

Found Footage Im Januar 2001 erregte eine Serie alter Schwarzweiß-Fotografien des Fotoreporters Lutz Kleinhans einiges Aufsehen. Zunächst im *Stern* und den Blättern der Springer-Presse, wurden die zehn Bilder kurz darauf auch im *Spiegel* veröffentlicht. Augenomen am 7. April 1973 im Frankfurter Kettenhofweg, zeigen die Fotos eine Prügelei zwischen einer Gruppe von Demonstranten und einem Polizisten in Uniform. Achtzehn Jahre später konzentrierte sich das Augenmerk der Öffentlichkeit auf die Gestalt eines jungen Mannes in dunkler Kleidung, der auf dem Kopf einen schwarzen Motorradhelm trägt. Der Behelmtelme läuft zunächst allein dem Polizisten auf der Straße entgegen, wird sodann von den anderen Demonstranten unterstützt, die den Polizisten zu Boden schlagen, woran sich auch der Träger des Motorradhelms beteiligt. Als weitere Beamte herbeieilen, tritt die Gruppe den Rückzug an.

Der Mann mit dem Helm und der gehobenen Faust war Joschka Fischer, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung amtierender Außenminister.

... Moment, als Fischer, Der Polizist,



!CI

ster der Bundesrepublik Deutschland. Das grobkörnige, wahrscheinlich mit einem Teleobjektiv aufgenommene Bildmaterial fügt sich zu einer filmischen Sequenz, die einen prägnanten Moment des historischen Geschehens auf dem Höhepunkt des Frankfurter 'Häuserkampfs' der 1970er Jahre einfängt. Bilder der Gewalt, die wie aus dem Nichts auftauchen. Gefunden hat sie die Journalistin Bettina Röhl im Zuge ihrer Recherchen über Fischers Vergangenheit.

Offizieller Aufbewahrungsort der Fotos ist das Bildarchiv der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, für die der Fotograf Kleinhans in den 1970er Jahren tätig war. Das vermeintliche Nichts, aus dem die Bilder kamen, war also kein Dachboden, sondern das Archiv einer renommierten Tageszeitung, ein Ort, an dem Bilder klassifiziert und indiziert werden, um sie im richtigen, also nachrichtenrelevanten Moment zu finden und damit gleichsam zu aktivieren. Offenbar hielt sich das journalistische Such- und Findinteresse der FAZ-Redaktion, was diese Bilder betrifft, in Grenzen. Dabei hatte im Oktober 2000 der Prozess um den ehemaligen Terroristen Hans-Joachim Klein begonnen. Klein war einst wie Joschka Fischer Mitglied einer militanten Frankfurter Sponti-Organisation, der sogenannten 'Putzgruppe' gewesen. Fischer sollte im Prozess als Zeuge geladen werden. Auf das öffentliche Interesse an seiner Vergangenheit in der 'Häuserkampf'-Szene konnte demnach gerechnet werden.

Diesen naheliegenden Gedanken hatte wohl auch Bettina Röhl, die Tochter von Ulrike Meinhof und Klaus Rainer Röhl, als sie die Fotos den Redaktionen von *stern* und *Bild* zuspielte. Obwohl die 'Putzgruppen'-Episode in Fischers Biografie seit langem bekannt war, löste erst die Verbreitung der fast dreißig Jahre alten Bilder des behelmten Straßenkämpfers eine Diskussion darüber aus, ob und wie sich die aktuelle Position des Außenministers mit der Rolle des militanten Hausbesetzers vereinbaren lässt. So traf das polemische Interesse an der Demontage der Person Fischers, das Röhl die Fotos finden ließ, auf die Bereitschaft der besagten Medien, die Frage nach Legitimität und Geschichte spektakulär zu inszenieren.

„Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“, schrieb Walter Benjamin in seinen Notizen zu einer „Elementarlehre des historischen Materialismus“. Aber anders als in Benjamins Theorie vom radikal diskontinuierlichen „dialektischen“ Bild, das aus dem Lauf der Geschichte „herausgesprengt“ wird, wurde die Sequenz der Prügelfotos von den Medien und Kommentatoren zwar wie ein höchst explosives Dokument aus den Bildarchiven des zwanzigsten Jahrhunderts behandelt, aber zugleich um seine mögliche dialektische Spannung gebracht.

