus und Neue Rechte. Das Beispiel des YouTubers Adlersson«. in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 22: Medium | Format*, Jg. 12, Nr. 1, S. 130-149. DOI: 10.14361/zfmw-2020-120114.
- Shifman, Limor (2011): »An anatomy of a YouTube meme«. In: *new media & society*, Jg. 14, Nr. 2, S. 187-203. DOI: 10.1177/1461444811412160.
- Shifman, Limor (2014): *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp.
- Sontag, Susan (2003): *Die Leiden anderer betrachten*. München: Hanser.
- Ullrich, Wolfgang (2019): *Selfies*. Berlin: Wagenbach.

Filmverzeichnis

- 2 Girls 1 Cup Reaction – Robert Kelly (2007) (ErockFan): <https://www.youtube.com/watch?v=QfvVN5DLT-c&t=33s> [letzter Zugriff 26.01.2021].
- 2 Girls 1 Cup – Ü55 Reaction Vid-o – NEO MAGAZIN mit Jan Böhmermann in (2014) (ZDFneo): <https://www.YouTube.com/watch?v=DySkFqwaX14> [letzter Zugriff 26.01.2021].
- 2 girls and 1 cup reaction [daddy nd Ashley] =] (2009) (wtfitskelsey): <https://www.youtube.com/watch?v=bShUwehhARg> [letzter Zugriff 26.01.2021].
- 3 Guys 1 Hammer Reaction (2009) (wtfitskelsey): <https://www.youtube.com/watch?v=Z6s31xSIEdU&t=58s> [letzter Zugriff 26.01.2021].
- 3 guys 1 hammer reaction (2012) (Kelcee Jane): eigenes Archivmaterial.
- BEST Two Girls One Cup Reaction Video!!! LMAO!!! (2010) (Racardo Davis): https://www.youtube.com/watch?v=_MsJgcOUs7o [letzter Zugriff 26.01.2021].
- Emilys Video Reactions (2013) (Emilys Video): <https://www.youtube.com/user/EmilysVideoReactions> [letzter Zugriff 26.01.2021].
- Reacting To The Reaction Of The Reaction To The Reaction Of The Reaction Of The Reaction To The Reac (2017) (MrBeast): <https://www.youtube.com/watch?v=rqUvnLPvbrM> [letzter Zugriff 26.01.2021].
- The Last da Vinci: The World is Watching (2017) (Christie's): <https://www.youtube.com/watch?v=d70mwQLuGJQ> [letzter Zugriff 26.01.2021].

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Christie's: *The Last da Vinci: The World is Watching* (2017). Filmstill. <https://www.youtube.com/watch?v=d70mwQLuGJQ> [00:51].
- Abb. 2: Ebd., [02:11].
- Abb. 3: Ebd., [03:03].
- Abb. 4: Jane, Kelcee: *3 guys 1 hammer reaction* (2012), Filmstill des Reaction Videos aus eigenem Archivbestand, [00:42].
- Abb. 5: Ebd., [01:36].
- Abb. 6: *Leng-Tsche, Folter der 100 Teile* (1905). Aus: Bataille, Georges (1981): *Die Tränen des Eros* [1961]. München: Matthes & Seitz, S. 245.
- Abb. 7: wtfitskelsey: *2 girls and 1 cup reaction [daddy nd Ashley] =]* (2009). Filmstill. <https://www.youtube.com/watch?v=bShUwehhARg> [0:18].
- Abb. 8: Ebd., [0:58].
- Abb. 9: ErockFan: *2 Girls 1 Cup Reacti-n – Robert Kelly* (2007). Filmstill. <https://www.youtube.com/watch?v=QfvVN5DLT-c> [0:28].
- Abb. 10: Ebd., [01:14].

Abb. 11: wtfitskelsey: *3 Guys 1 Hammer Reaction* (2009). Filmstill. <https://www.youtube.com/watch?v=Z6s31xSIEdU&t=1s> [00:24].

Abb. 12: Ebd., [00:30].

Abb. 13: Racardo Davis: *BEST Two Girls One Cup Reaction Video!!! LMAO!!!* (2010). Filmstill. https://www.youtube.com/watch?v=_MsJgcOUs7o [01:58].

Abb. 14: Ebd., [02:16].

Töten im Livestream¹

Facebook Live und ein neuer *Invective Gaze* in den Sozialen Medien

Verena Straub

Abstract

Der Beitrag stellt die Frage, inwiefern die Praxis des Livestreaming in den Sozialen Medien zu einer neuen Konstellation herabsetzender, mitunter sogar tötender Blicke beiträgt. Mit dem Täter-Selfie vom Tatort, der Egoshooter-Perspektive des Attentäters und dem Videozeugnis aus Opfersicht rücken drei Beispiele des »Tötens im Livestream« in den Fokus, die User:innen auf ganz unterschiedliche Art und Weise affizieren und ethisch involvieren. Der sich unter den Bedingungen des Livestreaming realisierende invective gaze wird dabei als grundlegend relationales Geschehen charakterisiert, das sich durch komplexe Verflechtungen von Blicken zwischen Tätern, Opfern und Medienpublikum auszeichnet.

Livestreaming ist zu einer der wichtigsten Bildpraktiken in den Sozialen Medien geworden. Online-Dienste wie YouNow, YouTube Live, Periscope oder Facebook Live bieten ihren User:innen die Möglichkeit, Videos kostenlos und in Echtzeit hochzuladen, mit dem bestehenden Netzwerk zu teilen und gegenseitig zu kommentieren. Das Posten von Live-Feeds verspricht ein hohes Maß an Authentizität und Unmittelbarkeit, es suggeriert ein Gefühl des Dabeiseins und der Intimität, verdankt seine Popularität in den Sozialen Medien aber vor allem der Interaktion, die sich ebenso in Echtzeit vollzieht (vgl. Kohout 2017: 74). Das Ziel von Facebook Live, so betonte Mark Zuckerberg im Februar 2016, kurz nachdem das Feature für alle US-amerikanischen Nutzer:innen verfügbar wurde, sei es, »die persönlichste, emotionalste, roheste und instinktivste Art der Kommunikation« zu unterstützen (Honan: 2016). Dabei war es vor allem das »Rohe« dieser Kommunikationsform, das Schlagzeilen machen sollte und Facebook Live zu einem regelrechten Forum für Gewaltdarstellungen werden ließ. Seit 2016 nutzen Attentäter:innen unterschiedlichster politischer Richtungen das Feature, um ihre Taten live für ihre Follower:innen zu inszenieren. Aber auch Opfer von Gewalttaten – so zeigen Videozeugnisse

1 Dieser Beitrag wurde in einem Double-Blind-Peer-Review-Verfahren begutachtet.

von US-Polizeigewalt – setzen Facebook Live als Mittel ein, um die erlittene Gewalt in Echtzeit zu bezeugen und anzuklagen.

Ausgehend von diesen Beobachtungen stelle ich in meinem Beitrag die Frage, inwiefern das Live-Format in den Sozialen Medien eine spezifische Form der invektiven Kommunikation und Darstellung prägt. Trägt die interaktive Live-Kommunikation zu einer neuen Konstellation herabsetzender, in manchen Fällen sogar tödender Blicke bei? Inwiefern führen Livestreams gleichzeitig aber auch dazu, die bezeugte Gewalt für Kritik zu öffnen (wie im Fall der Black Lives Matter-Bewegung)? Welche Rolle kommt dabei den kommerziellen Livestream-Anbietern selbst als Gatekeepern der veröffentlichten Inhalte zu? Und schließlich: Welche Verantwortung geht mit dem Anklicken und Anblicken dieser in Echtzeit nachzuvollziehenden *invective gazes* einher? Diese Fragen werden anhand von drei Beispielen auf Facebook Live erörtert, in denen das Töten auf ganz unterschiedliche Weise ins Bild rückt. Die politischen Kontexte der drei Fälle könnten kaum weiter voneinander entfernt sein. Sie reichen von einem jihadistischen Attentat auf zwei Polizeiangehörige in Frankreich, über den rechtsextremen Anschlag auf eine Moschee in Neuseeland bis zu rassistisch motivierter Polizeigewalt in den USA. Gegenläufige Perspektiven ergeben sich aber nicht nur aus politischer Sicht. Die Videos offenbaren auch drei ganz unterschiedliche Blickkonstellationen, die auf populären Bildpraktiken im Social Web beruhen und durch das Livestreaming zusätzlich potenziert werden: Das Täter-Selfie vom Tatort, die Egoshooter-Perspektive und das Videozeugnis aus Opfersicht.

1) Das Täter-Selfie vom Tatort als interaktive Praxis

Am 13.6.2016 ermordete Larossi Abballa, ein den französischen Behörden bekannter Jihadist, den Polizisten Jean-Baptiste Salvaing mit mehreren Messerstichen vor seinem Wohnhaus im Pariser Vorort Magnanville. Anschließend stürmte der Attentäter das Haus, ermordete auch dessen Ehefrau Jessica Schneider, die ebenfalls für das Polizeikommissariat arbeitete, und nahm deren dreijährigen Sohn in Geiselhaft. Abballa drohte daraufhin der Polizei, das Haus in die Luft zu sprengen (vgl. Wiegel: 2016). Noch während sich der Attentäter mit dem Kleinkind am Tatort befand und die Polizei versuchte, mit ihm zu verhandeln, streamte er ein rund 13 Minuten langes Selfie-Video auf seinem persönlichen Facebook-Profil per Live-Funktion, in dem er eine zuvor geschriebene Botschaft auf Französisch verliest.²

2 Auch wenn das Video zusammen mit dem Account des Attentäters nach rund 11 Stunden von Facebook gelöscht wurde, sind mehrere kürzere Versionen bis heute im Internet zu finden. Die Onlineausgabe der britischen *Daily Mail* veröffentlichte etwa einen 37 Sekunden langen Ausschnitt. Vgl. Allen/Summers/Robinson 2016.

Darin bekannte sich Abballa unter Berufung auf den Islamischen Staat zu den gerade verübten Taten, rühmte sich seiner Morde und drohte weitere Bluttaten des IS an. Nach Angaben des Jihadismus-Experten David Thompson, der als einer von wenigen das Video im Livestream sah, verfolgten zu diesem Zeitpunkt 98 Menschen die Ansprache des Attentäters (vgl. Stern Online 2016). Als ein Sondereinsatzkommando der Polizei das Haus bereits umstellte, bat Abballa seine »Brüder«, sie mögen für ihn zu Allah beten, dass er als »Märtyrer« sterben werde (Rubin/Blaise 2016: o.S.). Kurze Zeit später stürmten Polizeibeamte das Haus, töteten Abballa und konnten das unter Schock stehende Kleinkind lebend retten.

Der direkt in die Kamera gerichtete Täterblick und die zu weiteren Morden anstachelnde Videoansprache sind an sich nicht neu. Sowohl das auf Nachahmung angelegte Bekenntnis als auch die Selbststilisierung als Märtyrer schließen an gängige Konventionen des Videotestaments an.³ Neu ist hier jedoch, dass der Attentäter sein Video als Selfie am Tatort selbst aufnahm. Neu ist zudem das Live-Format, über das er seine Botschaft aussandte. Beide Umstände haben weitreichende Folgen für die Funktion dieses Videos und sind prägend für dessen invektives Potenzial. Im Unterschied zu anderen Videotestamenten von Selbstmordattentäter:innen, die prinzipiell vor der Tat aufgenommen und nach der Tat veröffentlicht werden, fallen Produktion und Rezeption dieses Testaments mit dem Vollzug der Tat selbst zusammen. Zwei Punkte sind hier entscheidend: Die raumzeitliche Situierung der Videobotschaft und die in Echtzeit stattfindende Interaktion zwischen Attentäter und Medienpublikum.

Der situierte Blick

Mit seiner Videoaufnahme schließt der Täter an die situative Praxis des Selfies an. Damit steht das Video in einem starken Widerspruch zum Großteil der Videotestamente des IS, die meist vor generischen Kulissen wie Flaggen und Waffen, teilweise sogar vor digital austauschbaren Bluescreens inszeniert werden und damit den Eindruck einer maximalen Ortlosigkeit vermitteln (vgl. Straub 2021; 2019). Das Selfie erhält seinen Sinn hingegen gerade durch seinen Kontext, in dem es aufgenommen wird und zu dem sich die darstellende Person ins Verhältnis setzt (vgl. Gunther 2019: 154). Neben den sprachlich vorgetragenen Hassbotschaften und Drohungen, scheint die invektive Wirkmacht dieses Selfies allein schon in der Tatsache begründet zu liegen, dass es in der Wohnung der Ermordeten aufgenommen wurde. Im Hintergrund des verwackelten Videos sind immer wieder persönliche Gegenstände (z.B. an der Wand hängende rote Taschen) der Opfer zu sehen. Die

3 Videotestamente werden seit Mitte der 1980er Jahre sowohl von säkularen als auch von religiösen Milizen für die Bekanntgabe und Heroisierung ihrer Selbstmordattentäter:innen genutzt. Zur Aktualität und Geschichte dieses Bildtypus siehe Straub 2021; 2019.

leichte Untersicht, in der sich der Attentäter vor dieser Kulisse filmt, lässt ihn zugleich bedrohlich und überlegen erscheinen (Abb. 1). Auch unabhängig von der verlesenen Botschaft vollzieht die situierte Selbstdarstellung im Selfie-Modus – und insbesondere der selbstherrliche Blick in die Kamera – eine erneute Herabwürdigung der Opfer. Die Grenzüberschreitung des Mordens setzt sich in der medialen Inszenierung fort, indem der Attentäter in den Privatraum der Ermordeten eindringt und diesen zynischerweise als Schauplatz für seine Helden- und Märtyrerdarstellung wählt. Der für Selfies typische Gestus »Schaut her – Hier bin ich!« kann in diesem Fall als Gestus der Eroberung und Unterwerfung gedeutet werden. Mit seinem Selfie vom Tatort verletzt Abballa die Intimsphäre seiner Opfer und stellt diese Abwertung zugleich triumphierend zur Schau.

Abb. 1



Der vernetzte Blick

Neben der räumlichen Situierung ist es aber vor allem der Livemodus, der den herabsetzenden Blick des Attentäters in eine neue – nämlich interaktive – Konstellation einbindet. Durch die Wahl der Live-Videoplattform verstärkt sich die kommunikative Funktion, die schon für unbewegte Selfies als charakteristisch hervorgehoben wurde. Sowohl André Gunthert als auch Wolfgang Ullrich verstehen Selfies im Wesentlichen als Angebote zur Interaktion (vgl. Gunthert 2019: 158). Die Schnelligkeit von Produktion und Verbreitung sowie der wechselseitige, zur Konversation anregende Austausch von Selfies rücken das Genre in die Nähe einer mündlichen Sprechkultur (vgl. Ullrich 2019: 54). Durch den Livestream wird dies zusätzlich potenziert. Statt sich an ein zukünftiges, imaginäres Publikum zu richten, zielt Abballa mit seinem Videobekenntnis auf eine Anerkennung in Echt-

zeit, auf unmittelbare Reaktionen oder sogar konkrete Handlungsvorschläge von seinen Facebook-Follower:innen ab. An einer Stelle des Livestreams wurde dies besonders deutlich, als der dreijährige Sohn des ermordeten Paares im Hintergrund zu erkennen war und der Attentäter in die Kamera sprach: »Ich weiß noch nicht, was ich mit ihm mache«. Auch wenn die beiden Morde bereits verübt waren, so war im Moment der Videoausstrahlung der Ausgang des Attentats noch offen und das Schicksal des in Geiselnhaft befindlichen Jungen noch unentschieden. Die 98 User:innen, die das Video live am Bildschirm verfolgten (vgl. Stern Online 2016), wurden augenblicklich in die Situation vor Ort involviert und zumindest prinzipiell in die Lage versetzt, mit dem Attentäter in Kontakt zu treten und damit aktiv in den Verlauf des Geschehens einzugreifen. Kommentare oder Emoticons, die während eines Livestreams auf Facebook Live gepostet werden, erscheinen in Echtzeit für alle sichtbar im Bildfeld und ermöglichen prompte Reaktionen von Seiten des Senders. Wurde die Selbstdarstellung des Attentäters durch Likes affirmiert? Gab es auch kritische Kommentare, die das Vorgehen des Täters in Frage stellten? Welchen Einfluss hatte die Echtzeitkommunikation auf die Entscheidung des Attentäters, den Sohn der Ermordeten am Leben zu lassen? Inwiefern es in diesem Fall zu einer interaktiven Situation zwischen dem Attentäter und seinem Medienpublikum kam, ist im Nachhinein nur noch schwer zu rekonstruieren.⁴ Allein die Möglichkeit, vom eigenen Bildschirm aus zu intervenieren, verdeutlicht jedoch, dass mit dem Betrachten eines solchen Livestreams eine gesteigerte Verantwortung einhergeht. Sobald man die Tragweite dessen begreift, was hier in Echtzeit bezeugt wird, ist ein Wegklicken, ein Wegsehen kaum mehr möglich.

Dabei ist das Blicken im Web 2.0 immer schon mit aktivem Handeln verbunden. Schon indem wir die Klickzahl eines Videos erhöhen, vor allem aber durch Praktiken des Likens, Teilens und Kommentierens wird deutlich: Ein passives Rezipieren der Bilder ist im Web 2.0 unmöglich geworden. Während häufig die ökonomische Dimension betont wird, die sich aus dieser beständigen Co-Produktion von Inhalten ergibt, also die Verschiebung von Konsument:innen zu Prosument:innen im Netz (vgl. Blättel-Mink/Hellmann 2010), drängt bei den hier diskutierten Beispielen vor allem die ethische und moralische Beteiligung des Medienpublikums in den Vordergrund: Die Frage nach der Mittäterschaft durch Anblicken und Anklicken. Es geht nicht mehr nur darum, dass die Betrachtenden zu (unfreiwilligen) medialen Augenzeug:innen und Multiplikator:innen einer Gewalttat werden. Als Teilnehmende eines auf Interaktion angelegten Livestreams werden die Follower:innen auf weitaus direktere Art und Weise zu (potenziellen) Akteuren in einem Geschehen, das vom physischen Tatort in die digitale Sphäre erweitert wird.

