

Dietmar Kammerer

Bereichsrezension: Film & Überwachung

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.4.6291>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kammerer, Dietmar: Bereichsrezension: Film & Überwachung. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 4, S. 507–511. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.4.6291>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Bereichsrezension: Film & Überwachung

Martin Blumenthal-Barby: Der asymmetrische Blick: Film und Überwachung

Paderborn: Wilhelm Fink 2015, 237 S., ISBN 9783770559350, EUR 29,90

Garrett Stewart: Closed Circuits: Screening Narrative Surveillance

Chicago/London: University of Chicago Press 2015, 296 S., ISBN 9780226201498, EUR 30,–

Catherine Zimmer: Surveillance Cinema

New York: New York UP, 288 S., ISBN 9781479836673, USD 27,–

Seit 2013 sind nicht weniger als fünf wissenschaftliche Monografien erschienen, die die Verschränkung von ‚Film‘ und ‚Überwachung‘ zum Gegenstand haben (neben den hier vorgestellten auch Sebastian Lefaits *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* [Lanham: Scarecrow Press, 2013] und J. Macgregor Wises *Surveillance and Film* [London: Bloomsbury, 2016]; für 2017 ist

Arresting Cinema: Surveillance in Hong Kong Film von Karen Fang [Redwood City: Stanford UP] angekündigt). Allen gemeinsam ist die Überzeugung, dass ‚Überwachung‘ (wobei darunter Unterschiedliches verstanden wird) nicht lediglich als erzählerisches Motiv, Thema oder Topos im Film zu untersuchen ist und dass die Vielzahl von aktuellen Filmen, in denen Überwachung dargestellt wird, nicht hinreichend mit

dem Hinweis darauf zu erklären ist, dass Filme als ‚Spiegel‘ unserer Gesellschaft fungieren, die mehr denn je von überwachenden Apparaten und Techniken durchdrungen wird. Diese Filme sind außerdem nicht darauf zu reduzieren, welche Botschaften sie über die Risiken elektronischer Kommunikation verbreiten, an welchen Diskursen sie teilnehmen, und es ist auch nicht damit getan, Überwachung (und ihre High-Tech-Apparate) als spektakuläre Ästhetik und dramaturgischen *thrill* der Filme zu beschreiben, als glamourösen und oberflächlichen Effekt, der Zuschauer_innen binden soll.

Stattdessen postulieren die Autor_innen übereinstimmend eine immanente Verbindung, eine (tiefen-)strukturelle Affinität zwischen Kino und Überwachung, die sowohl filmhistorisch als auch über das Dispositiv begründet wird. Unterscheiden lassen sich die Publikationen freilich daraufhin, wo ihr *explanandum* zu verorten ist. Was soll durch was erklärt werden: Film durch Überwachung oder Überwachung durch Film? Die kurze Antwort lässt sich mit André Bazin geben: Es gibt Autor_innen, die an das Bild, und solche, die an die Realität glauben.

Der Germanist und Philosoph Martin Blumenthal-Barby glaubt an die Bilder. In *Der asymmetrische Blick: Film und Überwachung* analysiert er in je zwei Aufsätzen Filme von Harun Farocki (*Counter-Musik* [2004] und *Auge/Maschine I-III* [2003]), Michael Haneke (*Das weiße Band* [2009]) und Fritz Lang (*Dr. Mabuse, der Spieler* [1922]); das Korpus umfasst also sowohl den (installativen) Essayfilm, europä-