Die Debatte um die Bilder richtete sich gänzlich auf die Probleme der Identität und der Kontinuität aus. Was auf ihnen zu 'sehen' sein sollte, wurde von der Berichterstattung exakt eingegrenzt: etwa grafisch, indem man Blick führende Pfeile und Kreise in die Fotos eintrug. Überdies galt das konzertierte Bemühen einem selbstgestellten diskursiven Vermittlungsauftrag: Zwischen der Identität des Außenministers und der nationalen Identität, als dessen Botschafter Fischer im Ausland ja figurierte, musste ein Band geflochten werden.

Bald entpuppte sich die Debatte als jene „Würdigung oder Apologie“, die nach Benjamin bestrebt ist, „die revolutionären Momente des Geschichtsverlaufes zu überdecken. Ihr liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen.“² In diesem Fall bedeutete das: Fischer wurde zum Subjekt und Objekt einer Argumentation, die darauf aus war, die Brüche seiner Biografie als Teil einer Entwicklung, die Widersprüche als notwendige Elemente einer reichen und reifen Identität zu lesen. Fischer, der es während seiner politischen Laufbahn meisterhaft verstand, seine Person je nach Erfordernis der Lage in unterschiedliche Traditionen einzurücken (als Flüchtlingskind, als Verwalter des 68er-Erbes, als geläuterter Militanter, als Außenpolitiker in der Nachfolge Stresemanns usw.) und damit das Archiv seiner Biografie strategisch zu aktivieren, handelt getreu dem Motto „every man discovers the mystery of his own life“, vor dem er im Oktober 2000 auf der Expo in Hannover posierte (ein Foto dieser Juxtaposition findet sich in der *Spiegel*-Titelgeschichte über „Joschkas wilde Jahre“ vom 8. Januar 2001).

Die Konfrontation mit dem visuellen Zeugnis seiner geheimnisvollen Verstrickungen in eine Geschichte von Revolte und Militanz, die sich in gewisser historischer und sozialer Nachbarschaft zum RAF-Terrorismus in der Bundesrepublik ereignete, geriet damit bei Joschka Fischer zu einer (Selbst-)Prüfung auf der Bühne der Zeitungsinterviews, der parlamentarischen Anhörungen und TV-Talkshows. Die Art und Weise, wie in den Medien (und von den über und durch sie kommunizierenden Akteuren) auf das vermeintlich kontingente Auftauchen der repräsentativen Fotosequenz aus den Tiefen des FAZ-Archivs reagiert wurde, zeigte, dass es wesentlich darum ging, die Diskontinuität und Heterogenität des Archivmaterials selbst unter Kontrolle zu bringen. Die Wucht, mit der diese Bilder aus der Virtualität des Archivs in die Aktualität der visuellen Kultur getreten waren, führte dazu, dass die Archivbilder von den Ereignissen im Kettenhofweg sofort zu einem Bildereignis verdichtet wurden, das sich als konstitutiv für die öffentliche Persona des Außenministers und für die allfällige Erinnerung an das Scheitern der 68er-Revolution erweisen sollte. Erneut konnte so das Narrativ des nahtlosen Übergangs

von Studentenrevolte zu Terrorismus aktiviert werden. Das *'diskontinuierliche Bildereignis'* wurde domestiziert, indem die aus dem Archiv aufgetauchten Bilder unmittelbar als Dokumente und Beweismaterialien, also als Mittel zu Zwecken der, je nach Interessenlage legitimierenden oder delegitimierenden, Erzählung behandelt wurden. Die Bildsequenz, die eine mediale „Innervation“ (Benjamin) auslöst, wurde im Akt der Aktualisierung umgehend re-archiviert, klassifiziert und narrativiert. So folgt dem ereignishaften Auftauchen aus dem einen Archiv das Eintauchen in ein anderes.