4 Damit ist ein grundlegendes methodisches Problem angesprochen, da die Interaktionen während Livestreams, die anschließend von Facebook gelöscht wurden, nur noch durch Screenshots oder Augenzeugenberichte von Live-User:innen zugänglich sind.

Der *Invective Gaze* als relationales Geschehen zwischen Herabsetzung und Erhöhung

Das Konzept der Invektivität, das Herabsetzung nicht als singulären Kommunikationsakt, sondern als performatives Geschehen und relationales Geflecht von Resonanzen und Anschlusskommunikationen fasst, erscheint in diesem Zusammenhang besonders fruchtbar (vgl. Konzeptgruppe »Invektivität« 2017). Denn wie oben deutlich wurde, vollzieht sich der live übertragene *invective gaze* des Attentäters gerade in Relation mit den – durch Klicks und Posts – vermittelten Blicken und Reaktionen seiner Facebook-Follower:innen, die die Inszenierung des Attentäters durch unmittelbares Feedback affirmieren, unter Umständen aber auch kritisieren und ihrerseits abwerten können. Das invektive Geschehen geht also weit über die Selfie-Inszenierung des Attentäters hinaus und umfasst sämtliche – schon zeitgleich stattfindende – Resonanzen im digitalen Raum.

Invektive Kommunikation hat häufig mehrere Adressaten zugleich, kann in verschiedene Richtungen wirken und unterschiedliche Funktionen bedienen. Das zeigt auch der Livestream aus Magnanville: Der *invective gaze* des Attentäters ist nicht nur als Angriff gegen die von ihm angesprochenen Feinde gerichtet (die als pars pro toto für die liberale demokratische Gesellschaft stehen können), er richtet sich gleichzeitig – und vielleicht sogar primär – an seine Unterstützer und IS-Kontakte, die sein Selbstbild als skrupelloser Rächer und »Märtyrer« anerkennen sollen. Dass Abballa ausgerechnet Facebook Live als Arena für sein Selfie-Video gewählt hat, spielt dabei eine bedeutende Rolle.⁵ Bedingt durch die algorithmische Struktur der Plattform, die alle Follower:innen eines Senders oder einer Senderin per Nachricht informiert, sobald ein Livestream gestartet wird, werden Inhalte bevorzugt für den Kreis der eigenen Facebook-Freunde sichtbar. Als kommunikativer Akt zielt der *invective gaze* des Attentäters damit ebenso sehr auf Anerkennung aus den eigenen Reihen wie auf Einschüchterung seiner Feinde ab. Die Herabsetzung dient hier zugleich als Auszeichnung seiner kompromisslosen Hingabe für den jihadistischen Kampf. Dies wird etwa deutlich, wenn er in seinem Video sagt: »Wir [gemeint ist der IS] sind gnadenlos und herzlos... ich war gerade gnadenlos gegenüber diesem Polizisten und seiner Frau.« Je skrupelloser die Selbstdarstellung, je kaltblütiger der Blick in die Kamera, desto größer seine Hoffnung, als »Märtyrer«

5 Mit dem Begriff der Arena beziehe ich mich auf einen Terminus, der im Kontext des SFB 1285 »Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung« konturiert wurde. Als Arenen werden institutionell, gesellschaftlich oder medial definierte Handlungs- und Kommunikationsräume gefasst, die mit bestimmten Handlungslogiken, Aufmerksamkeitsmustern und Sprechlizenzen einhergehen und invektive Akte entscheidend prägen. Vgl. Konzeptgruppe »Invektivität« 2017: S. 13.

des Islamischen Staats geehrt zu werden – und dies nicht nur posthum, sondern bereits während des Livestreams durch das Feedback seiner Follower:innen.⁶

Bildkontrolle und Kontrollverlust

Der Selfie-Modus führte aber noch zu einem anderen Effekt, der die Konstellation des Blickens zusätzlich verkomplizierte. Smartphones sind heute standardmäßig mit Frontkameras ausgestattet, die eine Aufnahme bei gleichzeitigem Blick auf das Display erlauben. Dementsprechend ist davon auszugehen, dass Abballa während des Livestreams sein eigenes Bild parallel betrachtete. Dies kann als eine Form der Selbstvergewisserung und Bildkontrolle gedeutet werden. Die »Märtyrer«-Inszenierung des Attentäters vollzog sich in einer kontinuierlichen Feedbackschleife zwischen dem Blick auf sich selbst und den Reaktionen seines Medienpublikums. Die für Selfies charakteristische Kontrolle über das eigene Bild kollidierte in diesem Fall jedoch mit der Unplanbarkeit, die mit jeder Liveübertragung einhergeht. Auch darin unterscheidet sich der Livestream des Attentäters von den meisten anderen Videotestamenten des IS, die vor der Veröffentlichung zahlreiche Nachbearbeitungsprozesse durchlaufen, bevor sie von den Medienstellen des IS verbreitet werden. Das live gepostete und unautorisierte Videotestament Abballas schien für den Islamischen Staat hingegen mit besonderen Risiken verbunden gewesen zu sein, so zeigt der nachträgliche Umgang damit. Obwohl sich der IS nur kurze Zeit später über seine Nachrichtenagentur Amaq offiziell zum Attentat in Magnanville bekannte, wurde das Video nur in stark gekürzter Version verbreitet. Der Teil, in dem der dreijährige Sohn der Ermordeten im Hintergrund auftaucht und in dem Abballa seine Unentschiedenheit im Hinblick auf dessen Schicksal zum Ausdruck brachte, war in der IS-Version nicht zu sehen (vgl. Rubin/Blaise 2016). Nach Angaben der New York Times entbrannte auf Twitter eine Debatte über die Gründe für diese Entscheidung. Wurde einerseits darüber spekuliert, ob die Bilder eines wehrlosen Kleinkindes selbst für die Standards des Islamischen Staats zu weit gingen, vermuteten andere, dass das Zögern des Attentäters, den Jungen ebenfalls zu ermorden, vom IS als Schwäche ausgelegt wurde (ebd.). Was auch immer den Ausschlag gegeben hatte: Für die Propagandamaschinerie des Islamischen Staats schien das Bild des verängstigten Jungen hinderlich gewesen zu sein. Die auf Anerkennung seiner »Brüder« angelegte Selbstdarstellung als »gnadenloser« Mörder schien durch die (anscheinend nicht antizipierte) Anwesenheit

6 Die Kategorie des Martyriums (arab. *Istishād*) spielt in Videotestamenten von Selbstmordattentätern des IS eine zentrale Rolle. Wie ich an anderer Stelle argumentiere, geht es bei den Selbstinszenierungen u.a. darum, schon zu Lebzeiten ein Bild als Märtyrer zu erschaffen und damit die »Belohnung« und Verehrung angesichts des geplanten Attentats vorwegzunehmen und für die Zukunft abzusichern (vgl. Straub 2021; 2019).

des Dreijährigen irritiert worden zu sein. Unter den Bedingungen des situierten und vernetzten Livestreaming wird besonders deutlich, dass sich die Effekte eines invektiven Aktes den Intentionen der Invektierenden mitunter entziehen können.

Soziale Netzwerke in der Kritik

Es dauerte ganze 11 Stunden bis Facebook den Livestream zusammen mit dem Profil des Attentäters von der Plattform löschte. Zu diesem Zeitpunkt wurde das Video bereits mehrfach heruntergeladen, kopiert und auf anderen Kanälen weiterverbreitet. Auch wenn Facebook kurz nach dem Anschlag von Magnanville eine klare Stellung gegen das Posten terroristischer Gewaltbilder bezog und sein Bemühen beteuerte, Livestreams von Gewalttaten in akuten Fällen zu unterbrechen (vgl. Ehrenberg/Sagatz 2016), machte der Fall unmissverständlich deutlich, welche Schwierigkeiten das Unternehmen bei der Moderation dieser Art von Inhalten hat. Im Unterschied zu gewöhnlichen Facebook-Posts, deren Rezeption sich meist über einen längeren Zeitraum ausdehnt, ist das Zeitfenster, in dem ein Livestream wahrgenommen wird, wesentlich kleiner. Eine Prüfung der Inhalte hinkt zwangsläufig hinterher. Facebook ist mit diesem Problem nicht allein. Auch die zu Twitter gehörende Livestreaming-App Periscope und das zu Amazon gehörende Livestreaming-Portal Twitch wurden zum Schauplatz von Gewalttaten, die sich scheinbar ungehindert verbreiten konnten. Allein im Jahr 2016 machten mehrere Fälle Schlagzeilen, die den öffentlichen Druck auf die Online-Anbieter erhöhten.⁷ Als Reaktion auf diese Entwicklungen schloss sich Facebook gemeinsam mit Twitter, YouTube und Microsoft im Juli 2017 zum Global Internet Forum to Counter Terrorism (GIFCT) zusammen, um dem Missbrauch der jeweiligen Plattformen durch terroristische und gewaltsame Akteure entgegenzuwirken.⁸ Dass Facebook die selbst formulierten Ziele auch zwei Jahre nach Gründung des GIFCT nicht annähernd erreicht hatte, wurde spätestens dann klar, als ein rechtsextremer Attentäter sein Massaker im neuseeländischen Christchurch per Livestream übertrug.

7 Im April 2016 wurde eine Frau angeklagt, die die Vergewaltigung ihrer Freundin auf Periscope übertrug; einen Monat später machte Periscope erneut negative Schlagzeilen, als eine Französin ihren Selbstmord in Echtzeit filmte. Auch Twitch wurde im Mai 2016 zum Schauplatz einer Vergewaltigung, die live per Audiostream zu verfolgen war. Im Januar 2017 stand schließlich auch Facebook Live wieder verstärkt in der Kritik, als ein Mann in Chicago vor laufender Kamera von vier Teenagern brutal misshandelt wurde.

8 Siehe die Webseite der GIFCT: <https://www.gifct.org/about/> [Zuletzt eingesehen 14.7.2021].

2) Das Attentat als Egoshooter-Spiel

Das Massaker von Christchurch schien dem Töten im Livestream eine neue Dimension zu verleihen. Der aus Australien stammende Brenton Tarrant griff am 15.3.2019 zwei Moscheen in Christchurch mit Sturmgewehren an, tötete 51 Menschen und verletzte Dutzende weitere schwer. Mit einer Helmkamera filmte er seine Tat und stellte sie über Facebook Live ins Netz. Den Angaben von Facebook zufolge verfolgten rund 200 Menschen die 17-minütige Liveübertragung des Täters, die sich anschließend auf radikalen Imageboards wie 8chan, aber auch über Soziale Medien wie Twitter und YouTube millionenfach verbreitete (vgl. Brühl/Ernst 2019). Alles was über die Tat bekannt ist, weist darauf hin, dass der Anschlag explizit für seine Übertragung im Netz geplant war. Tarrant kündigte sein Attentat auf 8chan mit dem Verweis an, dass es Zeit sei das »Shitposting« zu beenden und einen echten Beitrag im realen Leben zu leisten (Sieber 2020:57). Damit bezog er sich auf die Subkultur sogenannter Imageboards, die mit ihren provokativen, teils ironischen Posts darauf abzielt, weniger internetaffine Öffentlichkeiten zu irritieren und Aufmerksamkeit innerhalb der eigenen Netzgemeinschaft zu erregen. Insbesondere die 8chan-Unterseite/*pol/*– *Politically Incorrect*, auf der auch Tarrants Post erschien, wurde als Inkubator für rechtsextreme, rassistische, antisemitische und frauenfeindliche Inhalte bekannt, die die Grenze zwischen Ironie und ernsthafter Gewalt zunehmend überschreiten. Neben seiner Ankündigung, einen Angriff gegen »Eindringlinge« durchzuführen, postete Tarrant dort auch ein 74-Seiten langes Manifest sowie den Link zu seinem Facebook Livestream, der knapp 20 Minuten später den tatsächlichen Anschlag übertrug.

Der tödende Blick zwischen Spiel und Realität

Die mordende Perspektive des Attentäters wurde zu einem grausamen Spektakel, das viele an die Ästhetik von Egoshooter-Spielen denken ließ. Der Gewehrlauf der Tatwaffe fällt hier mit einem invektiven Blickregime in eins, das das Morden als Spiel inszeniert und die realen Opfer damit verhöhnt und dehumanisiert. Schon Anders Breivik, der im Juli 2011 auf der norwegischen Insel Utøya 77 Menschen tötete und auf den sich Tarrant explizit als Vorbild bezog, wies enge Verbindungen zur Egoshooterszene im Internet auf. Sowohl in seinem Manifest als auch vor Gericht bezeichnete Breivik seine virtuellen Tötungserfahrungen als Training für sein reales Attentat, das er selbst wie ein Computerspiel plante. Wie Tarrant hatte auch Breivik vor, seine Tat per Video aufzunehmen und online zu verbreiten, auch wenn dies in seinem Fall letztlich scheiterte (vgl. Sieber 2020: 51).

Der Zusammenhang von Computerspielen und realer Gewalt wird seit dem Aufkommen von Egoshootern äußerst kontrovers diskutiert. Dabei steht immer wieder die Frage im Mittelpunkt, inwiefern Spiele, in denen Tötungshandlungen

gegen Menschen simuliert werden, auch zu einer erhöhten Aggressivität im realen Leben führen und mitunter eine Mitschuld an Gewaltkriminalität tragen.⁹ Auch wenn das Spielen von Egoshootern nicht automatisch zu einer höheren Gewaltbereitschaft im realen Leben führt, machen die rechtsextremen Attentate der vergangenen Jahre deutlich, dass das Ineinandergreifen von Online-Radikalisierung und Gamerszene zu einem »neuen Tätertypus« (Baeck/Speit 2020: 8) geführt hat: Rechtsterrorist:innen, deren Hass sich im Umfeld einer zynischen Internetsubkultur herausbildet, die ihre Taten im Netz ankündigen, in der Logik von Computerspielen planen und schließlich per Livestream ins Netz stellen. In den Monaten nach dem Massaker in Christchurch folgten vier weitere rechtsextreme Attentäter, die diesem neuen Tätertypus entsprachen.¹⁰ Schon die von den Attentätern verfassten und online verbreiteten Beschreibungen der geplanten Tat lesen sich häufig wie Spieleanleitungen mit Zielen und »Achievements«, die es zu erreichen gelte (Sieber 2020: 48). Die »Gamifizierung« rechter Attentate zeigt sich aber auch an sogenannten »Highscore«-Tabellen, die im Internet kursieren, und Attentätern nicht nur für die Anzahl ihrer Todesopfer, sondern auch für das Livestreaming ihrer Tat eine höhere Punktezahl vergeben (vgl. ebd.: 50). Die mediale Vermittlung des Anschlags scheint zum eigentlichen Ziel des Mordens zu werden. Das als Egoshooter inszenierte Massaker bedient die exzessive Lust der *Shitposter*, immer noch radikalere Inhalte zu verbreiten, die keinen Unterschied mehr machen zwischen Satire und Ernst, zwischen Spiel und Realität. Auch hier erfüllt der live übertragene *invective gaze* des Attentäters also eine doppelte kommunikative Funktion. Die größtmögliche Demütigung der Todesopfer – und mit ihnen aller Angehörigen und Mitführenden – zielt zugleich auf eine größtmögliche Aufmerksamkeit und Anerkennung innerhalb einer Netzgemeinschaft von Gleichgesinnten ab. Tatsächlich erzeugte der Livestream im rechtsextremen Online-Milieu eine enorme Resonanz. Sowohl auf Facebook als auch auf 8chan »jubelten« seine Anhänger angeblich, während sie die Morde live verfolgten (Sieber 2019: 59). Allein die Tatsache, dass das Video erst 12 Minuten nach Ende des Livestreams von Facebook-User:innen als beanstandungswürdig gemeldet wurde, verweist darauf, dass das Live-Publikum vorwiegend aus Mitgliedern der radikalen Netz-Community bestand, die dem Attentat zumindest billigend gegenüberstanden. Vom medialen »Erfolg« des Livestreams

9 Einen guten Überblick über die Forschungslage zum Thema Gewalt und Computerspiel bietet Venus 2018.

10 Darunter der Angriff auf eine Synagoge am 27.4.2019 in Poway (USA), das Attentat auf vermeintliche mexikanische Einwanderer am 3.8.2019 in El Paso (USA), der Anschlag auf eine Moschee am 10.8.2019 in Baerum (Norwegen) und der am 9.10.2019 verübte Anschlag auf eine Synagoge in Halle. Dass es sich dabei ausschließlich um männliche Täter handelte, mag in diesem Kontext kaum verwundern. So wurde vermehrt auf die frauenfeindliche Gesinnung rechtsextremer Internet-Subkulturen hingewiesen, die häufig mit der ebenfalls männlich dominierten Gamerszene in Verbindung steht, vgl. Nagle 2017.

zeugen schließlich auch die zahlreichen Kopien, die nach wie vor in den dunkelsten Ecken des Netzes kursieren, sowie die Memes, die auf 8chan gepostet wurden und Brenton Tarrant als Heiligen glorifizieren (vgl. Tarabay 2019). Schließlich verbreitete sich sogar ein von User:innen erstelltes Egoshooter-Spiel im Internet, das die Gamifizierung des Attentats auf eine weitere Ebene hob und die mordende Perspektive im Sinne eines zynischen Reenactments nachspielbar machte (vgl. Sefa 2019).