isches Autorenkino und einen Klassiker der Filmgeschichte. Blumenthal-Barby betont, dass er mit Bedacht keine Filme ausgewählt habe, die sich explizit mit Überwachung befassen – also gerade nicht Hanekes *Caché* (2005) oder Langs *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (1960). Denn die Tatsache, dass Überwachung sich auch in scheinbar thematisch anders gelagerten Filmen „auf subtile Art fast überall manifestiert“ (S.18), ihre „Insistenz“ (ebd.) in diesen Filmen, ist so erklärungsbedürftig wie aufschlussreich. Außerdem beruhe sie, so Blumenthal-Barby, auf „einer Affinität [der Überwachung] zum filmischen Medium und zum cineastischen Zuschauen“ (ebd.). Im Zentrum stehen also das Zuschauen und die Zuschauer_innen, die dadurch wiederum selbst Objekt einer wissenschaftlichen Beobachtung werden. Und für diese Zuschauer_innen, so die zentrale These, stelle Überwachung auf der Leinwand sich nicht als etwas dar, „das von einer sicheren Beobachterposition aus zu erörtern wäre, sondern als Erfahrung, die wir selbst machen, als Geschehen, mit dem wir uns befassen müssen“ (S.23). Indem sie ins Kino gehen, werden Zuschauer_innen also unmittelbar, als zusehendes Subjekt, konfrontiert mit (Aspekten von) Überwachung.

Die Studie baut auf der angeblichen Analogie oder Strukturähnlichkeit zwischen Filmzuschauer_innen und Überwacher_innen auf – beide beobachten ‚asymmetrisch‘ Handlungen und Handelnde, die davon nichts bemerken und nicht aktiv zurückblicken können. Dies ist allerdings bloß begrenzt produktiv oder erkenntnisfördernd. Dies hat

mehrere Gründe: Weil auf diese Weise Überwachung auf rein visuelle Überwachung in Echtzeit (*live monitoring*) reduziert wird; weil eine ontologische Differenz (Publikum/filmische Die-gese) sich nur mit Verlusten auf eine technisch vermittelte, soziale Beziehung (Überwacher/Überwachte) abbilden lässt; weil die verschiedenen Modi des ‚Sehens‘ nivelliert werden und theoretisch längst etablierte Differenzen von *gaze* und *glance* unberücksichtigt bleiben; oder weil Kinozuschauer_innen nun offenbar immer auf der Seite der Überwacher_innen stehen. Vor allem aber wird ‚Überwachung‘ in diesem Modell zu einem anderen Namen für die Selbstreflexion des Films und nur daraufhin diskutiert, inwiefern sich in ihr das Kino-Dispositiv selbst den Spiegel vorhält. Während die Aufsätze Blumenthal-Barbys also durchaus erhellende Beobachtungen zu den Filmen versammeln, fällt weder für Filmwissenschaft noch für *Surveillance Studies* eine systematische Einsicht ab, die über Bekanntes hinausgehen würde. Das liegt vermutlich auch daran, dass sämtliche Aufsätze zuvor an anderer Stelle und in anderen Kontexten publiziert worden sind und weder eine umgreifende These noch ein überzeugender begrifflicher Horizont entwickelt wurde. Daran kann auch die vorangestellte Einleitung, die lediglich eine skizzenhafte Übersicht bestehender Theorieangebote bietet, nichts ändern.

Garrett Stewart liest in *Closed Circuits: Screening Narrative Surveillance* ‚filmische Überwachung‘ vor dem Horizont eines größeren (digitalen, visuellen, kulturellen) Wandels oder