Archiv des Virtuellen In der Rede vom 'Archiv' wird gemeinhin unterschieden zwischen den historischen und materiellen Praktiken spezifischer Archive und dem Begriff (oder der Ontologie) des einen Archivs. Mit diesem *einen* Archiv ist die abstrakte Ordnung des Archivierens, Klassifizierens, Dokumentierens, Recherchierens, Suchens und Findens gemeint. Dabei ist es schwer bis unmöglich, dieses Singulär-Archiv zu repräsentieren. In der Gesamtheit seiner Aspekte entzieht es sich dem Blick und der Darstellung. Allenfalls zeigt es sich in metonymischen Ausschnitten: als Bild einer Architektur, einer Kartei, eines Magazins, eines Verweissystems, eines Suchprogramms. So bleibt das Archiv-Ganze jenseits dieser Konkretionen und Teil-Repräsentationen zuallererst ein Raum der Möglichkeiten.

Auf dieses Archiv richten sich Erwartungen und Ängste: Welche Beweismaterialien wird es ans Licht bringen, welche Erinnerungen wachrufen, welche Akten vernichten? Kann man selber Einblick nehmen, hat es überhaupt einen (physischen) Ort, wer ist Archivar? In seinem Text über den „mal d'archive“ (das „Übel“, das „Böse des Archivs“) wirft Jacques Derrida die Frage nach der Realität des „archivierten Ereignisses“ auf. Danach erzeugt jede durchgeführte Tat zumindest potentiell ein Archiv seiner selbst, das es der 'Nachwelt' hinterlässt. Aber auch für jede nicht durchgeführte Tat lagert sich im Unbewussten das Archiv der Absichten, ihrer Aufschübe, Schwebezustände und Verdrängungen ab. Schließt man also das Unbewusste in die Überlegungen über das Archiv mit ein, entsteht das „problematische Feld eines *Archiv des Virtuellen*“ (Derrida). Dieses Feld enthält die psychische Dimension aller erfolgten und nicht erfolgten Handlungen.³ Lässt sich ein solches Archiv der Wünsche und Intentionen überhaupt denken? Derrida rät, den überrkommenen Begriff des Archivs aufzugeben oder von Grund auf zu restrukturieren. „Es wird der Moment gekommen sein, eine große Bewegung in unserem begrifflichen Archiv zu akzeptieren und darin eine 'Logik des Unbewussten' mit einem Denken des Virtuellen zu

kreuzen, das nicht mehr durch die traditionelle philosophische Opposition von *attus* und *potentia* begrenzt wäre.“⁴ Die Archiv-Ereignisse sollen als Ereignisse eigenen Rechts, als nicht abgeleitet verstanden werden. Verdrängung und Virtualisierung produzieren ein Archiv, das nicht auf die Operationen des Gedächtnisses reduzierbar ist. Auch nicht auf das, was in der Vergangenheit gedacht oder geschehen ist. Für Derrida ist das Archiv nicht die Stätte eines Wissens, das darauf wartet, aktualisiert zu werden. Im Gegenteil, *dieses* Archiv soll das Noch-Nicht verwahren, das Zukünftige – das, was kommt (aber was man nicht kommen *sieht*) und das „als *solches nicht wissbar ist*“.⁵

Natürlich gerät die Diskussion um das Archiv damit an eine Grenze. Wie sinnvoll ist es überhaupt, bei dem Begriff zu bleiben, wenn man seinen Bedeutungshorizont derart radikal erweitert? Archiv des Nicht-Wissbaren, des Nicht-Sichtbaren – was soll das sein? Derrida hält an dem Begriff fest, um an das „Übel“, das „Böse“ des Archivs zu erinnern, das „Verlangen nach dem Archiv“, in dem sich die „absolute Ungeduld eines Wunsches nach Gedächtnis erhebt“.⁶ Das Archiv wird als Macht-technologie charakterisiert, zum Beispiel als Verräumlichung staatlicher Autorität, die jede authentisch-ursprüngliche Äußerung reguliert, indem sie diese klassifiziert und systematisiert. Überall, wo sich etwas einschreibt, einen Abdruck hinterlässt und damit den Status eines Dokuments gewinnt, das ein Überleben in der Erinnerung und in der Kontrolle garantiert, herrscht die Gewalt der Enteignung.