Immersion in das Töten

Die Inszenierung der Tat als Egoshooter-Spiel wirft unweigerlich die Frage auf, in welchem Verhältnis der *investive gaze* des Täters und dem *investive gaze* des Medienpublikums steht. Wie schon beim ersten Beispiel setzte die Liveschaltung auf eine Involvierung des Medienpublikums als Zeug:innen. Diese bestand jedoch weniger im Angebot einer direkten Kontaktaufnahme mit dem Täter (obwohl auch hier live kommentiert werden konnte), sondern im Angebot einer Immersion in das Töten selbst. Statt mit dem Attentäter ›Auge in Auge‹ in Kontakt zu treten, wie dies bei Abballas Selfie-Video der Fall war, waren die Zuschauenden gezwungen, den Blick des Mörders selbst nachzuvollziehen. Auch ohne den Livestream gesehen zu haben, kann man sich nur zu gut vorstellen wie sich jede Kopfbewegung, jedes Beben während eines abgefeuerten Schusses, vielleicht sogar das Atmen des Täters audiovisuell an die Betrachtenden vermittelt haben muss. Das Authentizitätsversprechen des Livestreaming scheint sich hier ins Extrem zu wenden und geradezu pornografische Züge anzunehmen.¹¹ Wie bei Egoshooter-Spielen ragte das Sturmgewehr des Täters immer wieder ins Blickfeld der Kamera (Baek/Speit 2020: 9). Die perspektivische Gestaltung wies den Zuschauenden im wahrsten Sinne einen ›Platz‹ im filmischen Raum zu und bezog sie auf körperlich erfahrbare Weise in das Geschehen mit ein. Die »Erfahrung einer gefühlten Präsenz in künstlichen oder digital erzeugten Räumen« wird aus film- und medienwissenschaftlicher Sicht gemeinhin als »immersiv« bezeichnet (Curtis 2008: 90). Wenngleich Immersion durchaus ein »intellektuell stimulierender Prozess« sein kann, beschreibt der Kunsthistoriker Oliver Grau die virtuelle Immersionserfahrung als einen mentalen Zustand »gesteigerter emotionaler Involvierung«, die in den meisten Fällen mit einer »verminderten kritischen Distanzfähigkeit« zum Dargestellten einhergeht (Grau 2003: 13). Der ästhetische Anschluss an das Blickregime des Egoshooters verknüpft den Livestream des Attentäters mit denselben affektiven Registern, die auch in interak-

11 Von »Attentatspornografie« spricht etwa auch der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen in Bezug auf die Berichterstattung über den Livestream des Attentats in Christchurch (Pörksen 2019).

tiven Computerspielen aufgerufen werden und mit (zumeist positiven) Erfahrungen von Eigenwirksamkeit, Wettbewerb, Flow oder Immersion verbunden sind.

Diese »emotionale Involvierung« wird zusätzlich gesteigert, wenn das Betrachtete eine live bezeugte Realität darstellt. Mit der Liveschaltung schloss Tarrant an eine in der Gaming-Community gängige Praxis an, Spielsequenzen in Echtzeit auf YouTube oder auf Gaming-Plattformen wie Twitch zu streamen, während parallel die eigenen Reaktionen auf das Spielgeschehen als Bild-im-Bild angezeigt werden. Was von den Abonent:innen solcher Streams konsumiert wird, ist weniger das Spiel an sich, sondern die Affiziertheit der Spielenden, die sich über die mimischen, gestischen und verbalen Reaktionen vermittelt.¹² Ähnliches lässt sich auch über den Livestream von Brenton Tarrant sagen. Das zutiefst Verstörende an diesem Video ist nicht nur der Umstand, dass grausame Morde ins Blickfeld einer Kamera treten, sondern auch die Immersion in die Intensität seiner Erregung. Der mit dem Anvisieren und Töten in eins fallende *invective gaze* des Täters überträgt sich auf geradezu körperlich-affektive Art und Weise an die Betrachtenden, die damit – im Unterschied zur sprachlichen und symbolischen Interaktion während des Livestreams aus Magnanville – noch einmal ganz anders an das medial bezeugte Geschehen gebunden werden.

Ethik des Zusehens

Wenn das Töten nicht nur *vor* der Kamera, sondern *für* die Kamera stattfindet, wenn die mediale Liveübertragung also zum eigentlichen Ziel des Mordens wird, rückt die Frage nach einer Mittäterschaft des Medienpublikums mit neuer Brisanz in den Vordergrund. Mit ihrem »Christchurch Call« zog die neuseeländische Premierministerin Jacinda Ardern Online-Konzerne wie Facebook zur Rechenschaft. Soziale Medien seien »der Herausgeber und nicht nur der Briefträger« solcher Gewaltbilder, so Ardern (Brühl/Ernst 2019). Sie schließt damit an die in der Terrorforschung weit verbreitete These an, dass Medien der Berichterstattung eine Mitschuld am »Erfolg« der Attentate haben, die in der medialen Aufmerksamkeit ihr eigentliches Ziel sehen (vgl. Allison/Cook 2007: 87f.). Dutzende Regierungen und große Internetkonzerne, darunter Facebook, Twitter, YouTube und Microsoft folgten dem Aufruf der neuseeländischen Regierungschefin und verpflichteten sich dazu, Maßnahmen gegen die Verbreitung gewalttätiger Inhalte zu ergreifen (»Christchurch Call« 2019). Sind die Bilder jedoch einmal in der Welt, lassen sie sich nur

12 Dies trifft im Wesentlichen das, was Michael Richardson und Kerstin Schankweiler mit ihrem Konzept des »Affective Witnessing« beschreiben. Gemeint ist ein bestimmter Modus der relationalen Zeugenschaft, in dem das, was bezeugt wird, das Affizierungsgeschehen selbst ist (Richardson/Schankweiler 2018).

noch schwer kontrollieren. Das machen nicht zuletzt die zahlreichen Kopien des Christchurch-Videos deutlich, die bis heute im Netz kursieren.

Neben der Kritik an den Sozialen Netzwerken und klassischen Medien wurde daher vermehrt auch an die Verantwortung der einzelnen User:innen appelliert und darüber diskutiert, inwiefern allein das Ansehen und Teilen eines solchen Videos strafbar ist (vgl. Tarabay 2019). Die Frage nach einer Mittäterschaft durch Zusehen wurde schon am Beispiel der Enthauptungsvideos virulent, die ab 2002 von al-Qaida und IS online verbreitet wurden. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat argumentiert, dass die Videoaufnahme in diesen Fällen den eigentlichen Anlass für das Töten liefert (vgl. Bredekamp 2016: 23). Aus diesem Grund, so schreibt auch die Kunsthistorikerin Charlotte Klonk ist »jeder Klick auf den entsprechenden Internetseiten, jede Betrachtung der Aufnahmen ein Ansporn zu weiteren Taten.« Enthauptungsvideos, so schreibt Klonk, »zwingen zur unfreiwilligen Komplizenschaft und haben Mord als Konsequenz« (Klonk 2017: 135). Anders gesagt: Der Blick auf diese Bilder ist mit dem Gewaltakt selbst verknüpft. Dies gilt umso mehr für die Liveübertragung des Massakers in Christchurch. Hier sind die durch Klicks vermittelten Blicke des Medienpublikums nicht nur Ansporn zu weiteren Taten, sie wurden zu Bestätigungen und Amplifikationen der Tat *im Vollzug*. Ob das Live-Publikum im Einzelnen der Tat unterstützend oder ablehnend gegenüberstand, scheint dabei kaum ins Gewicht zu fallen, da allein die Erhöhung der Klickzahl den Zielen des Attentäters in die Hände spielte. Es gibt also gute Gründe dafür, diese Bilder nicht aufzusuchen, anzusehen oder gar weiterzuverbreiten. Gleichzeitig ist eine kritische Rahmung und Kontextualisierung aus bildwissenschaftlicher Perspektive dringend angezeigt. Umso mehr, wenn es sich um ein Massaker handelt, das aufs Engste mit den Bildpraktiken und invektiven Blickregimes heutiger Online-Kulturen verbunden ist.

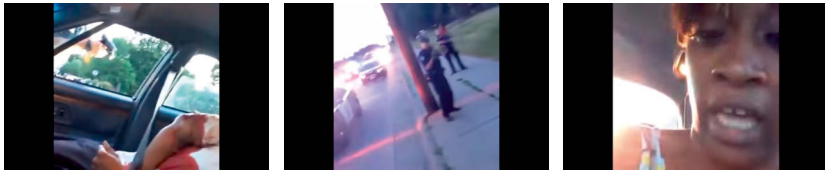
3) Livezeugnis aus Opferperspektive

Als drittes Beispiel soll schließlich ein Handyvideo diskutiert werden, das anders als die bisher diskutierten Fällen nicht aus Sicht des Täters, sondern aus Sicht des Opfers gefilmt ist. Es zeigt den Tod des Schwarzen US-Bürgers Philando Castile, der am 6.7.2016 während einer Polizeikontrolle in Saint Paul, Minnesota, vor den Augen seiner Freundin und deren vierjähriger Tochter in seinem Auto erschossen wurde. Nachdem das Auto wegen eines defekten Rücklichts angehalten wurde, informierte Castile den Polizisten, dass er eine Waffe samt Waffenbescheinigung bei sich trage. Obwohl Castile mehrmals beteuerte, diese nicht zu ziehen, dauerte es nur wenige Sekunden bis der Polizist Jeronimo Yanez sieben Schüsse auf den 32-Jährigen abfeuerte. Erst zehn Minuten später wurde Castile erste Hilfe geleistet, zwanzig Minuten später starb er in der Notaufnahme.

Kurz nachdem Philando Castile erschossen wurde, startete dessen Freundin Diamond Reynolds vom Beifahrersitz aus mit ihrem Smartphone einen Livestream auf Facebook Live. Mit erstaunlicher Klarheit und bemerkenswerter Fassung schilderte sie für »alle, die zusehen« den genauen Tathergang und dokumentierte die unmittelbaren Folgen der Tat bis hin zu ihrer Abführung auf dem Rücksitz eines Polizeiwagens.¹³ Das rund 10 Minuten lange Video offenbart ein komplexes Blick-Verhältnis zwischen Opfer, Täter und Medienpublikum: Reynolds richtete die Kamera abwechselnd auf sich selbst, auf ihren sterbenden Freund, sowie auf die Polizeibeamten, die ihrerseits mit Waffen die Filmende ins Visier nahmen und auf sie zielten. Über weite Strecken hinweg ließ der Livestream die Facebook-User:innen mit den Augen des (überlebenden) Opfers sehen. Die oben beschriebene Immersion in das Töten fand hier unter umgekehrten Vorzeichen statt: Vermittelt durch die Handykamera richtete sich die Waffe, mit der Yanez an Castiles blutendem Körper vorbei auf die Filmende zielte, gleichzeitig auf alle Betrachtenden (Abb. 2). Jede/r einzelne, der/die das Video rezipierte, musste die tödliche Bedrohung am eigenen Körper nachempfinden. Vermittelt durch die Kamera des Opfers wurde das Medienpublikum vom Übergriff und der Gewalt der Polizisten ebenso beschämt und erniedrigt. Die verkörperte Kameraperspektive versetzte die Live-Follower:innen wenige Augenblicke später erneut in die entwürdigende Position Reynolds', als diese aufgefordert wurde, das Auto zu verlassen und auf die bewaffneten Polizisten zuzugehen, während sie, zusammen mit den Medienzeugen auf Facebook, zusehen musste wie ihre vierjährige Tochter auf der anderen Seite von einem Polizisten festgehalten wurde (Abb. 3). Durch den ständigen Wechsel in den Selfie-Modus änderte sich die Perspektive der Machtlosigkeit jedoch immer wieder in einen Modus der Selbstermächtigung. Ihre Facebook Follower:innen wurden damit nicht nur zu unmittelbaren Augenzeugen, sondern auch zu Medienzeugen zweiter Ordnung, die Reynolds' subjektives Zeugnis anhörten und ihren Kommentar der Ereignisse live verfolgten (Abb. 4). Selbst als sie von den Polizeibeamten festgenommen wurde und ihr Telefon Minutenlang auf dem Boden lag und nur einen schwarzen Bildschirm zeigte, adressierte sie ihr Medienpublikum explizit (»They threw my phone, Facebook«). Später mobilisierte sie ihre Freunde, zum Ort des Geschehens zu kommen. Einige ihrer Follower:innen reagierten wiederum unmittelbar auf ihr Zeugnis mit Kommentaren und Handlungsaufforderungen wie »Don't stop recording« (Stelter 2016). Ihr Livestream ist damit ein eindrückliches Beispiel für die Relationalität und Konnektivität von Zeugenschaft, die in Zeiten Sozialer Medien »als performative Interaktion von Körpern und Blicken« operiert (Papailias 2019:118).

13 Das vollständige Video ist abrufbar unter Right Now News 2016.

Abb. 2-4



Das Videozeugnis als Anklage und Public Shaming

Im Unterschied zu den oben diskutierten Tätervideos, in denen das Blicken teilweise mit dem Töten in eins fällt, ist die Frage nach dem invektiven Potenzial dieser interagierenden Blicke weitaus komplexer. Die tödliche Handlung des Polizisten ist selbst als Resultat eines (weißen) rassistischen Blickregimes zu begreifen, das sich über Jahrhunderte in die Geschichte der USA eingeschrieben hat und die Vorstellung des afroamerikanischen Mannes als Aggressor normalisiert hat (vgl. Smith 2000). Wie zahlreiche Untersuchungen zeigen, wird die kulturelle Imagination einer »black criminality« auch heute noch zur Rechtfertigung von Polizeigewalt instrumentalisiert (vgl. Weissman 2019; Fain 2016). Auch der Polizist Yanez sagte später vor Gericht aus, er habe »Angst um sein Leben« gehabt, weil er glaubte, dass Castile nach seiner Waffe statt nach seinem Ausweis griff (vgl. Haas 2017). Reynolds' Darstellung kontert dieses rassistische Blickregime, indem sie die Unschuld ihres sterbenden Freundes bezeugt und damit der allgegenwärtigen Kriminalisierung von Schwarzen Widerstand leistet. Der strukturelle *invective gaze* der Polizisten wird mit einem Gegen-Blick gekontert, der die Gewalt dieses Blickregimes offenlegt und anklagt.

Reynolds verzichtete dabei auf direkte verbale Angriffe oder Beleidigungen der Polizisten. Ganz im Gegenteil: Es ist geradezu schockierend, dass sie den verantwortlichen Polizisten selbst dann noch höflich als »Sir« adressierte, nachdem dieser ihren Freund kaltblütig erschossen hatte (»You shot four bullets into him, Sir.«). Die Anklage, die sich durch ihren Livestream vermittelt, operiert auf einer viel fundamentaleren Ebene. Allein die Tatsache, dass die unter Schock stehende Frau ihre Handykamera gegen die Waffe – die lebensbedrohliche invektive Geste – des Polizisten wandte, kann als Akt der Ermächtigung und Gegenwehr interpretiert werden. Wengleich der Vergleich zwischen Kamera und Waffe, zwischen Fotografieren und Schießen, in einer langen theoretischen und aktivistischen Tradition steht,¹⁴ führte die Allgegenwärtigkeit von Handykameras in aktuellen Pro-

14 Susan Sontag hat auf die aggressive und besitzergreifende Dimension der Fotografie sowie auf die sprachlichen Parallelen zwischen Fotografieren und Schießen hingewiesen (vgl. Son-

testkulturen dazu, dass das Bildermachen als Mittel der politischen Agitation neue Aufmerksamkeit erfuhr (vgl. Schankweiler 2019; Schankweiler/Straub/Wendl 2019). Reynolds' Livestream ist Ausdruck einer Kultur von selbstbewusst auftretenden »citizen camera-witnesses«, die sich mit ihren Körpern in die Schusslinie begeben, um staatliche Gewalt zu dokumentieren und dieser ein eigenes Blick-Regime »von unten« entgegenzusetzen (vgl. Andén-Papadopoulos 2013). Ziel ist es, ebenso beweiskräftige wie affektive Bilder zu schaffen, die in der Lage sind, Wahrheiten ans Licht zu bringen und Menschen zu mobilisieren. Der Glaube an die aufklärerische Wirkmacht und Evidenz solcher Bilder prägt auch Reynolds' Livestream. Besonders deutlich wird dies gegen Ende der Aufnahme, als sich die Frau zusammen mit ihrer Tochter auf dem Rücksitz eines Polizeiwagens befand, während das Mobiltelefon vor ihr auf dem Schoß lag. Obwohl ihre Hände zu diesem Zeitpunkt gefesselt waren, schaffte sie es, die Kamera immer wieder auf die Polizisten außerhalb des Autos zu richten und den Verantwortlichen zu identifizieren: »That's the police officer over there that did it with the black on.« In einem späteren Interview bestärkte Reynolds ihr Anliegen, mit dem Livestream ein Zeugnis zu schaffen, das von der Polizei nicht manipuliert werden könne und alle Menschen in die Position versetze, »mit eigenen Augen« zu sehen, was wirklich passiert ist: »I wanted everyone in the world to know that no matter how much the police tamper with evidence, [...] no matter how they manipulate our minds to believe what they want, I wanted to put it on Facebook and go viral so that the people could see.« (Mott 2016). Indem Reynolds die Handlungen der Polizisten publik machte, schuf sie ein Bildzeugnis, das all diejenigen beschämt, die rassistisch motivierte Polizeigewalt zu verharmlosen oder zu vertuschen versuchen (vgl. Fain 2016). Ohne selbst verbal zu beschämen, kann Reynolds' Livestream als Mittel des öffentlichen Shaming gedeutet werden, dessen invektive Kraft gerade in seinem Anspruch auf Authentizität und Evidenz begründet liegt.