Epochenbruchs: vom analogen, photochemischen Index zu den digitalen, elektronischen Pixeln der Bewegtbilder. Oder, wie Stewart es selbst formuliert: von den zeitbasierten zu den zeitcodierten Medien (vgl. S.xviii). Denn nicht in den Bildern selbst, sondern erst in ihrem Nacheinander, in ihrer Verknüpfung in der filmischen Montage findet Stewart den Dreh- und Angelpunkt seiner Analysen. Überwachung sei elektronisch, datengestützt und somit bildlos geworden (vgl. S.xi) – weshalb sollten wir sie also in den Bildern suchen? Stewarts Überlegungen gehen von der Prämisse aus, dass Überwachung und Film ihre gemeinsame Achse in einer geteilten Logistik des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens finden, das, wie Überwachung selbst, verschiedene Perspektiven und Objekte in einem neuen, imaginären Raum miteinander verbindet (vgl. S.ix). Die konzeptuelle Grundlage findet Stewart in der Theorie der *suture*, der ‚Vernähung‘ des Subjekts mit dem filmischen Raum, der Subjektconstitution durch die (ideologischen) Effekte der Montage. War die *suture*-Theorie – mit ihren Wurzeln in der Semiotik des Films (Christian Metz), in Marxismus (Louis Althusser) und Psychoanalyse (Jacques Lacan) – in den 1970er Jahren noch dominant, findet sie mittlerweile nur noch wenige Vertreter; *Closed Circuits* will explizit als Plädoyer für eine Rückkehr zu dieser Theorie gelesen werden.

Stewarts detaillierte und aufschlussreiche Analysen versammeln den Kanon der Überwachungsfilme (*Rear Window* [1954], *Peeping Tom* [1960], *Blowup* [1966], *The Conversation* [1974], *Blow*

Out [1981], *Enemy of the State* [1998], *Caché* u.a., nur *The Truman Show* [1998] wird erstaunlicherweise nur in einer Fußnote abgehandelt). In Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) findet Stewart den Archetyp des Überwachungsfilms, in den Science-Fiction- und Zeitschleifen-Filmen *Déjà Vu* (2006) und *Source Code* (2011) die aktuellsten Beispiele für den inhärenten Zusammenhang von Kinodispositiv, Montage und Überwachung. Eingewoben in die dichte Argumentation sind Ausführungen zu Gilles Deleuzes Überlegungen zur Kontrollgesellschaft, zur Prosa von Überwachungsliteratur, zu Überwachung als psychischem und als technischem Dispositiv, zum Blick im Kino, zum Schicksals des Films im Zeitalter seiner Digitalisierung und vieles mehr – mitunter so viel, dass der Gang des Arguments nur schwer zu rekonstruieren ist.

Im Ergebnis zielt auch Stewart darauf, die Bilder zu verstehen. „Surveillance“, so fasst er zusammen, sei „not just a subtheme within the ventures of the medium but a lurking synonym [...] both for a certain kind of narrative vantage point and for its received projection by the audience“ (S.xvii). Wenn aber Überwachung zum ‚Synonym‘ für (ein bestimmtes) Kino werde, geht es vollständig in diesem auf und bedarf weder als Begriff noch als gesellschaftliche Realität einer weiteren Analyse. Im Begriff des ‚Surveillancinema‘ nivelliert Stewart schließlich jegliche Unterschiede: „Screening / narrative / surveillance: three facts, at times one activation; three features of visual technology, one effect“ (S.20).

Die eng geführten Windungen und Wendungen von Stewarts Prosa, seine Vorliebe für Metaphern und Allusionen, sein Verzicht auf eine systematische Präsentation oder Diskussion von Thesen oder Ergebnissen machen das Buch zu keiner einfachen Lektüre. Leser_innen ohne Grundkenntnisse der *suture*-Theorie ist das Buch kaum zu empfehlen; es richtet sich, trotz seines scheinbar interdisziplinären Anliegens, vor allem an die akademische Filmwissenschaft. Diese allerdings wird mit reichlich ‚Erlösen der Theorie‘ („Returns of Theory“, S.ix) belohnt.

Blumenthal-Barby und Stewart erklären Filme, indem sie auf Modelle, Begriffe, Assoziationen zurückgreifen, die ihnen das Stichwort ‚Überwachung‘ an die Hand gibt. In Bezug auf die besprochenen Filme ist das durchaus erkenntnisproduktiv, Überwachung als Gegenstand bleibt dabei aber seltsam un- oder unterbestimmt, wird mal als Struktur (Stewart), mal als Metapher (Blumenthal-Barby) vorgestellt. Anders verhält es sich in *Surveillance Cinema* von Catherine Zimmer. Von den vorgestellten Publikationen ist dies die einzige, die in nennenswertem Umfang aktuelle Ergebnisse aus dem Feld der *Surveillance Studies* produktiv einsetzt. Zimmers Ziel ist es, nicht nur die Bilder, sondern über diese auch die gesellschaftliche Wirklichkeit der Überwachung zu verstehen (vgl. S.2).