Um dieser Gewalt zu begegnen, kehrt Derrida die Zeitstruktur des Archivs um. Er verlangt, die schwierige Virtualität des Archivs zu denken. Denn er weiß, was sonst im Verhältnis von „Archivierung“ und „Ereignis“ geschieht; wie die Technologie des Archivs die zu archivierenden Inhalte unweigerlich strukturiert: „Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet. Das ist auch unsere politische Erfahrung mit den sogenannten Informationsmedien.“⁷

Politik der Datenbanken Mit dem Hinweis auf die „politische Erfahrung“ mit den „Informationsmedien“ wird die Möglichkeit einer *politischen Epistemologie des Archivs* angedeutet: Die Massenmedien, denn um nichts anderes handelt es sich bei den „sogenannten Informationsmedien“, prozessieren das gesellschaftliche und politische Geschehen in verzerrender, manipulativer, inszenatorischer Weise, aber indem sie es derart prozessieren, *produzieren* sie das Geschehen zugleich: retroaktiv. Die Archivierungen der Massenmedien lassen das Archivierte nicht nur nicht unberührt, sondern bringen es ko-produzierend hervor. Auch das Bild von Joschka Fischer wurde – in all seiner widersprüchlichen

Identität – im Akt der öffentlichen, kollektiven Archivierung der 'Putzgruppen'-Sequenz erst geschaffen. Die Tat, ihre Archivierung (im FAZ-Archiv, im Unbewussten von Joschka Fischer, im Gedächtnis der Linken usw.) und ihre neuerliche Archivierung durch Aktualisierung im Januar 2001 interagieren, sie komplettieren sich gegenseitig.

Die Bildsequenz des Fotografen Kleinhaus zeigt aber auch, wie ein bestimmter Bildtypus an andere Formen einer ubiquitären Archivierung erinnern kann: Die Ästhetik der Fotos von 1973 hat Züge nicht nur der Nachrichten- oder Reportagefotografie, sondern auch einer im weiteren Sinne 'polizeilichen' Aufzeichnung und Überwachung. Denn eigentlich steht immer jemand dabei und macht ein Bild. Gerade an den Schaulätzen der Revolte und der sozialen Bewegungen intervenierte seit den 1960er Jahren verstärkt staatliche und journalistische Aufzeichnungsorgane, auf deren mehr oder weniger offene Präsenz wiederum die politischen Akteure reagierten, so dass vielfach aktivierte Bildräume entstanden. An der Konstitution dieser Bildräume hatten bald auch die Datenbanken des BKA Anteil und mit ihnen die Überwachungsdispositive der sogenannten Rasterfahndung.

Das Bewusstsein einer zunehmenden Allgegenwart von Überwachung und Datenerhebung etablierte sich in den westlichen Demokratien, nicht nur in der Bundesrepublik. 1970 formulierten die britischen Sozial- und Computerwissenschaftler Malcolm Warner und Michael Stone in einer pessimistischen Studie über die „Data Bank Society“: „Information ist Macht. Kein Land kann regiert, kein Unternehmen geführt werden, ohne dass die Gremien leitender Beamter und Manager ständig mit Informationen versorgt werden, die ihnen helfen, ihre Entscheidungen zu treffen. Ohne stetigen Informationsfluss lassen sich weder Herrschaft und Kontrolle ausüben noch künftige politische Alternativen beurteilen.“⁸ Die hier praktizierte Rhetorik von der „Macht“ der „Information“ neigt dazu, ein Strukturmerkmal wie „Information“ immer wieder als Subjekt (das etwa über Macht verfügt und diese ausübt) zu konzipieren. Auf diese Weise kann der Diskussion der komplexen und prozessualen Interdependenzen von Herrschaft und Unterwerfung ausgewichen werden.⁹ Weil die Schwächen dieser Erklärungsmodelle und Argumentationsweisen angesichts veränderter Konstellationen von staatlicher und ökonomischer Macht in den 1970er Jahren nicht mehr von der Hand zu weisen waren, hat sich der bei Warner und Stone anklingende Orwellsche Generalbass seither freilich verflüchtigt. An seine Stelle sind Theoreme wie „Kontrollgesellschaft“ (Gilles Deleuze), „Network Society“ (Manuel Castells) oder „Empire“ (Michael Hardt/Antonio Negri) getreten, die den dezentralen und