Das Format des Facebook Livestreams spielte dafür eine entscheidende Rolle. Die Simultaneität von bezeugtem Ereignis und medialer Übertragung macht technische Nachbearbeitungsprozesse wie Schnitte, Montagen oder Spezialeffekte weitaus schwieriger (wenn auch nicht gänzlich unmöglich). Mehr noch als andere mobile Videozeugnisse sind Livestreams mit dem Versprechen einer unmanipulierbaren Aufzeichnung der Realität verbunden. Dieser Anspruch liegt auch Reynolds' Aufnahme zugrunde, wenn sie ihr Video explizit den »manipulierten Zeugnissen« der Polizei gegenüberstellt. Hinzu kommt die weitgehend ungefilterte (und schwer filterbare) Verbreitung von Livestreams in den Sozialen Medien. Wie oben

tag 2001: 14). Die Symbolik der Kamera als Waffe wurde immer wieder auch von aktivistischen Filmemacher:innen weltweit aufgerufen, die ihre filmische Arbeit als Teil des revolutionären Kampfes verstanden (vgl. z. B. Solanas und Getino 1970).

bereits deutlich wurde, sind Inhalte in Echtzeit weitaus schwerer zu prüfen, zu löschen oder zu moderieren als gewöhnliche Posts. Im Fall der Tätervideos wurde dies Facebook zum Verhängnis. Indem sich die Livestream-Funktion (weitgehend) der Kontrolle der Plattform-Anbieter entzieht, birgt sie zugleich aber auch das Potenzial, Aufnahmen publik zu machen, die ansonsten der Zensur der Filter unterliegen würden, so argumentiert der Medienwissenschaftler Benjamin Burroughs (vgl. Dewey 2016). Einmal in der Welt, lassen sich die Bilder nicht mehr ungesehen machen. Auch in Reynolds' Fall scheiterte der Versuch, die Verbreitung des Videos zu unterbinden. Nur wenige Stunden nach der Liveübertragung wurde der Post ohne weitere Erklärung von Reynolds' Facebook-Profil entfernt. Der offiziellen Stellungnahme von Facebook zufolge handelte es sich um einen »technischen Fehler«, für den sich das Unternehmen entschuldigte, für den es zugleich aber mit Vorwürfen der Zensur konfrontiert wurde (vgl. Stelter 2016). Das Video war rund eine Stunde später wieder verfügbar, nun aber mit einem Warnhinweis für besonders drastische Inhalte. Die Gründe für das temporäre Verschwinden sind umstritten: Womöglich wurde das Video von User:innen als beanstandungswürdig gemeldet, daraufhin von Facebooks Algorithmen erfasst und von Moderator:innen gelöscht, wie dies standardmäßig bei Facebook gehandhabt wird. Nach Aussage von Reynolds wurde die Löschung hingegen von der verantwortlichen Polizeibehörde selbst veranlasst, die das Mobiltelefon kurz nach ihrer Festnahme konfiszierte und sich Zugriff auf ihr Facebook-Profil verschafft haben soll (vgl. Thompson 2016). Wer auch immer die Entfernung des Posts zu verantworten hatte: Die virale Verbreitung des Videos, die schon während der Liveübertragung einsetzte, konnte dadurch nicht aufgehalten werden. Zum Zeitpunkt der Löschung lag die Klickzahl schon bei 1,5 Millionen. Nur drei Stunden nach der Liveschaltung hatte Reynolds' erschütterndes Zeugnis erste Proteste am Ort des Geschehens und vor der verantwortlichen Polizeizentrale in Saint Paul mobilisiert und trug dazu bei, dass der Fall innerhalb kürzester Zeit international bekannt wurde.

Anklage im Livestream vs. Urteil vor Gericht

Am 16.6.2017 wurde der verantwortliche Polizist Jeronimo Yanez von allen Anklagepunkten freigesprochen. Das Urteil war ein bitterer Schlag für die Angehörigen des Ermordeten und für alle, die für die Ziele der Black Lives Matter-Bewegung kämpften. Der Freispruch zeigte auch die Widersprüchlichkeit auf, die zwischen dem viralen »Erfolg« des Videos und dessen juristischer Effektivität liegt. Trotz des Anspruchs, ein authentisches, unmittelbares und unmanipulierbares Zeugnis zu schaffen, spielte der Livestream vor Gericht als Beweismittel keine Rolle. Gerade im Zusammenhang mit Zeugnissen von Polizeigewalt wurde immer wieder deutlich, dass die Bilder je nach Kontext umgedeutet werden können und teilweise sogar als Beweise für die Unschuld der verantwortlichen Polizisten dienten. Dasselbe Video,

das das brutale Vorgehen der Polizei gegen den Schwarzen US-Amerikaner Rodney King am 3.3.1991 bezeugte, wurde etwa auch von den Verteidigern der LAPD-Polizisten instrumentalisiert, um deren Unschuld zu untermauern. Von den Verteidigern wurden jedoch nur Standbilder aus dem Video genutzt, die Kings Bewegungen auf eine Weise verzerrten, dass sie als Beweise für dessen potenzielle »Aggressivität« und »Animalität« herangezogen werden konnten (Weissman 2019: 7). Die invektive Stoßrichtung des Videos kehrte sich hier in ihr Gegenteil um: Statt die dargestellte, eigentlich unbestreitbare Polizeigewalt anzuklagen, wurde das Rodney King-Video genutzt, um die »weiße Paranoia« einer Bedrohung durch kriminelle Schwarze zu schüren und die weißen Polizisten als die eigentlichen Opfer darzustellen (Butler 1993: 19). Wie oben bereits angedeutet, wurde diese Imagination auch im Gerichtsprozess gegen Jeronimo Yanez instrumentalisiert.¹⁵ Angesichts der juristischen Ineffektivität vieler Videozeugnisse von Polizeigewalt war von einem Scheitern der »Repräsentation« die Rede: Und zwar in einem doppelten Sinne eines Scheiterns der Evidenzerzeugung und der politischen Repräsentation (vgl. Joselit 2015).¹⁶ Dennoch wäre es verfehlt, den Videos jegliche politische Wirkmacht abzusprechen. Wie Terry Weissman argumentiert, haben die Bildzeugnisse durchaus einen kumulativen Effekt: Sie stehen nicht allein, sondern lösen die Produktion weiterer Bilder aus, die gemeinsam ihren Widerstand artikulieren, in ihrer Gesamtheit einen politischen Handlungsdruck erzeugen und Machtgefüge verändern (vgl. Weissman 2019: 8). Der jüngste Fall des am 25.5.2020 durch die Polizei getöteten Schwarzen Amerikaners George Floyd verdeutlicht einerseits, wie wenig sich seit den vier Jahren nach Castiles Tod geändert hat und wie sehr die Realität der US-Amerikanischen Gesellschaft und speziell das Polizeisystem nach wie vor durch strukturellen Rassismus geprägt sind. Die politischen Reaktionen und Reformen, die auf die Veröffentlichung des Videos und die weltweiten Proteste folgten, stimmen zugleich (vorsichtig) optimistisch, dass der von Weissman beschriebene kumulative Effekt dieser Aufnahmen – und damit die Masse der beschämenden Blicke – auch zu einem politischen Wandel führen kann.

»Are you sure you want to see this?«

Nachdem das Video auf Reynolds' Facebook-Profil wiederhergestellt worden war, erschien es mit dem von Facebook standardmäßig eingeblendeten Warnhinweis: »Warning – Graphic Video. Videos that contain graphic content can shock, offend

15 Dies war auch in anderen Gerichtsprozessen gegen rassistisch motivierte Polizeigewalt zu beobachten, die sich in den Jahren vor Castiles Tod ereigneten (vgl. Weissman 2019: 7).

16 David Joselit bezog sich dabei insbesondere auf die Freisprechung des Polizisten, der den Schwarzen US-Amerikaner Eric Garner am 17.7.2014 tötete und dessen Tat durch zwei Videos an die Öffentlichkeit gelangte, die über YouTube verbreitet wurden.

and upset. Are you sure you want to see this?» Die ethische Frage, die mit dem Ansehen dieses Videozeugnisses verbunden ist, wurde im akademischen Kontext durchaus kontrovers diskutiert – wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen als im Fall der Tätervideos. Im Anschluss an Susan Sontag wurde einerseits argumentiert, dass die virale Verbreitung von Zeugnissen rassistisch motivierter Polizeigewalt zu einem gegenteiligen Effekt führen könne, nämlich zu einer zunehmenden Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegenüber der Gewalt, die Schwarze tagtäglich erleiden (vgl. Juhasz 2016; Sontag 2003). Andererseits wurden Stimmen laut, die an unsere Verantwortung appellierten, sich diesen Bildern immer wieder aufs Neue auszusetzen: »Ignoring the specific videos of Castile and Alton Sterling's deaths is akin to them dying in vain, denying them postmortem acknowledgement as human beings«, schreibt die Anwältin und Historikerin Kimberly Fain (Fain 2016). Gerade weil Reynolds' Video vor Gericht ignoriert wurde, erscheint der Blick auf ihre Sichtweise und Darstellung der Ereignisse umso wichtiger. Ihr Livestream erhebt nicht nur Anklage gegen die physische Gewalt der dargestellten Polizisten, sondern auch gegen einen tief verwurzelten, strukturellen rassistischen *invective gaze*. Das Video anzuklicken und anzusehen heißt daher auch, diesem Gegen-Blickregime Gewicht zu verleihen. Hier zeigt sich die zutiefst ambivalente Ethik, die mit der medialen Zeugenschaft des Tötens im Livestream verbunden ist: Während uns das Ansehen des live übertragenen Massakers in Christchurch zur Mittäterschaft verpflichtet und Gewalt amplifiziert, kann eine größere Sichtbarkeit von Zeugnissen von Polizeigewalt dazu führen, diese Gewalt zu beschämen und bloßzustellen.

Schluss

Der Fokus auf die invektiven Blickdynamiken zwischen Tätern, Opfern und Medienpublikum ermöglicht einen neuen Zugriff auf das Social Media-Phänomen Livestreaming, das heute zu einer wirksamen Waffe von Terrorist:innen wie Aktivist:innen geworden ist. Am deutlichsten wird dies, wenn Tötungshandlungen zum Gegenstand der Darstellung werden (selbst wenn das eigentliche Morden unsichtbar bleibt). Gerade der Vergleich gegenläufiger Perspektiven zeigt, dass der *invective gaze* im Livestream sowohl zerstörerische als auch ermächtigende Potenziale umfassen kann. Wurde Facebook Live im Fall der Tätervideos zum Forum, vielleicht sogar zum »Herausgeber« der Gewalt, diente dieselbe Plattform im Fall der Tötung von Philando Castile dazu, die dargestellte Gewalt zu kontern.

Die Gegenüberstellung zwischen drei so unterschiedlichen Darstellungsformen des Tötens im Livestream zeigt auch, wie eng das Livestreaming mit anderen Bildgenres und -praktiken verknüpft ist, die sich im Kontext der interaktiven Online-Kultur des Web 2.0 herausgebildet haben. Das Selfie, das Egoshooter-Spiel und die konnektive Zeugenschaft sind jeweils durch spezifische Blickdynamiken

geprägt, die wiederum ein spezifisches invektives Potenzial bergen. Während das Täter-Selfie die Ermordeten durch die Form der Situierung und Selbstdarstellung erneut entwürdigt, fallen beim live übertragenen Massaker Blicken, Filmen und Töten in eins. Im Unterschied zum Selfie nimmt die Egoshooter-Perspektive Bezug auf ein digitales Blickregime, das konstitutiv mit der exzessiven Lust an der Herabsetzung und Tötung verbunden ist und im Fall des Christchurch-Attentats von der virtuellen in die reale Welt übertragen wurde. Das dritte Beispiel knüpft hingegen an die Zeugenschafts-Praxis von »citizen camera witnesses« an, die mit dem Versprechen von Authentizität und Evidenz einhergeht und deren invektive Wirkmacht in einer Entlarvung und Bloßstellung liegt. Gerade beim letzten Fall wird aber auch deutlich, wie schnell sich die invektive Stoßrichtung eines solchen Videos je nach Kontextualisierung und Rahmung (etwa vor Gericht) verändern kann.

Die Wahl des Livestreams spielt für die Beschämungs- und Herabsetzungsdynamiken in allen drei Fällen eine zentrale Rolle. Entscheidend ist hier vor allem das Verhältnis zwischen den jeweiligen Sendenden der Aufnahme und den Interagierenden vor den Bildschirmen, die das Geschehen in Echtzeit mitverfolgen, teilen oder kommentieren können und damit auf bisher nicht dagewesene Art beteiligt sind. Aus diesem Grund liegt es nahe, von einem »neuen« *investive gaze* im Livestream zu sprechen. Die Involvierung der User:innen geschieht einerseits auf affektiver Ebene, etwa durch die Immersion in die Ich-Perspektive von Täter oder Opfer, andererseits aber auch auf der Ebene der Handlung: Sowohl der Attentäter von Magnanville als auch Diamond Reynolds adressierten ihre Facebook-Follower:innen mit expliziten Ansprachen und Aufforderungen. Durch den direkten Blick in die Kamera war es dem Medienpublikum möglich, mit den Filmenden live in Kontakt zu treten und die Situation durch im Bild sichtbare Likes oder Dislikes, durch Emoticons, Kommentare oder Handlungsaufforderungen ihrerseits zu beeinflussen (»Don't stop recording«). Dies ist auch dann der Fall, wenn die Möglichkeit zur Face-to-Face-Kommunikation mit dem Sender ausbleibt, wie im Fall des Christchurch-Attentats. Wenn die Übertragung im Livestream, wie hier, zum eigentlichen Anlass des Mordens wird, ist ein unschuldig Ansehen und Anklicken nicht mehr möglich. Wird der Tatort auf diese Weise in den digitalen Raum erweitert, rückt allerdings nicht nur die ethische Verantwortung der einzelnen User:innen in den Vordergrund, sondern auch (und gerade) die Verantwortung der jeweiligen Plattformen mit ihren strukturellen Ermöglichungszusammenhängen. Der spezifische *investive gaze*, der sich unter den Bedingungen des Livestreaming realisiert, zeichnet sich gerade durch diese komplexen – medial bedingten, affektiven und ethischen – Verflechtungen von Blicken aus, die sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bildfelds wirksam werden und den netzbasierten *investive gaze* damit als grundlegend relationales Geschehen charakterisieren.

Literaturverzeichnis

- Allen, Peter/Summers, Chris/Robinson, Julian (2016): »Pictured: Islamist Posts Facebook Video Saying He Slaughtered Couple. Dailymail Online«. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3639878/Police-man-stabbed-death-outside-Paris-home-attacker-holding-officer-s-wife-son-hostage.html>. (13.06.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021]
- Allison, Olivia/Cook, David (2007): *Understanding and Addressing Suicide Attacks: The Faith and Politics of Martyrdom Operations*. Westport: Praeger Security International.
- Andén-Papadopoulos, Kari (2013): »Citizen Camera-Witnessing: Embodied Political Dissent in the Age of »Mediated Mass Self-Communication««. In: *New Media Society*, Jg. 16, Nr. 5, S. 753-769. DOI: 10.1177/1461444813489863.
- Baeck, Jean-Philipp/Speit, Andreas (2020): »Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat«. In: Baeck, Jean-Philipp/Speit, Andreas (Hgg.): *Rechte Egoshooter*. Berlin: Ch. Links Verlag, S. 7-25.
- Blätzel-Mink, Birgit/Hellmann, Kai-Uwe (Hgg.) (2010): *Prosumer Revisited. Zur Aktualität einer Debatte*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. DOI: 10.1007/978-3-531-91998-0.
- Bredenkamp, Horst (2016): *Das Beispiel Palmyra*. Köln: Walther König.
- Brühl, Jannis/Ernst, Anna (2019): »Facebook: Mehr als 1,5 Millionen Terror-Videos gelöscht.« In: *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/politik/facebook-video-christchurch-kopien-1.4374124> (19.03.2019) [letzter Zugriff 14.7.2020].
- Butler, Judith (1993): »Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia«. In: Gooding-Williams, Robert (Hg.): *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*. New York: Routledge, S. 15-22.
- »Christchurch Call« (2019): <https://www.christchurchcall.com/call.html> (15.5.2019) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Curtis, Robin (2008): »Immersion und Einfühlung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 17, Nr. 2, S. 89-107. DOI: 10.25969/mediarep/465.
- Dewey, Caitlin (2016): »The (Very) Dark Side of Live-Streaming That No One Seems Able to Stop«. In: *Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2016/05/26/the-very-dark-side-of-live-streaming-that-no-one-seems-able-to-stop/> (26.05.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Ehrenberg, Markus/Sagatz, Kurt (2016): »Die Inszenierungsmaschine«. In: *Der Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/terror-im-livestream-die-inszenierungsmaschine/13760780.html> (20.06.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].

- Fain, Kimberly (2016): »Viral Black Death: Why We Must Watch Citizen Videos of Police Violence«. In: *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/why-we-must-watch-citizen-videos-of-police-violence/>. (01.09.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Gunthert, André (2019): *Das geteilte Bild. Essays zur digitalen Fotografie*. Göttingen: Konstanz University Press.
- Grau, Oliver (2003): *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press. DOI: 10.7551/mitpress/7104.001.0001.
- Haas, Michaela (2017): »Der Tod von Philando Castile«. In.: *SZ Magazin*: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/wild-wild-west-amerikakolumne/warum-philando-castile-sterben-musste-83743> (06.04.2017) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Honan, Mat (2016): »Why Facebook and Mark Zuckerberg Went All In On Live Video«. In: *BuzzFeed News*. <https://www.buzzfeednews.com/article/mathona/why-facebook-and-mark-zuckerberg-went-all-in-on-live-video> (06.04.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Joselit, David (2015): »Material Witness: Visual Evidence and the Case of Eric Garner«. In: *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/201502/material-witness-visual-evidence-and-the-case-of-eric-garner-49798> [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Juhasz, Alexandra (2016): »How Do I (Not) Look? Live Feed Video and Viral Black Death«. In: *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/how-do-i-not-look/> (20.7.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Klonk, Charlotte (2017): *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*. Berlin: S. Fischer.
- Kohout, Annekathrin (2017): »Livestreaming is Life«. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg.10, Nr. 1, S. 74-77. DOI: 10.14361/pop-2017-0112.
- Konzeptgruppe »Invektivität« (Dagmar Ellerbrock, Lars Koch, Sabine Müller-Mall, Marina Münkler, Joachim Scharloth, Dominik Schrage und Gerd Schwerhoff) (2017): »Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften«. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Jg. 2, Nr. 1, S. 2-24. DOI: 10.2478/kwg-2017-0001.
- Mott, Nathaniel (2016): »Why Lavis Reynolds Posted the Philando Castile Shooting Video to Facebook«. In: *Inverse*. <https://www.inverse.com/article/17978-falcon-heights-police-shooting-details-facebook> [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Nagle, Angela (2017): *Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Alresford: Zero Books.
- Papailias, Penelope (2019): »Witnessing to Survive. Selfie Videos, Live Mobile Witnessing and Black Necropolitics«. In: Schankweiler, Kerstin/Straub, Verena/Wendl, Tobias (Hgg.): *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media*. London: Routledge, S. 104-120. DOI: 10.4324/9780429434853-8.
- Pörksen, Bernhard (2019): »Wider die Attentatspornografie«. In: *Deutschlandfunk Kultur*. https://www.deutschlandfunkkultur.de/anschlaege-in-christchurch-wider-die-attentatspornografie.2156.de.html?dram:article_id=443775 (15.03.2019) [letzter Zugriff 14.7.2021].