Im Zentrum stehen Begriffe wie ‚Arbeit‘, ‚Praxis‘, ‚Produktion‘ und ‚Technologie‘: „Films about surveillance do both ideological and practical labor by joining the form and content of surveillance practice in a narrative

structure. Surveillance techniques and technologies [...] and cinematic techniques and technologies [...] coalesce as narrative logic“ (ebd.). Auch Zimmer wendet sich explizit gegen ein Modell der Repräsentation und begreift Film und Überwachung als Einheit – allerdings als eine, die funktional aufzufassen ist: „Cinema [broadly defined] is thus considered as a functional element of ‚surveillance‘, also broadly defined“ (ebd.). Wie die Überwachung sei das Kino eine Institution, die Wissen durch Sichtbarkeit produziere und (unauflösbar damit verbunden) zur Formation der Subjekte beiträgt.

Mit Filmgeschichte hält Zimmer sich daher nicht lange auf. Ihre Beispiele entstammen im Wesentlichen der US-Filmproduktion seit der Jahrtausendwende. Gegliedert ist die Studie in fünf Kapitel, die jeweils wenige, motivisch ähnlich gelagerte Filme zusammenfassen: *torture*-Horrorfilm, *first-person cameras*, High-Tech-Thriller, Zeitreisen und Dystopie. Jedes Kapitel und jedes Set von Filmen wird zudem im Licht eines zentralen theoretischen Begriffs betrachtet (u.a. Giorgio Agambens ‚Ununterscheidbarkeit‘; Guy Debords ‚Spektakel‘; Frederic Jamesons ‚geopolitische Ästhetik‘. Auch Zimmer widmet den Terrorismus-und-Zeitreise-Fantasien *Déjà Vu* und *Source Code* einen ausführlichen Kommentar. Anders jedoch als Stewart, für den die beiden Filme den Versuch einer „ontologischen Montage“ (Stewart, S.15) darstellen,

liest Zimmer sie als Chiffren einer Melancholie der staatlichen Sicherheitsapparate (vgl. S.157).

Zimmer verwebt Kino und Überwachung also (technisch, politisch, historisch), setzt beide aber nicht gleich, schafft immer wieder Räume für Ausweichbewegungen und Freiräume. „Surveillance cinema‘ necessarily makes clear not just the contiguities but also the inconsistencies between the ideological premises of surveillance and the demands of narrative form“ (S.29). Vom Selbstwiderspruch nimmt sich Zimmer selbst nicht aus, wenn sie im Epilog zugibt, dass das vorangegangene Kapitel – das vor den Snowden-Enthüllungen und früher als der Rest des Buches entstand – noch mit einem Optimismus geschrieben wurde, den die jüngsten Entwicklungen (Islamophobie, Rassismus, Polizeigewalt) nicht mehr erlauben würden (vgl. S.209).

Alle drei Publikationen beleuchten das Mit- und Ineinander von Film/Kino und Überwachung jenseits von Repräsentation oder bloßen Genre-Motiven. Blumenthal-Barby ist als Einstiegslektüre ohne filmwissenschaftliches Vorwissen geeignet. Stewart bietet selbst theorieaffinen Leser_innen noch einige intellektuelle Herausforderungen. Zimmer versucht beiden Aspekten gerecht zu werden, den Bildern und der Realität, indem sie die Filme als Teil der sie umgebenden und hervorbringenden Gesellschaft liest.

Dietmar Kammerer (Marburg)