nonlinearen Modi des Regierens in der postfordistischen Phase der gesellschaftlichen Entwicklung angemessener zu sein erscheinen. Zwar lebt das Bild zentralistischer Überwachung in ironischen Reminiszenzen des Reality TV („Big Brother“) fort, doch ist es längst durch die Wirklichkeit einer verstreuten und individualisierten Überwachung revidiert worden, in der das Wissen um den kontrollierenden, analysierenden und bewertenden Blick optischer Aufzeichnungssysteme mit den gesellschaftlichen Appellen an die Individuen korrespondiert, sich jederzeit bildgerecht zu verhalten. Die Existenz und der tatsächliche wie potentielle Gebrauch der elektronischen und digitalen Aufzeichnungs- und Archivierungstechnologien verändert die Arten und Weisen, wie Individuen sozialisiert und subjektiviert werden. Derridas knappe Bemerkung zur politischen Dimension dieser Wirkungsverhältnisse legt die Frage nahe, wie eine Politik aussehen könnte, die auf die historischen und medial induzierten Veränderungen der archivarisches Wissensordnungen wirkungsvoll reagiert. Auf diese Frage gibt es unterschiedliche Antworten. So schrieb der Medienwissenschaftler Mark Poster in den 1990er Jahren, eine künftige „Politik der Datenbanken“ müsse sich vor allem zur „kulturellen Form der Subjektivierung in der Postmoderne“ verhalten. Statt den Widerstand gegen die Zumutungen einer panoptischen Verwaltung durch digitale Archive auf den Schutz der Privatsphäre zu beschränken, gelte es dazuzulernen: „Formen der Handlungsfähigkeit [agency]“ sollen entstehen, die einem „verstreuten, multiplen Subjekt“ angemessen sind; im Anschluss an diese Neufassung der Voraussetzungen von Praxis (oder auch parallel zu ihr) seien „Strategien des Widerstands“ zu entwickeln, die einer solchen „Identitätsformation“ entsprechen; althergebrachte Subjektbegriffe jedenfalls, die sich noch an einer Innen/Außen-Topologie des autonomen Individuums orientieren, hätten ausgedient. Mit anderen Worten: Die Politisierung der digitalen Archive und ihrer Effekte auf gegenwärtige Subjektivierungen macht eine Redefinition der Konzeptionen von Subjektivität im Allgemeinen und des Begriffs von 'politischen' Subjekten im Besonderen erforderlich.¹¹

Damit war eine ganze Menge angesprochen und impliziert: Eine widerständige Politik der Archive richtet sich gegen eine Politik, welche die Datenbanken benutzt, um die Bevölkerung zu regieren und sozioökonomische Prozesse zu regulieren. Andererseits sind die Archive der staatlichen Bürokratien Funktionen einer „Biomacht“ (Michel Foucault), die den Regierten verborgen bleiben, aber deren unsichtbar und vermeintlich unbeeinflussbar gespeichertes „Wissen“ die Subjekte in mehrfacher Sinne *erfasst* und einen „protoparanoiden Modus der Subjektivierung“ (Slavoj Žižek) auslöst.¹²