- Richardson, Michael/Schankweiler, Kerstin (2018): »Affective Witnessing«. In: Slaby, Jan/Scheve, Christian von (Hgg.): *Affective Societies. Key Concepts*. London: Routledge, S. 166-177. DOI: 10.4324/9781351039260-14.
- Rubin, Alissa J./Blaise, Lilia (2016): »Killing Twice for ISIS and Saying So Live on Facebook«. In: *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/06/15/world/europe/france-stabbing-police-magnanville-isis.html> (14.06.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Schankweiler, Kerstin (2019): *Bildproteste. Widerstand im Netz*. Berlin: Wagenbach.
- Schankweiler, Kerstin/Straub, Verena/Wendl, Tobias (Hgg.) (2019): *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9780429434853.
- Sieber, Roland (2020): »Terror als Spiel. Virtuell vernetzter Rechtsterrorismus rund um den Globus«. In: Baeck, Jean-Philipp/Speit, Andreas (Hgg.): *Rechte Egoshoooter. Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat*. Berlin: Ch. Links Verlag, S. 46-66.
- Smith, Shawn Michelle (2000): »Looking at One's Self through the Eyes of Others: W.E.B. Du Bois's Photographs for the 1900 Paris Exposition«. In: *African American Review*, Jg. 34, Nr. 4, S. 581-599. DOI: 10.2307/2901420.
- Solanas, Fernando/Getino, Octavio (1970): »Toward a Third Cinema«. In: *Cinéaste*, Jg. 4, Nr.3, S. 1-10.
- Sontag, Susan (2001): *On Photography* [1977]. New York: Picador.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Stelter, Brian (2016): »Philando Castile and the Power of Facebook Live«. In: *CNN*. <https://money.cnn.com/2016/07/07/media/facebook-live-streaming-police-shooting/index.html> (07.07.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Stern Online (2016): »Islamist zeigte Video der Tat auf Facebook«. In: *Stern Online*: <https://www.stern.de/politik/ausland/attentat-von-magnanville--islamist-stellte-video-der-tat-auf-facebook-6900008.html>. (14.06.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Straub, Verena (2021): *Das Selbstmordattentat im Bild. Aktualität und Geschichte von Märtyrervergnissen*. Bielefeld: transcript.
- Straub, Verena (2019): »Living Martyrs: Testifying What is to Come«. In: Schankweiler, Kerstin/Straub, Verena/Wendl, Tobias (Hgg.): *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media*. London: Routledge, S. 139-153. DOI: 10.4324/9780429434853-10.
- Tarabay, Jamie (2019): »As New Zealand Fights Online Hate, the Internet's Darkest Corners Resist«. In: *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/07/05/world/asia/new-zealand-internet.html> (05.07.2019) [letzter Zugriff 14.7.2021].
- Thompson, Iain (2016): »Facebook ›Glitch‹ That Deleted the Philando Castile Shooting Vid: It Was the Police-Sources«. In: *The Register*. <https://www.theregister.com>

com/2016/07/08/castile_shooting_police_deletion/ (08.07.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].

Ullrich, Wolfgang (2019): *Selfies*. Berlin: Wagenbach.

Venus, Jochen (2018): »Gewalt«. In: Beil, Benjamin/Hensel, Thomas/Rauscher, Andreas (Hgg.): *Game Studies*. Wiesbaden: Springer, S. 331-342. DOI: 10.1007/978-3-658-13498-3_18.

Weissman, Terri (2019): »Whose Streets? Police Violence and the Recorded Image«. In: *Arts*, Jg. 8, Nr. 4, S. 155. DOI: 10.3390/arts8040155.

Wiegel, Michaela (2016): »Polizistenmord nahe Paris: Einer von 8250 Islamisten«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. www.faz.net/1.4287226. (14.06.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].

Filmverzeichnis

RAW FOOTAGE: *Philando Castile SHOT **FULL VIDEO*** (2016) (Right Now News). https://www.youtube.com/watch?v=K_J3sYIgvUE. (7.7.2016) [letzter Zugriff 14.7.2021].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Filmstill aus dem Videotestament von Larossi Abballa, am 13.6.2016 per Facebook Live verbreitet, 13 min, gekürzte Version abrufbar unter: Allen/Summers/Robinson 2016.

Abb. 2-4: Filmstills aus dem Livestream von Diamond Reynolds, am 6.7.2016 per Facebook Live verbreitet, 9:46 min, abrufbar unter: Right Now News 2016.

Der invektive und der investigative Blick

Detektion, Ultraschallblick und Profiling

Irina Gradinari

Abstract

In Anlehnung an Kaja Silverman wird hier zwischen dem Gaze (Blickregime) und dem Look (Blick) unterschieden, welche sich aktuell diskursiv-ästhetisch als investigativer und invektiver Blick formieren. Der investigative Blick ist ein erneuertes epistemologisches Paradigma, das vorgibt, Anschluss an die Macht der Institutionen zu finden und invektive Erfahrungen wissenschaftlich zu ›heilen‹. Mithilfe modernster Technologien gewährt er einen partiellen Einblick in die Wirklichkeit, die dadurch zugleich scheinbar unter Kontrolle gebracht wird. Der investigative Blick erzeugt dabei eine Ideologie der Gleichheit. Angeblich kann jede:r sich durch Staatsinstitutionen ermächtigen, um die ›Wahrheit‹ herauszufinden und Gerechtigkeit zu erlangen. Im gleichen Zuge nivelliert er (auch durch die Genelogik) Diskriminierungserfahrungen: Die invektiven Blicke der Individuen werden so technokratisch neutralisiert. Diese Prozesse sind mit Profilbildung verbunden – mit einer neuen Form der Subjektivierung an der Schnittstelle von Kriminologie, Psychologie, filmischer Fiktion und Sozialen Medien.

Kultur der Digitalität

Die Diskussion zum Kriminalgenre hat den schematischen Charakter der Narration moniert wie bewundert: Mord (Normverletzung) – Detektion (Ermittlung) – Aufklärung (Wiederherstellung der Ordnung) (Buhl 2020, Brück et al. 2003).¹ Trotz dieser beständigen Kritik erfreut sich das Kriminalgenre seit Langem einer breiten internationalen Popularität, wobei vor allem der Film reale Kriminalermittlungen nobilitierte und so zugleich zur Blüte der Kriminalliteratur beitrug. Fiktionen etablierten Ermittlung als eine abenteuerliche, kreative, Talent und Scharfsinn erfordernde Tätigkeit, was mittlerweile auch das Selbstbild der polizeilichen Arbeit prägt. Seither entwickelt sich der Kriminalroman zum meistgelesenen und meistpublizierten Genre der Gegenwart (vgl. Kniesche 2015). Allein Agatha Christies Romane wurden in 103 Sprachen übersetzt. Bisher wurden mehr als eine Milliarde

1 Ich bedanke mich bei Tanja Prokić für die vielen hilfreichen Ergänzungen und Anmerkungen.

Exemplare ihrer Bücher verkauft, jedes Jahr kommen ca. 18 Millionen weitere hinzu. Besser vermarkten sich laut Evelyne Keitel (2001: 21) nur noch die Bibel und Shakespeare. Im deutschsprachigen Raum erscheinen seit der Jahrtausendwende jährlich ca. 1.500 neue Kriminalromane.² Wolfgang Düsing stellte bereits 1993 die Hypothese auf, dass der Kriminalroman in »seiner Bedeutung für die Entwicklung des modernen Romans den Bildungsroman als bisher dominierendes Paradigma abzulösen scheint.« (1993: 13)

Die Gründe für die anhaltende und tendenziell steigende Popularität des Kriminalgenres sind divers und von der Forschung nicht eindeutig geklärt (Vogt 2005, Viehoff 2005, Düwell 2018). Mein Vorschlag ist, die erfolgreiche Entwicklung des Genres in der Gegenwart im Kontext der digitalen Technologien zu sehen. Die Entwicklung des Internets hat unsere Wahrnehmung und die epistemologischen Bedingungen grundsätzlich verändert. Das Kriminalgenre erstarkt vor allem durch das Bedürfnis nach einer sinnhaften Datenanordnung. In der Fülle und der Vielfalt der enthierarchisierten oder neu hierarchisierten Informationen im Internet und der nichtintelligiblen, algorithmisch gesteuerten Selektion von Daten, die lokal, national und industriell, zum Beispiel durch Werbung, reguliert werden, wird ein neuer Zugang zur Welt erforderlich. Vor allem bleibt uns die sogenannte »algorithmische Wirklichkeit« (Seyfert/Roberge 2017) unzugänglich – das *Blackbox*-Problem der opaken Datenverarbeitung. Dabei sind die Algorithmen selbst prozessual instabil: Sie sind permanent im Wandel, im Update-Modus und sie lassen sich perzeptiv nicht linear nachvollziehen, wobei sie auf diese Weise eine eigene Agency beanspruchen (ebd.: 10), die sich der menschlichen Kontrolle entzieht und Menschen als Subjekte entmachtet. Zahlreiche Inputs und Outputs sowie das Datenprozessieren machen also jene algorithmische Logik, die zudem auf »verteilter und vernetzter Rechenkraft« (Beverungen 2017: 61) beruht, unintelligibel.

Clemens Apprich spricht in diesem Kontext von einem »Zusammenbruch symbolischer Effizienz« (Apprich 2017: 84), da es nun keine gemeinsame soziale ›Wirklichkeit‹ mehr gibt: »Durch Fragmentierung und Personalisierung unserer medialen Realität wird es immer schwieriger, einen gemeinsamen Referenzraum aufrechtzuerhalten.« (Ebd.) Dies fasst Félix Stalder (2016) als Kultur der Digitalität, in der neue Relationen zur Welt entstehen und Individuen dafür Ausdrucksformen beanspruchen: »Die Anzahl konkurrierender kultureller Projekte, Werke, Referenzpunkte und -systeme steigt rasant an, was wiederum eine sich zuspitzende Krise der etablierten Formen und Institutionen der Kultur ausgelöst hat, die nicht darauf ausgerichtet sind, mit dieser Flut an Bedeutungsansprüchen umzugehen.« (Ebd.: 11) Neben der Krise der Institutionen verweist Stalder auch auf das Verschwinden der Privatsphäre und infolgedessen die Entstehung neuer Subjektiv-

2 Krimibestenlisten 2021: <https://www.lehmanns.de/page/krimizeit> [letzter Zugriff: 7.7.2021].

tätsformen (Stalder 2010), beispielsweise die des vernetzten Individualismus (vgl. Castells 2009: 121).

Die Entwicklung der Kultur der Digitalität wurde jedoch nur in einem reziproken Austausch mit bestehenden Medienformaten möglich, von denen vor allem die kriminalistische Ermittlung in Fernseh- und Web-Serien zu einem bevorzugten Darstellungsparadigma avancierte. Die Fragmentarität der medialen Wirklichkeit und Veränderungen der Institutionen werden nun mit einer generisch bewährten Sinnproduktion und seriellen Wiederholung (vgl. Blättler 2003, 2010; Winkler 1994) beantwortet, die neue Ordnungen erschaffen und dadurch Sinn produzieren. Jede Krimi- oder Ermittlungsserie stellt wiederholt lokal und situativ Gerechtigkeit her, die sich wiederum der aktuellen politischen Agenda, die die Forderungen nach einem gleichberechtigten Zugang zu digitalen Ressourcen und Technologien erhebt, bedient, wovon gleich noch die Rede sein wird.

In diesem Zusammenhang ist festzustellen, dass die Kriminalerzählung die engen Grenzen des Genres verlassen hat und zu einem neuen Darstellungsmodus gelangt ist, der einerseits einen Anschluss an Machtinstitutionen verspricht, andererseits ›Wirklichkeit‹ technologisch untersucht, überprüft und legitimiert. Die kriminalistische Ermittlung stellt somit ein erneuertes epistemologisches Paradigma dar, bei dem der apparativ ausgestattete investigative Blick – der Ultraschallblick – zentral ist. Er sichert die Richtigkeit der disparaten Indizien und verbindet sie neu, wodurch ›Wirklichkeit‹ als Ergebnis analytischer Datenverarbeitung hervorgebracht wird. Dieser technokratische, analytische Blick schließt Sinnmaschen und Diskontinuitäten des Symbolischen, indem er generisch-narrativ Traumata ›heilt‹ und wissenschaftlich strukturelle Gewalt, Herabsetzungen und Demütigungen, die auf Sexismus, Klassismus, Rassismus und anderen Formen der Diskriminierung beruhen, neutralisiert. Der investigative Blick triumphiert so über die invektive Erfahrung der Individuen. An der Schnittstelle von Kriminalgenre und Sozialen Medien trägt dabei Profiling zur konstitutiven Rahmung der Subjektivität bei. Detektion, Blickaushandlung und Profiling sind Eckpfeiler einer neuen Weltordnung der Dinge und erschaffen einen vermeintlich gerechten Zugang zur materiell geprüften und durchleuchteten ›Wirklichkeit‹.

Das Kriminalgenre als Zugang zu Institutionen und zur ›Wirklichkeit‹

Schaut man sich in der Serienlandschaft um, ist schon auf den ersten Blick festzustellen, dass die Kriminalerzählung einerseits zu einer der populärsten Erzählformen avanciert ist, andererseits im Zuge dessen die Genre Grenzen längst überschritten hat und zu einem Darstellungsmodus aufgestiegen ist. Christine Gledhill (vgl. 2000: 227) spricht in Bezug auf Filme von einem melodramatischen Modus, da die meisten Genres an der Transformation von sozialen in persönliche Ener-

gien arbeiten. So enthalten die meisten Filme melodramatische Elemente, sobald die Figuren psychologisiert werden. Diese Transformation geschieht allerdings in Fernsehserien zunehmend im Kontext einer kriminalistischen Ermittlung, die, so meine These, auch ein neues epistemologisches Paradigma einführt, das aus multimedialen und digitalen Besonderheiten hervorgeht und nun neue Ideologien (etwa die Parität des Machtzugangs) wie auch Begehrensformen (nach Ordnung und einem Mehr an Kontrolle im Gegensatz zu Ausbruch und Veränderung) hervorbringt. Die kriminalistische Ermittlung transformiert melodramatische Elemente und verabschiedet möglicherweise auch das Melodramatische ganz, weil es nun vor allem um die Analyse des Geschehens geht.

Die Gründe für die Verbreitung der kriminalistischen Ermittlung als grundlegendes Narrationsmuster der Gegenwart sind vielfältig. Sie wurzeln in der Struktur und dem Potenzial dieser Erzählform, in etablierten Vermarktungsstrategien und Distributionsformen. Auch die Serialität spielt eine zentrale Rolle, die hier leider nicht näher betrachtet werden kann. In Bezug auf das Kriminalgenre erscheinen vor allem zwei Prämissen von Bedeutung: der Schematismus der Erzähl-Grundstruktur und der darin verhandelte Zugang zur Macht. Der Schematismus zeigt sich gerade in der ›Einfachheit‹ der narrativen Struktur, die leicht mit verschiedenen Kontexten kombinierbar, unendlich variierbar und multiplizierbar ist – die meisten Serien verfolgen mehrere Ermittlungen, die sich gegenseitig kreuzen, spiegeln und überlagern. So kann die Serie diese generische Grundstruktur vorteilhaft in ihrer narrativen Komplexität entfalten. Der erkennbare Schematismus der Kriminalerzählung leistet dabei eine schnelle Orientierung am Sachverhalt, zugleich bildet er selbst eine tradierte, altbekannte Formel, die das Genre als bewährte Institution erscheinen lässt.

Genrespezifisch gewinnen die Krimiserien aber vor allem wegen ihres Zugangs zur Macht und zu Staatsinstitutionen an Relevanz, wobei in diesem Rahmen sowohl Subjektivierungen als auch die Bildung von imaginierten Gemeinschaften reguliert werden können. Luc Boltanski (2013) hebt es als staatsrelevante Funktion des Kriminalromans hervor, dass durch ihn die Heterogenität bürgerlicher Institutionen überwunden werden könne. Das Krimigenre beschreibt er als Reaktion auf eine epistemologische Verunsicherung der bürgerlichen Gesellschaft, das mit der Zusammenfügung von ›gelebter‹ subjektiver Erfahrung und ›objektiver‹ vorhandener Regelmäßigkeiten zur imaginativen Idee des Staates und so zu seiner Stabilisierung beiträgt (ebd.: 46-50). Die Detektivfigur ist nach Boltanski die Verkörperung der Staatsmacht: »Der Detektiv ist der Staat im alltäglichen Ausnahmezustand.« (Ebd.: 149)

Die Popularität der Krimiserien geht jedoch längst über Nationalstaaten hinaus. Die Serien sind ja selbst ein Effekt der Globalisierung, in der gemeinsame Produkte konsumiert, gemeinsame Sprachen und Bilder gesucht und auch gemeinsame Probleme über nationale Grenzen hinweg verhandelt werden. Das Kri-

minalgenre ist daher eine Antwort auf die Globalisierung und zugleich ihre Folge in dem Sinne, in dem auch Gilles Deleuze (1997: 107f.) den Film als Kunstwerk des globalisierten Kapitalismus betrachtet. Das Überschreiten der Staatsgrenzen durch die Globalisierung und das Internet erforderte dabei eine Umformatierung der Verhältnisse zwischen Individuen und Institutionen, zwischen Individuen und Öffentlichkeit, die ja selbst nun teilweise allein über Internetseiten erreichbar ist. Mit dem Zusammenbruch der allgemein gültigen Referenzrahmen haben wir keine imaginäre Staatsgemeinschaft als gemeinsames Bezugsbild mehr, wie es einst nach Benedict Anderson (1998) zum Beispiel durch die Morgen- und Abendzeitungen um 1900 möglich war. Auch das Bild des Staatskörpers als Detektivfigur ist obsolet geworden – Netzwerke durchdringen alle staatlichen Organisationsstrukturen über nationale Grenzen hinweg. So wird das Kriminalgenre insofern relevant, als dass es unermüdlich einen möglichen Zugang zu Institutionen und zur Macht inszeniert. Das leistet die Krimiserie sowohl durch den (fantasierten) Einblick in die Arbeit verschiedener Staatsinstitutionen, aber vor allem derjenigen, die die symbolische Ordnung und das Gesetz regulieren, als auch durch die Interaktionen der Individuen mit ihnen. Das Kriminalgenre ist daher ein Ort gesetzlicher Performativität, im Rahmen dessen die Wirkungen der Gesetze in Handlungen übersetzt werden, so etwa als *Doing Law*, und sich realitätskonstitutiv vor unseren Augen entfalten können. Gesetze existieren nur als Potenzialitäten, die durch Akteure performativ erst hergestellt werden müssen. Dadurch spielen die Krimiseries wiederholt eine partielle Herstellung der symbolischen Ordnung durch und versprechen damit punktuelle ideologische Heilung, wo das tatsächliche Gesetz und die Institutionen versagen. So bietet die basale Genrestruktur jene unifizierte Schnittstelle, an der die Individuen mit Institutionen in Interaktion treten und zu ihrem institutionellen Recht kommen können.