Sichtbarkeit aus dem Archiv Besonders psychoanalytisch inspirierte Diagnosen zur Beziehung von Macht und Subjektivität imaginieren den großen, mächtigen Anderen als fest verschaltet mit einer Datenstruktur, die aus Individuen soziosymbolische Subjekte formt. Das in den Datenbanken verwaltete Wissen bildet dann einerseits die Grundlage der Kriterien der Beurteilung von Normalität und Abweichung; andererseits ist diese Matrix der Normalmuster auf geheimen Informationen über Individuen aufgebaut. Deren Status als Teilnehmer/innen an einer symbolischen Ordnung ist nicht zuletzt dadurch bestimmt, dass sie mit dem ihnen unzugänglichen Wissen des großen Anderen, des über individuellen Lacanschen „Subjekts, dem Wissen unterstellt wird“, über sich selbst rechnen. Indem sie das angenommene Wissen der Archive in Formen der Angst, des Verdachts, des Gerüchtes, der Paranoia prozessieren, werden die Individuen als Subjekte konstituiert (beziehungsweise unterworfen). So können die Archive, von denen man weiß, dass sie existieren, aber nicht im Detail weiß, welches Wissen sie über einen selbst speichern, sowohl bedrohlich wie fürsorglich, überwachend wie therapierend gedacht (oder eigentlich eher: *geahnt*) werden: Man erhält Anrufe, Briefe, Mails von Firmen, Agenturen und Behörden, von denen man gar nicht wusste, dass sie wissen, wer man ist und was man will, weiß und womöglich tun muss. Das ohnehin fadenscheinige Wort 'Datenschutz' bekommt einen noch befremdlicheren Klang, wenn nicht mehr klar ist, für wen und vor wem die Daten eigentlich geschützt werden sollen. Das Subjekt ist aktiv und passiv in Bezug auf die Interessen, die ihm immer neue Positionen und Begehren zuweisen. Im „partizipatorischen Panopticon“ (Reg Whitaker)¹³ gehen Kontrolle und Konsum Hand in Hand. Die Bereitschaft, die eigenen Daten preiszugeben (zum Beispiel im Umgang mit Kredit- oder Kundenkarten, biometrischen Grenzkontrollen oder Social-Networking-Selbstdarstellungen) ist groß, gleichzeitig wachsen die Befürchtungen vor Missbrauch. Die Unternehmen, die Verwaltungen, die unabhängigen Infobroker, sie alle konkurrieren um exakte Konsument/innenprofile und Zielgruppendefinitionen. Die Disziplinierungen und Anrufungen eines ubiquitären computerisierten Netzwerks lösen Empfindungen der Sicherheit und Unsicherheit, der Verfügungsgewalt und der Ohnmacht aus – womöglich alles zur gleichen Zeit.

Dabei erfährt sich das Individuum vielleicht immer noch als Mitglied einer Gemeinschaft, einer Klasse, eines Stammes, einer Nation. Zugleich wird seine Selbstwahrnehmung als besonders, einzeln, unterschieden, differenz gefördert. Denn der netzwerkartige Panoptismus korrespondiert mit den Differenz-Imperativen von Gesellschaften, die nicht nur auf die

feinen Unterschiede einer spätbürgerlichen Kultur gebaut sind, sondern 'Differenz' als Instrument einer umfassenden, kulturell vermittelten (und polizeilich durchgesetzten) Politik der Identität begreifen. Reg Whitaker spricht zutreffend von der „Sensibilität des panoptischen Blicks für Differenzen, auch kleine, obskure Differenzen“. Dieser fokussierende „Blick“ der Datenbanken und Überwachungsinstanzen operationalisiert nicht nur die Maximen eines 'linken' Multikulturalismus, sondern wird zugleich zu einem „zentralen Attribut eines schöpferischen, anpassungs-fähigen, flexiblen Konservatismus“.¹⁴

Nur als Subjekte mit einer Identität geraten die Individuen und Kollektive ins Blickfeld des sensibel-partizipatorischen oder polizeilich-straftenden Panopticons. Die *Sichtbarkeit aus dem Archiv*, die Datenbank-gesteuerte Identitätszuschreibung, ist ambivalent. Sie kann die Möglichkeit eröffnen, auf dem Feld der (medialen und politischen) Repräsentation einen Anspruch auf Wahrnehmung und Vertretung zu artikulieren; sie kann aber zugleich den Identifizierungspraktiken einer Identitätspolitik von oben dienen, indem sich die in den digitalen Archiven gespeicherten und interpretierten Daten den Individuen und Kollektiven förmlich einschreiben. Eine hegemoniale Identitätspolitik produziert Bilder, über die die Bild gewordenen Subjekte selten so souverän und im eigenen Interesse verfügen können, wie dies dem Außenminister eines der reichsten Länder der Erde möglich ist.