Dabei wird ein einzigartiger und einmaliger Zugang zur symbolischen Ordnung erschaffen, dessen Ausschnitthaftigkeit durch den ›Fall‹ markiert wird. Das Ermittlungsteam nähert sich durch dieses oder jenes Verbrechen Schritt für Schritt (Folge für Folge) exemplarisch der sozialen ›Wirklichkeit‹ an. Der Fall sagt dabei zwar etwas über die ›Realität‹ und die symbolische Ordnung aus, beansprucht jedoch keine allumfassende Darstellung mehr und hebt gerade die Singularität in der Schemaerzählung hervor. Dadurch wird der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschenden, mächtigen kausallogischen und panoramaartigen »Narration von oben« (vgl. Gradinari 2020) eine Absage erteilt. Vor allem war eine solche allumfassende Darstellung für historische Dramen, Biopics und in den Filmen über den Zweiten Weltkrieg populär. Dabei wurde den Zuschauenden jene mächtige Position eines auktorialen Beobachtenden angeboten, der von »oben« auf die Geschichte schaut, alles überblickt und sich durch ihre teleologische Entwicklung von ihrer Wahrheit überzeugen kann. Schicksale einzelner Figuren erscheinen in dieser Narration stets als exemplarisch.

Der ›Fall‹ justiert hingegen das Spezifikum des Ausschnittes der ›Wirklichkeit‹ – eine Art Momentaufnahme eines sozialen Kontextes, die zugleich dialektisch zum generischen Erzählen steht. Die tradierte Erzählgrundstruktur gibt den basalen Rahmen für die Entfaltung sozialer Wirklichkeit, ist jedoch durch den ›Fall‹ unendlich variabel und spezifiziert (vgl. dazu z.B. Brecht 1998), wie auch jene Informationen, die jeden Tag durch das Netz auf uns zukommen. Wir können potenziell jede Webseite besuchen und werden uns dabei durch eine ähnliche Struktur der Webseiten leicht zurechtfinden, die Inhalte sind jedoch unterschiedlich und unendlich variabel. Der ›Fall‹ wird daher individualisiert und singularisiert, so sagt er nichts Allgemeines über Staatsstrukturen oder soziale Hierarchien aus. Der generisch bewährte Zugang zur symbolischen Ordnung in den Serien erscheint insofern ›wahrhaftig‹ und realistisch, als dass er die Macht der Institutionen mit der aktuellsten technischen Entwicklung verbindet. Im Dienst der Wirklichkeitsproduktion stehen modernste apparative und medizinische Technologien zur Verfügung, die die Wahrhaftigkeit des Geschehens produzieren und so auch die herausgefundene Wahrheit (natur-)wissenschaftlich und ein Stück weit materialistisch legitimieren: Daktyloskopie, DNA-Identifizierung, Überwachungsapparaturen, Spurensicherung, Indizienanalyse, Internetsuche, Datenrecherche usw.

Aufgrund der Ausschnitthaftigkeit einerseits und der verständlichen, erkennbaren Erzählform andererseits können die Krimiserien global vermarktet und rezipiert werden, da sie für verschiedene nationale, regionale oder globale Kontexte adaptierbar sind. *The Wire* (USA 2002-2008) kann beispielsweise Drogenprobleme in Baltimore ebenso gut problematisieren wie *Breaking Bad* (USA 2008-2013) in Albuquerque. *Homeland* (2011-2020) zeigt uns den *war on terror* in der globalen Welt, wie das israelische Original *Hatufim – In der Hand des Feindes* (ISR 2010-2012) und danach, wieder anders akzentuiert, die russische *Homeland*-Adaption *Rodina* (RF 2015). *Im Angesicht des Verbrechens* (D 2010), *Sopranos* (1997-2007) und *4 Blocks* (D 2017-2019) gewähren Einblicke in die organisierte Kriminalität in Europa und den USA. *Liquidation* (RF 2007) und *Consultant* (RF 2016-2019) verhandeln das problematische sowjetische Erbe im Russland der Gegenwart. Die Detektion ist genauso für geschichtliche wie fantastische Kontexte anschlussfähig, wie es *Peaky Blinders* (UK 2014–), *The Americans* (USA 2013-2018), *Sense8* (USA 2015-2018), *The Expanse* (USA 2015–) oder *The Upload* (USA 2020–) zeigen.

Die Staatsinstitutionen werden heutzutage laut Félix Stalder (2010) mit den Ansprüchen der User:innen konfrontiert, sie individuell zu behandeln, da es auch hier keinen gemeinsamen Referenzrahmen mehr dafür gibt, was ein normativer Umgang mit einzelnen Individuen sein könnte. In der Regel ist ja auch nicht mehr klar, so Stalder weiter, ob Individuen in diesem Zusammenhang privilegiert oder diskriminiert werden. Die Normen institutioneller Behandlung werden im Kriminalgenre eben an einzelnen Fällen mitverhandelt. Je nach Perspektivierung können Opfer-, Täter:innen-, Zeug:innen- oder Ermittler:innen-Positionen privilegiert

werden, wobei die Ermittlung vor allem eine Art Ermächtigung der Figuren bedeutet. Sie dringen aktiv in das soziale Geflecht ein, das nun auch im Sinne sozialer Gerechtigkeit ein Stück formbarer wird, wodurch anders als noch in der Beschreibung von Louis Althusser nicht die Staatsapparate Subjekte ›anrufen‹. Subjekte ›rufen‹ Institutionen nun ›an‹, um diese zu aktivieren, damit diese ihre Wirkung entfalten, und um sich wiederum als Subjekte durch eingeforderte Justierung und Legitimierung der Institutionen zu behaupten. Die Institutionen gelangen so performativ erst durch die Interaktion mit Individuen zu ihrer (medienästhetischen) Form, wodurch einzelne Individuen in ihrer Bedeutung angehoben werden. Institutionen stellen somit keine starren Strukturen dar, sondern können je nach individuellem Bedarf entfaltet, ausgereizt, hinterfragt und bis zu einem gewissen Grad transformiert werden. Im Sinne der Intra-Aktion von Karen Barad (2012) werden Subjekte und Institutionen erst durch ihre Interaktion in der symbolischen Ordnung in dieser spezifischen Form sichtbar und wirksam.

Der Schematismus der Erzählstruktur ermöglicht den Individuen dabei auch einen paritätischen Zugang zur Institution und zur Wirklichkeit, wie auch jeder Computer einen solchen Zugang zum Internet und zu Informationen suggeriert. Anders als es in der Literatur für lange Zeit gehandhabt wurde, die zum Beispiel Frauen den Zugang zur Macht verwehrt hat – sie mussten als Privat- und Amateurdetektivinnen tätig werden (vgl. Dietze 1997) –, sind die Serien für alle sozialen Gruppen offen. Die Verortung der Figuren in diesem Genre bietet also allen einen gleichen Zugang zu Institutionen, der Anschluss an die Macht der Institutionen fällt jedoch individuell aus. Gender, Race, Ethnizität, Religion, Alter oder soziale Herkunft spielen in der intraaktiven Entfaltung der Institutionen eine zentrale Rolle, sie werden so in Bezug auf die Machtverteilung mitverhandelt. Der Zugang zur Wirklichkeit ist daher generisch paritätisch – jede:r kann nun entweder als Ermittler:in, Zeug:in, Opfer oder Täter:in auftreten –, jedoch diegetisch und medienästhetisch individuell, auf eine intersektionale, regionale oder historische Situierung zugeschnitten, wodurch die Gleichheit des Zugangs keinesfalls die soziale oder symbolische Ungleichheit kaschiert. So können Schwarze und Weiße, Frauen und Männer, queere und nicht-queere Personen mit ihren eigenen individuellen oder sozialspezifischen Problemen vor das Gesetz treten. Diese Probleme werden entsprechend der generischen Traditionen gestaltet, woraus der jeweils spezifische Ausschnitt der sozialen Wirklichkeit entsteht. So behandeln *The Wire*, *True Detective 3* (USA 2019) oder *Luther* (2010-2019) spezifische Probleme Schwarzer Männer in den USA und Großbritannien, *How to Get Away with Murder* (2014-2020) die Situation afroamerikanischer Frauen. *True Detective 1* und *2* (2014-2015) oder *Bosch* (2014-2020) verhandeln weiße Männlichkeiten (auch in homosozialen und queeren Kontexten), *Hit & Miss* (2012) Trans*Identität, *The Killing* (2010-2014), *Top of the Lake* (2013, 2017), *Big Little Lies* (2017-2019), *Sharp Objects* (2018) und *Killing Eve* (2018-

2020) intersektional situierte Weiblichkeiten. *Unorthodox* (2020) und *Kalifat* (2020) nehmen das Verhältnis von Religion und Weiblichkeit in den Blick usw.

Die Serien machen auf diese Weise nicht nur lokal spezifische Subjektformen intersektional vergleichbar, sondern spielen auch die Regeln der Gemeinschaftsbildung durch, wodurch die Gemeinschaftlichkeit zahlreicher virtueller Communities ästhetisch reproduziert und sinnhaft verarbeitet wird. In Krimiserien erhält das Ermittlungsteam gerade durch seine Verbindung zu Institutionen eine besondere Legitimität. Das Ermittlungsteam präsentiert somit ein neues soziales Paradigma, bei dem die Menschen nach Interessen, Berufen oder Profilen verbunden sind, die jene ethnischen, nationalspezifischen oder auch klassistischen Ausschlusskriterien überwinden. Das sind *communities of practice* (Lave/Wenger 1991: 71), die nach Stalder durch das Internet entstandene »epistemische Gemeinschaften« darstellen, »die sich um gewisse Sichtweisen auf die Welt und das eigene Handeln darin bilden.« (Stalder 2016: 135):

Sie entstehen in einem Praxisfeld geprägt durch informellen, aber strukturierten Austausch, sind fokussiert auf Generierung neuer Wissens- und Handlungsmöglichkeiten und werden zusammen gehalten durch die reflexive Interpretation der eigenen Praxis. Speziell der letzte Punkt – das gemeinschaftliche Erstellen, Bewahren und Verändern des interpretativen Rahmens, in dem Handlungen, Prozesse und Objekte feste Bedeutungen und Verbindlichkeiten erlangen – macht die zentrale Rolle der gemeinschaftlichen Formationen aus. (Stalder 2016: 136f.)

Die Beschreibung, mit der Stalder virtuelle Communities erfasst, lässt sich auch auf die Handlung von (Krimi-)Serien übertragen, in denen eine Gemeinschaft etabliert wird und deren gemeinsame Handlungen neu bestimmt werden. Das Ermittlungsteam demonstriert schon durch die Besetzung in der Regel eine solche (global organisierte) Community, die Menschen mit heterogenen biografischen Hintergründen vereinigt. Die Rollen werden oft durch internationale Schauspieler:innen und unter Berücksichtigung des Diversity-Aspektes besetzt. So kann das Ermittlungsteam nicht als Allegorie des nationalen Staates fungieren – auch weil sich alle Ermittlungsteams über Grenzen hinweg gleichen –, dafür fungiert es als Allegorie virtueller gemeinschaftlicher Formationen, die flexibel ganz im Sinne von Richard Sennett (2006), instabil und provisorisch zusammen handeln. Die generische Praxis wie auch die Suche nach der ›Wahrheit‹ und Wiederherstellung der Gerechtigkeit bilden dabei den interpretativen Rahmen, in dem das Ermittlungsteam ›Wirklichkeit‹ analysiert und diese so mitherstellt. Bei der Arbeit überschreitet das Ermittlungsteam selbst – und das ist das Privileg des institutionellen Anschlusses – jegliche Grenzen, schaut es doch in unterschiedliche Schichten und Milieus hinein – über alle Differenzen hinweg. Wie die Serie selbst kann es einen privilegierten investigativen Blick auf das komplexe Netzwerk unterschiedlicher gesell-

schaftlicher Gruppierungen entwickeln, deren Verhältnis untereinander wiederum oftmals durch Abgrenzung und Abwertung, durch invektive Blicke organisiert ist.

Der Ultraschallblick

Durch Serien konstituiert sich also eine neue Epistemologie, die sich vor allem durch einen spezifischen investigativen Blick auszeichnet. An der Schnittstelle der Kinoleinwand, des Bildschirms der audiovisuellen Medien und des Computers – alle diese Medien streben danach, unsere Blicke aufzufangen, zu lenken und zu kanalisieren –, bleiben wir doch Subjekte des Blicks (vgl. z.B. Introna 2017). Auch die Serien, die ursprünglich als Formate des Fernsehens Medien des Alltags und der exzessiven Gefühle waren, markieren die Blicke und stellen sie durch Großaufnahmen wiederholt aus.

Konstruiert wird dabei vor allem ein Blick, den Kaja Silverman (1996) als *Gaze* bezeichnet, ein Blick also, der institutionell, kollektiv und apparativ produziert wird. Er wird technisch mit Mikroskopen, Ferngläsern, Überwachungskameras, Abhör- und Navigationsgeräten ausgerüstet und legitimiert, durch Labortests, Material- und Spurenuntersuchungen, Archiv- und Datenbankrecherche sowie Obduktionsberichte entwickelt und medial durch Archive, Fotografien und Datenbanken abgesichert. Dieser Blick vereinigt dabei alle Blicke der *Figures* (*looks*), die sich von ihm durchaus differenzieren, sich aber je nach Handlungsverlauf dem *Gaze* anschließen oder ihn steuern können. Der Blick der *Figures* (*look*) ist hingegen genuin invektiv, geht er doch aus der Erfahrung der gewaltsamen Diskontinuität und Nicht-Integrität des Symbolischen und des Imaginären hervor, an deren Schnittstelle er sich nach Kaja Silverman überhaupt erst herausbildet. *Looks* sind Blickaustausche innerhalb der *Diegese*, und sie werden in den Serien ebenfalls technologisch produziert: z.B. durch Objektivierung der Subjekte innerhalb der *Diegese*, wenn wir sie in Ohnmachtssituationen oder mitten im Akt der Gewalt betrachten. In diesem Moment wird der Blick der Zuschauenden vermittelt, indem die *Figures* in der Szene von anderen angeblickt werden. So wird die Blicklenkung diegetisch choreografiert und modelliert. Extreme Objektivierungen stellen erloschene Blicke der Opfer dar, wie auch die Opferfotografien, die als Dokumentation der Gewalt fungieren, zugleich jene Distanz, Deplatzierung und Selbstreflexivität – Bild im Bild – generieren. Die Opfer auf den Fotografien schauen in die Kameras, ihr Blick ist nun gefangen und medial dekontextualisiert: Einst für private Zwecke geschossen, zirkulieren die Fotos in Behörden und unter Zeug:innen und werden letztendlich an der Tafel aufgehängt, oft auch neben den Fotografien der Leichen, zu der die auf dem Bild noch lächelnden Personen geworden sind. Die Opferblicke sind daher paradox organisiert: Sie blicken ins Leere und zugleich sind diese Blicke aus der Vergangenheit auf uns gerichtet; sie blicken, ohne zu sehen, sind ab-

gekoppelt von Subjekten und stellen so eine ultimative Verletzbarkeit zur Schau, die zugleich auch als Vorwurf an Überlebende zu verstehen ist, der die Racheakte und den Drang der Ermittlung mit allen Mitteln rechtfertigt.

Mit diesem invektiven Blickaustausch verbinden die Serien alle existierenden Gewaltformen, die so vor allem an die individuellen Blickstrukturen angeschlossen werden. Der Look wird damit zudem naturalisiert, auf menschliche Existenzbedingungen und Schicksalsfügung zurückgeführt. Seine medientechnologische Bedingung wird narrativ verschleiert. Der Gaze bedeutet in diesem Fall eine kulturelle ›Heilung‹ des Invektiven, aber auch eine technische, institutionelle und wissenschaftliche Ermächtigung, die das Leiden der Figuren, Ungerechtigkeit und Diskriminierung zunächst biografisiert, so singularisiert, individualisiert und im Zuge der Detektion ein Stück weit wiedergutmacht. So werden die Zuschauenden dazu eingeladen, sich mit einzelnen Figuren zu identifizieren und sich den invektiven Blick anzueignen. Die Zuschauenden werden daran kurzgeschlossen, wohingegen die Looks auf Distanz gehalten werden, die nur in einigen affektiven Momenten verringert wird. Sonst werden die Looks durch den Gaze überdeckt. Denn der Gaze, dem vor allem die ermittelnden Personen nahkommen, erscheint grundsätzlich allein als Blick der Zuschauenden, also nur in der Rezeption möglich, wo alle affektiven, apparativen und narrativen Anstrengungen auf ein Ergebnis hinauslaufen, das dann die Position der Zuschauenden ausmacht. Der Gaze manifestiert sich schließlich in der Wahrheit des aufgeklärten Falls, die über mehrere Stationen entwickelt wird. Darin verschwinden invektive Blicke, werden sie doch mit wissenschaftlichen Mitteln und institutionellen Entscheidungen überschrieben und generisch versöhnt, indem das Ermittlungsteam aktiv in den Gaze eingreift, den kollektiven, technologischen Wahrnehmungsrahmen steuert und korrigiert. Dadurch wirkt das Team auf das tradierte Bilder- und Stereotypenrepertoire, auf dem er basiert, und somit auf die Wirklichkeitsdeutung ein. Die Serien spalten so unsere Blicke, stellen jedoch den Gaze als begehrenswert dar, weil sie ihn mit einer Sehnsucht nach einer Ermächtigung gegenüber sozialer, symbolischer, struktureller und auch medialer Invektivität versehen. So werden die Zuschauenden – durch den Gaze fremdes Leid betrachtend – mit der traumatischen und verletzenden Wirklichkeit am Ende doch versöhnt.