An die informatorisch-visuelle Darstellung eine politische Vertretung anzuschließen – dem widerspricht diese Logik der Repräsentation. Einer gesteigerten kulturellen Sichtbarkeit korrespondiert zumeist die Beschneidung der politischen Vertretungsansprüche und staatsbürgerlichen Rechte zugunsten von Kontrolle. Auf die Situation von Migrant/innen bezogen lässt sich von einem „Fremdheitstheater“ (Mark Terkessidis) sprechen, auf dessen Bühnen der Status des/der Anderen als „Ausländer/in“ festgeschrieben wird, um so die Integrität der nationalen Familie der Einheimischen zu bewahren.¹⁵ Je mehr die Differenzlogik des partizipatorischen Panoptismus greift, je mehr die Individualisierung und Konsum-Tribalisierung zunimmt, desto wichtiger werden „Bilder des Anderen für die Herstellung des gesellschaftlichen Zusammenhalts“ (Nora Rätzl).¹⁶

Diese intrikate Verflechtung von identitären Fremd- und Selbsttechnologien, individualisierender Überwachung, differenzsensibler Betreuung und neo-rassistischer Reproduktion des „Anderen“ lässt das Thema einer „Politik der Datenbanken“ komplizierter erscheinen, als es nach Mark Posters Andeutungen zu neuartigen Widerstandsformen, die den Tatbestand einer digitalisierten Subjektivität beherzigen, zunächst

erschien. Nicht nur die neuesten Methoden und Techniken des digitalen Data Mining sind zu analysieren; vielmehr sind grundsätzlich die Formen des politischen Managements von Archiv-Bildern, die den Diskurs über Identität und Geschichte bestimmen, zu kritisieren.

Abfall des Lebens *The only "recognizable tradition" a poet need follow is himself ... & with that, say, all those things out of tradition he can use, adapt, work over, into something for himself. To broaden his own voice with. (You have to start and finish there... your own voice... how you sound.) (Amiri Baraka)*¹⁷

Die kulturindustrielle Antwort auf Benjamins Befund vom Bildabfall, den die Geschichte erzeugt, ist die unausgesetzte Bildproduktion. Politiker/innenbiografien bauschen sich erst so richtig auf, wenn sie visuelle Unterstützung haben. Das kulturelle und polizeiliche Archiv kann da, wie am Beispiel Joschka Fischers gesehen, durch risikofreudigen Gebrauch die Prominenz erheblich steigern. Was als fotografisches Beweismittel in einer investigativen Recherche ins Spiel gebracht wurde, frischte letztlich vor allem das öffentliche Interesse und Gedächtnis an der Politikerfigur auf. Diese wiederum kann sich auf dem Hintergrund der Bildarchiv-Funde erst recht in ein Verhältnis zu ihrem vergangenen Selbst setzen.

Ein anderer Fall von Bild-getriebener Star-Performance soll nun die obige Diskussion der Visualität und Politizität des Archivs mit Vorstellungen von Archiven des Widerstands, subkulturellen Datenbanken und alternativen Erinnerungsspeichern in Beziehung setzen. Diese Archive sind allesamt dadurch gekennzeichnet, dass ihre Zugänge scharf bewacht werden müssen. Öffnen sich die Bild- und Wissensspeicher einer Tradition des Widerstands und des (kultur-)politischen Kampfes (wie freiwillig oder unfreiwillig auch immer), werden auch die archivierten Bestände dieser Tradition der Kontrolle des politischen Projekts entzogen. Sie werden gemäß der Logik des oben beschriebenen Panoptismus verfügbar und verwertbar. Und ändern so ihre Richtung und ihre Funktion.