Die wichtigste Funktion des neuen apparativen Blicks besteht dabei – wie bereits oben angesprochen – darin, eine provisorische Ordnung im Chaos der Daten zu erschaffen. Die Krimiserien übersetzen die Unübersichtlichkeit der Informationsflut und die Unzugänglichkeit der Algorithmen in ein Verbrechen, das im Geheimen stattgefunden hat, wobei vor allem der Sexualmord oder zumindest motivische Anspielungen darauf, etwa durch schöne junge Opfer oder Kinder als Opfer, besonders populär geworden sind. Der Sexualmord stellt einen Topos des Unverständlichen dar, der um 1900 in der Krise der Modernisierung entstanden ist (Tatar 1995) und konstitutiv mit dem sexualisierten und voyeuristischen Blick ver-

bunden wird. Von Beginn an spielen Tatortfotografien, bildende Kunst und Filme eine zentrale Rolle für das Verständnis des Sexualmordes, sodass dieses Verbrechen höchstwahrscheinlich selbst ein medienästhetisches Produkt darstellt (z.B. Gradinari 2015). In dieser Tradition steht auch der investigative Blick (Gaze) der Krimiserien, der zum größten Teil als voyeuristisch inszeniert wird, dringt der Blick doch in die Wohnungen, Verstecke, ja sogar in die Leichen selbst ein. In diesem Zusammenhang geht es um einen privilegierten Blick, den vielleicht nur die Institutionen auf uns richten können. Denn nur durch die Institutionen autorisierte Personen oder Verbrecher:innen – gerade darin besteht die transgressive Ambivalenz dieses Blickes – können fremde Räume betreten, Opfer betrachten und fremde Biografien erforschen und so in Geheimnisse eindringen. Zugleich ist es durchaus ein paranoider Blick (Chun 2008: 257), der dem Gesehenen, der Oberfläche des Bildes, der Alltäglichkeit der Situation misstraut.

Die kriminalistische Ermittlung verschiebt dabei den Blick vom Ganzen zum Ausschnitt, von der Gesamtentwicklung zu einem Detail. In Analogie zu Internetrecherchen wird ein Indiz aus der Informationsfülle herausgepickt, aufs Genaueste mit all dem neuen technologischen Know-how bis zu dessen Herstellung untersucht, um dann dieses Detail neu mit der Welt zu verbinden und somit einen Sinn situativ zu produzieren. Das Indizienparadigma ist nicht neu, es etablierte sich bereits im Kontext der Kriminalanthropologie, Psychoanalyse und der künstlerischen »Morelli-Analysemethode« Ende des 19. Jahrhunderts, wie Carlo Ginzburg (1995) gezeigt hat. Neu ist jedoch, dass der Blick technologisch in die Materie eindringt, um die Zusammensetzung der Materialien und Codes nachzuvollziehen.

Die nach Ginzburg schwer formalisierbaren »niederen« und letztlich ungenauen Wissensformen, etwa »Spürsinn, Augenmaß und Intuition« (1995: 38), die auch ideologisch der Kontrolle entgegenwirken können, sind nicht mehr unbedingt notwendig. Wichtig hingegen ist, den Indizien wissenschaftlich folgen zu können – die moderne Kriminalistik verfügt über Wissen und Techniken, die es möglich machen, allen Indizien restlos und genau auf den Grund zu gehen. Man könne somit angeblich die Ursprünge einzelner Dinge, Materialien, Details oder sogar einzelner Vorfälle rekonstruieren, die sich jedoch nicht mehr in ein historisch zusammenhängendes Großnarrativ einbinden lassen. Daraus produzieren die Serien eine sinnhafte Bedeutung, die sie aus heterogenen Versatzstücken zusammenmontieren. Möglicherweise ist die Frage nach dem Sinn in der digitalen Kultur selbst obsolet geworden, sie ist höchstwahrscheinlich ein Effekt der weiter bestehenden generischen Logik, die im Laufe der Narration wiederholt einen neuen Sinn für ein konkretes Detail oder ein bestimmtes Indiz herstellt. Das Indiz dezentriert dabei jene Bedeutungsgenese vom Rande her und bleibt somit instabil – zeigt es sich doch »wahrhaft« nur in dieser ausgewählten Situation, die bei der nächsten Serie anders ausfallen wird. Das ist die »sitierte« Wahrheit der durch das Leben wan-

delnden Personen und Dinge, die ihre Legitimität aus der naturwissenschaftlichen Fixierung des aktuellen Zustandes der Materie schöpft.

Diese kriminalistische Indizienedeutung reproduziert ästhetisch auch das Verfahren der Referenzialität – eines der wichtigsten Merkmale der Kultur der Digitalität nach Félix Stalder. Referenzialität stellt ein synthetisches Verfahren dar, Altes und Neues zusammenzufügen, eine Art der harmonisierenden Wiederholung und Aneignung des Materials, um neue Ordnungen zu schaffen (Sampling, Meme, Reenactment, Cosplay usw.):

Denn anstatt sich nach (westlicher) Fortschrittslogik und im Habitus der Avantgarde vom Vorgehenden abzugrenzen, nehmen referentielle Verfahren explizit auf Vorgänger und bestehendes Material Bezug. In ein und demselben Akt werden sowohl die eigene, neue Position als auch der Kontext, die kulturelle Tradition, die mit der eigenen Arbeit weitergeschrieben wird, performativ, das heißt durch das eigene Handeln im Moment, konstituiert. (Stalder 2016: 98)

Das Kriminalgenre steht mit seinem narrativen Schematismus bereits selbst in der Logik der Referenzialität – einer tradierten, wiederholten, leicht erkennbaren generischen Handlungsform, die jedoch leicht abgewandelt und aktualisiert werden kann – eine Art regelmäßiges Update, das jede neue Serie, jede neue Folge vornimmt. Wichtiger erscheint aber die kriminalistische Ermittlung, die das gleiche leistet, wofür die Referenzialität so erfolgreich wurde – provisorische Ordnungen durch die Auswahl und Filter der bekannten Dinge und deren Neuverbindung untereinander zu schaffen (ebd.: 122f.) und so vorläufig einen Sinn herzustellen, der in der Serie dann zur Diagnose der ausgewählten sozialen Situation Einsatz findet. Das sind die Handlungen, mit denen die Individuen im Netz Bedeutungen erzeugen und Aufmerksamkeit auf sich ziehen: »Und die Alltagspraxis ist heute die des Herausgreifens, Zusammenführens, Veränderns und Hinzufügens.« (Ebd.: 127) Das übernimmt für uns das Ermittlungsteam, das unermüdlich die Welt neu sortiert, die Dinge herausgreift, neu zusammenfügt und Bedeutungen stiftet.

Die Serien stellen dabei einen Blick her, der Durchblick inszeniert, was zugleich mit der Kontrollmacht (Deleuze 1993; vgl. dazu auch Cord/Schleusener 2020) zusammenhängt. Das Indizienparadigma hat Ginzburg mit einer »qualitativen, kapillaren Kontrolle der Gesellschaft durch die staatliche Macht« in Verbindung gebracht (1997: 32). Nun dringt die Macht in die durch das Auge nicht mehr wahrnehmbare, molekulare Ebene ein, die aber instabil bleibt und so permanente Analyse und wiederholte Zugriffe erfordert. Auch muss das Herausgefundene auf der Mikroebene in ein Verhältnis zur Welt gesetzt werden. Die erneut naturwissenschaftlich gefundene »Wahrheit« ist natürlich ein diskursives, fantasiertes Produkt. Je kleiner und unsichtbarer es ausfällt, desto mehr Raum für Spekulationen räumt es ein, was Serien mit Expert:innenwissen jedoch entscheidend festlegen. Der Blick (*gaze*) bietet somit den Anschluss der Zuschauenden an die Macht, die ihre Legi-

timität nicht mehr aus der historischen Entwicklung schöpft, sondern aus dem aktuellen materiellen Zustand der Dinge. Das erinnert zum Teil an die antike Polymathie oder barocke Polyhistoire, nur wird hier das gesamte verfügbare Wissen zu einem Indiz gesammelt, um dessen Eingebundenheit in die Welt zu klären, wodurch es zugleich zu einem Bestandteil der Sinn-genese wird.

Zum Beispiel entpuppt sich eine Plastikeule in der 3. Staffel der Serie *Bosch* als ein durch die Täter manipuliertes Indiz, mithilfe dessen der Detektiv Hieronymus »Harry« Bosch eines Verbrechens angeklagt werden soll, das er nicht begangen hat. Durch die Ermittlung wird rekonstruiert, wo, wie und wofür solche Garteneulen produziert werden und wie diese konkrete Eule gefärbt wurde, um Referenzen zu Eulen auf dem Triptychon *Der Garten der Lüste* des niederländischen Renaissance-Malers Hieronymus Bosch (1450-1516) herzustellen. So wird industrielles und Vertriebswissen zu Gebrauchsgütern der Gegenwart mit künstlerischem und historischem Wissen verbunden, das darüber hinaus auch erklärt, nach wem der Detektiv benannt wurde, sodass die Hauptfigur zugleich unerwartet in eine historische Kunsttradition und somit einen neuen Sinnkontext gestellt wird. Die Wahrheitssuche und das Gerechtigkeitsgefühl des Detektivs werden so auf einen großen Künstler der Vergangenheit zurückgeführt. Auch die Eule als Symbol der Weisheit verweist auf die Fähigkeiten des Detektivs Bosch, beliebige Details situativ zu verbinden. Dieses Wissen steht dabei nicht in einem fachspezifischen, nationalen oder historischen Entwicklungskontext, sondern entsteht neu durch die Serie selbst.

Die Unmöglichkeit des Gesamtüberblicks über das Geschehene wird durch einen technologischen Durchblick kompensiert, sodass der Blick in die Materie und den Ursprung einzelner Dinge, Daten oder sogar Individuen möglich wird. Bewaffnet mit all den Technologien und Apparaturen bleibt nichts unbeleuchtet – es wird jegliche Intimität und Privatheit zur Schau gestellt. Es werden Einblicke in verschiedene Lebenszusammenhänge und Tätigkeiten gewährt, jedes vergessene Detail wird aufgeklärt, die Verbrecher:innen ausfindig gemacht (zumindest für das Publikum). Es gibt nichts, was Individuen verstecken können, sodass der Gaze selbst verletzend agiert: So scheint der forschende Blick jenen Prozess der Enteignung der Privatsphäre durchzuführen (Zuboff 2018), die auch sonst im Rahmen des Profilings im Netz stattfindet (Stalder 2010). Die Krimiserie begründet damit eine neue Art der materialistischen Rationalität des Alltags, die sich aus der Untersuchung der Materie und verschiedener erkennbarer banaler Lebensbereiche und Lebensläufe ergibt. Daher ist dieser Blick ein Ultraschallblick, der – verstärkt von den Apparaten (Kameras, Fernrohre, Mikroskope) – durch die Materie hindurch an eine Wahrheit gelangt und neue Referenzen, auch in ihrer Instabilität und Kontinenz, erkennt.

Diese kriminalistische Epistemologie zeichnet sich, wie bereits erwähnt wurde, durch die Performativität aus, erfordert sie doch eine aktive Suche der Subjek-

te nach der ›Wahrheit‹ möglicher Verbindungen und Vernetzungen, wodurch eine Art kompensatorische Selbstermächtigung in den Serien erfolgt. Subjekte müssen selbst die Ordnung schaffen, einen Durchblick ermöglichen und zur Wahrheit der Dinge und des Sachverhaltes gelangen. Ihnen stehen alle Informationen der Welt zur Verfügung – Archive, Statistiken, Labormaterialuntersuchungen, Fotografien, Videos von Überwachungskameras, Handyortung bis hin zu Erfahrung und Wissen der Zeug:innen. Wir haben also in der Welt keinen Durchblick mehr, können aber durchaus einzelne, provisorisch ausfallende Zusammenhänge nachvollziehen, die durch die Aufmerksamkeit der Institutionen und des Gesetzes ihre Legitimität als ›Wahrheit‹ erhalten. Der Blick wird somit durch die Detektion performativ entfaltet und hergestellt, indem die Zuschauenden zunächst mit einem Rätsel oder einer Störung des bekannten Alltags – in der Regel durch den Mord oder eine andere existentielle Bedrohung – konfrontiert werden. Das Verbrechen löst einen epistemologischen Trieb aus, den auch das filmische Sehen (Doane 1987) und das Krimigenre (Brecht 1998) fördern. Bereits in diesen Ausführungen wird deutlich, dass das Leiden der Figuren, also jene Thematisierung der Ungerechtigkeit der Welt, keine zentrale Rolle spielt, dient es doch vor allem als Anreizfunktion für die Entfaltung des epistemologischen Triebes, der voyeuristisch-sadistischen Neugier der Zuschauenden. Der investigative Blick setzt so den invektiven Blick, vor allem sein Unruhe-Potenzial bzw. polemogenes Potenzial geradezu außer Kraft. Er neutralisiert ihn durch pseudoneutrale Analyse. Der investigative oder der Ultraschallblick tut ja so, als wäre er absolut voraussetzungslos und folge dem Imperativ der wissenschaftlich nachweisbaren ›Wahrheit‹. Interpretation, Streit, Unterschiede, Differenzen lösen sich vor diesem neuen Paradigma in Wohlgefallen auf, und damit auch alle Forderungen nach gesellschaftlichen Aushandlungen. Dieser investigative Blick ist absolut technokratisch, weil er alle demokratischen Prozesse verwissenschaftlicht und damit auch Phänomene der Herabsetzung, Entwertung, Abwertung, Beschämung etc. neutralisiert.

Das Profil

Im Kontext dieser Datenflut einerseits und des Mangels an gemeinsamen symbolischen Referenzen andererseits passt das Profiling genau zur Grundlage der Subjektivierung, da es auch jener Referenzialität der digitalen Kultur als Herstellung der Vergleichbarkeit, als Nutzung der gleichen Rahmungen entspricht. An der Profilbildung kreuzen sich historische Psychologisierungsdiskurse der Täter:innen (Bernard 2017), etablierte populäre Krimimotive (*Psycho* (1960), *Das Schweigen der Lämmer* (1991)) und die Sozialen Medien, die das Profil zu einer kommunikativen und dynamischen Identitätsperformance entwickeln (Boyd/Donath 2004: 72). Mit dem Profiling versuchte die Behavioral Science Unit des FBI in den 1970er Jahren,

auf die Spur der Serienmörder zu kommen oder gar Präventionsmaßnahmen zu entwickeln (Robertz 2003). Die Praxis des Profilings wird so vor allem durch Fremdzuschreibungen begründet. Durch wissenschaftliche Ansätze legitimiert, entfaltet diese Praxis eine unglaubliche Objektivitäts- und Wahrheitskraft, die wiederum innere Prozesse der Subjekte – als psychologische und psychiatrische Pathologien – wiederzugeben scheint. Mit dem Profil wird heute ebenfalls im Sinne der Fremdzuschreibung eine standardisierte Datenerfassung der User:innen durchgeführt, zugleich fungiert das Profil als Rahmen für die Selbstdarstellung. So beschreibt Andreas Bernard diese Ambivalenz des Profils als »eine so unwidersprochene wie omnipräsente Subjektivierungsform«, die jedoch »im Sinne der Fremdzuschreibung und Fremdsteuerung wirksam ist.« (Bernard 2017: 46). Vor allem waren die psychiatrisch-kriminalistischen Täterprofile von Anfang an in ästhetische Kategorien verstrickt bzw. durch Filme inspiriert, etwa die Erklärung der Motive durch die Biografie der Täter, wodurch die kausallogische Narration die Unerklärbarkeit der Tat kompensierte. Dazu gehört auch die Erfassung der Tatorte als Medium der kriminellen Psyche, die wiederum auf solchen fotografisch-filmischen Verfahren beruht, die das Innere der Figur allein durch die Umgebung charakterisieren (wie es auch beim Arrangement des Tatortes der Fall ist) (vgl. Gradinari/Pause 2015).

Wegen der eher positiven und normativen Profilbildung in Sozialen Medien auf der einen Seite (vgl. Bernard et al. 2017) und der Krimiserien mit ihren generischen Traditionen und psychologischen Profilings auf der anderen, wird nun auch das Profil als Subjektivierungsform in den Krimiserien vervielfältigt. Alle werden mit Profilen versehen, die in der Serie eine Identität bekommen – Täter:innen, Opfer, Detektiv:innen usw. Profile stehen ebenfalls im Dienst der Organisation von Ordnungen, prozessieren sie doch (Un-)Ähnlichkeiten, die die Subjektbildung vergleichbar macht, wie Irina Kaldrack (2017: 24f.) gezeigt hat. Profile stehen für eine allgemeine Subjektivierungsform, die zugleich viel Raum für Vielfalt, Situierung und Anschlüsse an verschiedene Diskurse bietet (vgl. Weich 2017: 16f.). Ihre (generische) Standardisierung ermöglicht wiederum Anerkennung, die sich der Ideologie der Gleichheit bedient. So macht die Profilbildung intersektionale Kategorien scheinbar vergleichbar und erlaubt vermeintlich deren paritätische Thematisierung vor dem Gesetz.

Für uns sind Krimiprofile dann überzeugend, wenn sie auf einem Trauma, also invektiven Erfahrungen aufgebaut werden, was wiederum zum Teil auch mit der narrativen Form – der Rekonstruktion des Geschehens – zusammenhängt. Der Rückblick ist weder zu einer kausallogischen Entwicklung noch überhaupt zu irgendeiner Entwicklung verpflichtet und ändert so das Verständnis vom Subjekt, das nicht mehr teleologisch im Hinblick auf die Zukunft, sondern in Bezug auf bestehende Archive gesetzt und durch die Vergangenheit entfaltet und legitimiert wird. Durch die Rekonstruktion der Vergangenheit werden so in den meisten Serien Bildungsnarrative wie auch reproduktive Futurität (Edelman 2005) wenn nicht

außer Kraft gesetzt, dann zumindest abgeschwächt und mit ihnen die Legitimation des heterosexuellen *weißen* (männlichen) Subjektes, das insbesondere an diese gebunden ist. Allerdings bleibt der *weiße* Mann als Detektivfigur beliebt, nun allerdings beschädigt und traumatisiert. Auch ihm wird der komplette Anschluss an den Gaze verwehrt. Das Geschehen aus der Vergangenheit kann beliebig heterogen angereichert werden, vor allem in den Serien könnte es unendlich entfaltet werden, wodurch Subjekte gerade als brüchig und instabil erscheinen. Schwarze und *weiße* Menschen, queere und nicht-queere Menschen, Frauen und Männer, Migrant:innen und Indigene, Nomad:innen und Sesshafte bekommen durch die Rekonstruktion (oft auch durch Flashbacks) eine interessante Biografie, die die Brüchigkeit sozialen Werdens hervorhebt und so vor allem (dem Genre gemäß) Gewalt thematisiert (vgl. Gradinari/Niehaus 2020). Der Rückblick wird um das Gewaltsame und Traumatische aufgebaut, erscheint zugleich jedoch nicht mehr gender-, race- und klassenspezifisch, ja frei von (hetero-)normativen Zwängen. Die Rekonstruktion scheint somit eine neue Form der Subjektivierung zu sein, die auf Archive zurückgreift, die Informationsfülle im Internet verarbeitet und somit auf den investigativen Blick angewiesen ist. Das Invektive bildet damit den Ausgangspunkt für die Subjektivierungsprozesse, geht als Basis gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse in der Standardisierung des Profilings und in der Detektion jedoch verloren.

Die Rekonstruktion gelangt zur Wahrheit – zum Trauma oder zur »Backstory Wound« (Krützen), die das Profil auf eine besondere affektive Weise spezifiziert. Das Trauma ermöglicht es, die Figur zu psychologisieren und so das Profil von anderen Figuren auszudifferenzieren. Sie sind in ihrer Form affektiv, weil sie eine besondere Darstellungsform erfordern, jedoch sind sie nicht mehr melodramatisch, sondern analytisch. Im Zuge der Ermittlung wird die Vergangenheit eingeholt (und nicht als unerreichbarer Sehnsuchtsort konstituiert), aufgeklärt und durch diese Rekonstruktion zugleich auch »therapiert«, weil die Verbrechen und Rätsel, in denen das Trauma wurzelt, bestraft und gelüftet werden. Auch die Täter (in aller Regel Männer) werden überführt, was eine therapeutische Wirkung – auch im Sinne der Ordnungswiederherstellung – hat, wobei es keinesfalls um strukturelle Veränderungen geht. Gesellschaftliche Strukturen sind selbst scheinbar unendlich flexibel und daher kaum greifbar. Das vergangene Trauma, das für die einzelne Profilbildung und die gegenwärtige Handlungsrichtung die Erklärungen nachliefert, gibt dabei über die Verletzbarkeit und Fragilität der Subjekte Aufschluss. Ihr Leid wird jedoch im Akt künstlerischer (und daher durchaus utopischer) Gerechtigkeit nivelliert.

So ist der Detektiv Bosch (Titus Welliver), dessen Mutter Sexarbeiterin war und durch einen Sexualmörder umgebracht wurde, genauso traumatisiert wie sein Chef (Lance Reddick), dessen Sohn bei einer internen Ermittlung umgebracht wird. Detektiv Bosch als *weißer* Mann hat dabei auch ein Profil, mit dem in der Regel Sexualmörder charakterisiert werden. Die erste Staffel beschäftigt sich daher auch

mit einem ›alten‹ Fall, bei dem die sexuelle Misshandlung von Kindern aufgedeckt wird, sowie mit einer aktuellen Fahndung nach einem Serienmörder, der wiederum im gleichen gewaltsamen, traumatisierenden Kinderheim wie der Detektiv Bosch aufgewachsen ist. Boschs Partner Jerry Edgar (Jamie Hector) ermittelt später gegen haitianische Verbrecher, Massenmörder der Diktatur, in der auch sein Onkel ums Leben kam. Alle Mörder, auch der Mörder von Boschs Mutter, werden überführt.

Der Detektiv Rustin (Matthew McConaughey) aus *True Detective* ist durch den Verlust seines Kindes traumatisiert. Die Serie fahndet nach Tätern, die die Kinder misshandelt haben. Sein Partner, Detektiv Martin (Woody Harrelson, der selbst mit der Rolle eines Serienmörders in *Natural Born Killers* (1994) bekannt wurde) verliert seine Familie im Laufe der Ermittlung. Auch hier werden die Täter überführt, die Detektive versöhnen sich (vgl. auch Prokić 2017). Auch in *Top of the Lake* (2013, 2017) geht es um Kindesmisshandlung, wobei sich herausstellt, dass die Polizistin Robin (Elisabeth Moss), die die Ermittlung leitet, im Alter von 15 Jahren selbst vergewaltigt wurde. Den Höhepunkt stellt bis heute *Dexter* (2006-2013) dar – seine gleichnamige Hauptfigur (Michael C. Hall) ist nicht nur ein Serienmörder, der durch ein Kindheitstrauma zu seinen Taten getrieben wird, sondern überführt und eliminiert selbst in jeder der Folgen Serienmörder.

So stehen die Profile der Täter:innen, der Ermittler:innen, der Opfer und der Zeug:innen immer in einem konstitutiven Verhältnis und sind in Bezug auf ihre Profile manchmal kaum noch unterscheidbar und daher austauschbar. Ihre Traumata und Erinnerungen referieren aufeinander, wodurch ähnliche Profile gebildet werden und es zu einer Schärfung der eigenen Profilierung kommt. Vor allem aber verleihen sie den Figuren eine Motivation, die in der Regel auf Ablehnung einer ›schuldigen‹ anderen Gruppe, der Suche nach niemals gefundenen Täter:innen, der Arbeit an einem ungelösten Fall, also nicht verarbeiteten invektiven Erfahrungen beruht. Gesellschaft wird so zu einem Netz ausschnitthafter, intentionaler, invektiver Blicke (looks) aufeinander, die durch den Gaze der Ermittlung und das vereinheitlichende Format des Profils in eine ästhetische Gleichheit (Rancière 1995), jedoch keinesfalls in politische Gleichheit überführt werden. Es ist mithin ein Universalismus des Partikularen (Gradinari/Pause 2018), der das Partikulare durch Profile gleichsam weitgehend narrativ auslöscht. Dessen ästhetische Neutralisierung macht den Kern der politischen Serienästhetik aus.

Literaturverzeichnis

Anderson, Benedict (1998): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin: Ullstein.

- Apprich, Clemens (2017): »Paranoia«. In: Beyes, Timon/Metelmann, Jörg/Pias, Claus (Hgg.): *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*. Duisburg: Tempus Corporate, S. 77-88.
- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Bernard, Andreas (2017): »Profil«. In: Beyes, Timon/Metelmann, Jörg/Pias, Claus (Hgg.): *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*. Duisburg: Tempus Corporate, S. 38-48.
- Beverungen, Armin (2017): »Algorithmisches Management«. In: Beyes, Timon/Metelmann, Jörg/Pias, Claus (Hgg.): *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*. Duisburg: Tempus Corporate, S. 52-63.
- Blättler, Christine (2003): »Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff«. In: *Weimarer Beiträge*, Jg. 49, Nr. 4, S. 502-516.
- Blättler, Christine (2010) (Hg.): *Kunst der Serie. Serie in den Künsten*. München: Fink.
- Boltanski, Luc (2013): *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Boyd, Danah/Donath, Judith (2004): »Public Displays of Connection«. In: *BT Technology Journal* 22, S. 71-82.
- Brecht, Bertolt (1998): »Über die Popularität des Kriminalromans [1938]«. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, S. 33-37.
- Brück, Ingrid et al. (2003): *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart: Metzler.
- Buhl, Hendrik (2020): »Der Kriminalfilm: Polizei/Detektiv«. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden: Springer, S. 467-484.
- Castells, Manuel (2009): *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press.
- Chun, Wendy H.K. (2008): *Control and Freedom. Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge/Mass.: The MIT Press.
- Cord, Florian/Schleusener, Simon (2020) (Hgg.): *Control Societies II: Philosophy, Politics, Economy. Special Issue of Coils of the Serpent: Journal for the Study of Contemporary Power*, Jg. 6, Nr. 1. <https://coilsoftheserpent.org/category/issue-6-2020/>.
- Deleuze, Gilles (1993): »Postsriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: Ders.: *Unterhandlungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dietze, Gabriele (1997): *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Düsing, Wolfgang (1993): »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Düwell, Susanne et al. (2018) (Hgg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorie – Geschichte – Medien*. Stuttgart: Metzler 2018.

- Edelman, Lee (2005): *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.
- Ginzburg, Carlo (1995): *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach.
- Gledhill, Christine (2000): »Rethinking Genres«. In: Dies./Williams, Linda (Hgg.): *Reinventing Film Studies*. London: Edward Arnold, S. 221-243.
- Gradinari, Irina (2016): »Genre, Gender und Lust an der Gewalt. Zum Serienmordfilm«. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Jg. 10, Nr. 1, S. 45-61. www.rabbiteye.de/?page_id=922.
- Gradinari, Irina (2020): *Kinematografie der Erinnerung*. Bd. 1: *Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*. Wiesbaden: Springer.
- Gradinari, Irina/Pause, Johannes (2015): »Sexualmord und Fotografie. Zur Entstehung des Tatorts als Wissensraum«. In: Böni, Oliver/Johnstone, Japhet (Hgg.): *Crimes of Passion. Repräsentationen der Sexualpathologie im frühen 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 49-73. DOI: 10.1515/9783110420142-006.
- Gradinari, Irina/Pause, Johannes (2018): »Medialisierungen der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos«. In: Gradinari, Irina/Immer, Nikolas/Pause, Johannes (Hgg.): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. München: Fink, S. 9-30. DOI: 10.30965/9783846763414_003.
- Gradinari, Irina/Niehaus, Michael (2020): »Flashback im Film: Ästhetik – Theorie – Formen«. In: Dies. (Hgg.): *Filmisches Erinnern. Zur Ästhetik und Funktion der Rückblende*. Dortmund: readbox unipress, S. 7-30.
- Introna, Lucas (2017): »Die algorithmische Choreographie des beeindruckbaren Subjekts«. In: Seyfert, Robert/Rorberge, Jonathan (Hgg.): *Algorithuskulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript, S. 41-74. DOI: 10.14361/9783839438008-002.
- Kaldrack, Irina (2017): »Thesen«. In: Degeling, Martin et al. (Hgg.): *Profile. Interdisziplinäre Beiträge*. Lüneburg: meson press, S. 20-21.
- Keitel, Evelyne (2001): »Vom Golden Age zum New Golden Age. Kriminalromane von Frauen für Frauen«. In: Birkle, Carmen/Matter-Seibel, Sabina/Plummer, Patricia (Hgg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen: Stauffenburg, S. 19-37.
- Kniesche, Thomas (2015): *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lave, Jean/Wenger, Etienne (1991): *Situated Learning. Legitimate Peripheral, Learning in Doing*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Prokić, Tanja (2017): »Serie und Ereignis. True Detective als visuelles Laboratorium an der Schnittstelle zum Posttelevisuellen«. In: Mark Arenhövel/Anja Besand/Olaf Sanders (Hgg.): *Wissensümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Berlin: Springer, S. 163-196.

- Rancière, Jacques (1995): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Robertz, Frank J. (2003): »Serienmord als Gegenstand der Kriminologie«. In: Ders./Thomas, Alexandra: *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*. München: belleville, S. 15-50.
- Sennett, Richard (2006): *Der flexible Mensch: Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin Verlag Taschenbuch.
- Seyfert, Robert/Rorberge, Jonathan (2017): »Was sind Algorithuskulturen?«. In: Dies. (Hgg.): *Algorithuskulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript, S. 7-40.
- Silverman, Kaja (1998): *The Threshold of the Visible World*. New York/London: Routledge.
- Stalder, Félix (2010): »Autonomy and Control in the Era of Post-Privacy«. In: <http://felix.openflows.com/node/143> [letzter Zugriff 24.03.2021].
- Stalder, Félix (2016): *Die Kultur der Digitalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Tatar, Maria (1997): *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton University Press.
- Viehoff, Reinhold (2005): »Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zu einer Genre- und Programmgeschichte«. In: Vogt, Jochen (Hg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München: Fink, S. 89-110.
- Weich, Andreas (2017): »Thesen«. In: Degeling, Martin et al. (Hgg.): *Profile. Interdisziplinäre Beiträge*. Lüneburg: meson press, S. 15-16.
- Winkler, Hartmut (1994): »Technische Reproduktion und Serialität«. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim: Olms-Weidmann, S. 38-45.
- Zuboff, Shoshanna (2018): *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Frankfurt a.M./New York: Campus.

Autor:innen

Irina Gradinari ist Juniorprofessorin für literatur- und medienwissenschaftliche Genderforschung an der FernUniversität in Hagen. Dissertation zu *Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa* (2011), Habilitation zu *Film als Medium kollektiver Erinnerungen. Geschichtspolitik und Diskurstransfer zwischen Ost und West* (2019). Forschungsschwerpunkte: Gender Studies, Gewalttheorien, Erinnerungskulturen, Kriegsfilm sowie die Wechselwirkung von Genre und Gender. Publikationen u. a.: *Kinematografie der Erinnerung*. Bd. 1: *Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*, Wiesbaden 2020; Bd. 2: *Den zweiten Weltkrieg erzählen*, Wiesbaden 2021; *Außergrenzen Europas: Interrelationen von Raum, Geschlecht und »Rasse«*, Bielefeld 2021 (hg. m. Yumin Li und Myriam Naumann).

Elisabeth Heyne ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum für Naturkunde Berlin. Dort leitet sie das Projekt »Auf dem Weg zur Sammlung des Anthropozäns« im Rahmen einer Kooperation mit dem Muséum National d'Histoire Naturelle Paris. Sie studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Französische Philologie in Berlin, Paris und Córdoba und promovierte an der TU Dresden und der Universität Basel zu *Wissenschaften vom Imaginären. Sammeln, Sehen, Lesen und Experimentieren bei Roger Caillois und Elias Canetti* (Berlin: DeGruyter 2020).

Johanna Heyne studierte Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, der Humboldt-Universität zu Berlin und der Università degli Studi di Firenze. Außerdem ist sie selbstständig als Grafikerin und Illustratorin tätig. Derzeit arbeitet sie beim Suhrkamp Verlag.

Agnes Hoffmann ist wissenschaftliche Assistentin für Neuere Dt. Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Basel. Zuvor Studium der Allg. und Vergl. Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin und Lausanne (MA 2011), 2012-2014 Graduiertenstipendiatin am NFS Eikones, Basel. Promotion 2016 ebd. Arbeitet an einem Habilitationsprojekt zu Poetik und Politik der Schaulust und anderen kollektiven Affekten. Publikationen u. a.: *Theatrale Revolten* (hg. zus. mit Annette Kappeler), Paderborn: Wilhelm Fink 2017; *Landschaft im Nachbild. Ima-*

ginationen von Natur in der Literatur um 1900 bei Henry James und Hugo von Hofmannsthal. Baden-Baden: Rombach 2020 (Litterae, 245).

Tanja Prokić vertritt den Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und Medien an der LMU München. 2017-2021 war sie Teilprojektleiterin im SFB 1285 »Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung«. 2021 schloss sie die Habilitation mit einer Arbeit zur Medienkonstellation des Neuen Sehens ab. Zuletzt erschien: *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*, Berlin: August Verlag 2020, zs. mit Anna Häusler, Elisabeth Heyne und Lars Koch.

Simon Schleusener ist Postdoktorand an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der FU Berlin und Mitarbeiter im Projekt »Das Philologische Laboratorium«. Er promovierte am John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien über das Thema *Kulturelle Komplexität: Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies* (transcript 2015). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören das Verhältnis von Kultur und Ökonomie, Affekt- und Medientheorie sowie die amerikanische Literaturgeschichte. Zuletzt gab er das Sonderheft *Deleuze and the Material Turn (Deleuze and Guattari Studies 15.4, 2021)* und den Sammelband *Poetic Critique: Encounters with Art and Literature* (De Gruyter 2021; mit M. Chaouli, J. Lietz und J. Müller-Tamm) heraus.

Jens Schröter ist Inhaber des Lehrstuhls »Medienkulturwissenschaft« an der Universität Bonn. Professor für Multimediale Systeme an der Universität Siegen 2008-2015. Seit April 2020 Sprecher und Leiter des Planning Grants: »How is Artificial Intelligence Changing Science?«, VW-Stiftung. SS 20 Fellowship am SFB 1015 »Muße«, Freiburg. WS 21/22 Fellowship am CAIS, Bochum. Jüngste Publikationen: *Medien und Ökonomie. Eine Einführung*, Springer 2019; (zusammen mit Christoph Ernst): *Zukünftige Medien. Eine Einführung*, Springer 2020. Visit www.medienkulturwissenschaft-bonn.de.

Verena Straub ist Kunst- und Bildhistorikerin in Berlin. Sie forscht zu Bildern im Kontext politischer Agitation und zu populären Bildpraktiken in den Sozialen Medien. 2019 promovierte sie an der Humboldt Universität zu Berlin über *Das Selbstmordattentat im Bild. Aktualität und Geschichte von Märtyrzerzeugnissen* (Bielefeld: transcript 2021). Zuletzt arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB »Invektivität« an der Technischen Universität Dresden sowie am SFB »Affective Societies« an der Freien Universität Berlin. Seit 2021 ist sie Redakteurin des »Affect and Colonialism Web Lab«, www.aac-weblab.net.

Medienwissenschaft



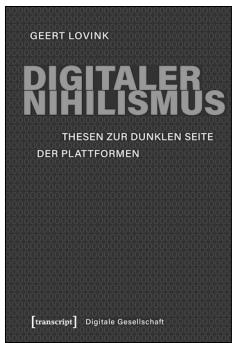
Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



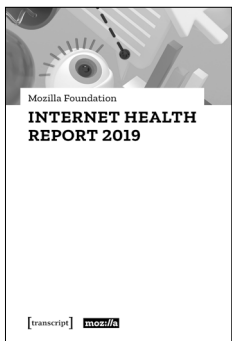
Geert Lovink

Digitaler Nihilismus Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8



Mozilla Foundation

Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk

Wikis und die Wikipedia verstehen Eine Einführung

März 2021, 340 S., kart.,
Dispersionsbindung, 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

September 2021, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8
ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson,
Ramón Reichert, Amanda Wasielewski (eds.)

Digital Culture & Society (DCS) Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

June 2021, 274 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**