Im Herbst des Jahres 2000 präsentierte Madonna bei den MTV Europe Music Awards in Stockholm den Song „Music“. Die Show zu diesem Anlass bestand im wesentlichen aus zwei Elementen: Aus Madonna selbst, die sich auf der Bühne von einer Band (im kaum beleuchteten Hintergrund) sowie zwei Backgroundsängerinnen begleitet ließ, und einem riesigen elektronischen Display in der hinteren Bühnenmitte, das einen rasant collagierten Zusammenschnitt der bekanntesten Madonna-Videos seit dem Beginn ihrer Karriere zeigte. Der Weltstar sang und tanzte seinen jüngsten Hit vor den bewegten

Bildern, die einmal für frühere Songs und frühere Inkarnationen seiner selbst produziert worden waren. Zugleich präsentierte sich Madonna dem schwedischen Saalpublikum und den Zuschauer/innen in Europa, die diese Live-Sendung (und deren Wiederholungen) empfangen konnten, in ihrer aktuellen 2000er-Persona – mit glatten, kinnlangen blonden Haaren, schwarzem Leibchen (der Schriftzug „Kylie Minogue“ in goldener Schrift auf der Vorderseite eingenäht) und einer fleckig gemusterten, auf der Hüfte sitzenden Hose. Die Fernsehversion dieses Auftritts produzierte den Eindruck eines multifokalen, umfassend aktierten audiovisuellen Raums. Eine Vielzahl von statischen und mobilen Kamerabildern zergliederte die ohnehin vierteilige Bühnenarchitektur und setzte sie neu zusammen; alle Ecken des Saals mitsamt dem physisch anwesenden Publikums wurden in das Gesamtbild von Show und TV-Übertragung integriert. Eine Fülle unterschiedlicher Einstellungen und Bewegungen also, die sich allerdings immer wieder um das eine Zentrum organisierte – das Bild der 'live'-haftig performenden Madonna und der sie hinterfangenden Videoanthologie aus digital überarbeiteten Ausschnitten ihrer Clips der 1980er und 1990er Jahre.

Nun scheint die Lektüre eines solchen kulturellen Textes eine der leichtesten Übungen gegenwärtiger Kulturtheorie zu sein. Nicht nur war im Jahr 2000 das Phänomen Madonna als theoretisches Objekt längst konstruiert und hinreichend analysiert, auch die selbstreflexive postmoderne Pastiche der MTV-Übertragung stellte Cultural-Studies-geschulte Interpret/innen vor keine unlösbaren Probleme mehr. Die Beziehungen zwischen Inszenierung und Identität, Performance und Medialität waren als Problemfelder ausgiebig diskutiert, weshalb auch der kulturelle Text *leer* und *müde* schien: erschöpfend behandelt und von sich selbst erschöpft.

Dabei ist ein Aspekt des Madonna-Phänomens gerade: Uner-schöpflichkeit. Madonna, das ist – noch mehr als andere öffentliche Virtuosen der Metamorphose – der Star, der nie zur Neige geht. Ihre Strategie der permanenten Selbsterfindung verweist auf unendliche Ressourcen der Wandelbarkeit. Ein Ende ist nicht in Sicht, weil sie sich ständig zu erneuern weiß, als *perpetuum mobile* der Star-Inszenierung. Die Videowand ihres Auftritts in Stockholm versuchte einmal mehr, den Nachweis dieser Erneuerungsfähigkeit zu liefern, ähnlich wie viele Fernsehporträts oder Magazin-Features immer wieder das Blättern im Album der Madonna-Versionen zelebrieren.

In diesem Umgang mit der reich dokumentierten Geschichte (im doppelten Sinn von *story* und *history*) macht sich ein spezielles „Verlangen nach dem Archiv“ (Derrida) bemerkbar: Madonna konfrontiert ihr

aktuelles Medien-Selbst fortwährend mit früheren Madonna-Varianten. Sie tritt in den Wettbewerb mit den Archiven ihres Selbst, zugleich vergewissert sie sich in einer öffentlichen Anamnese ihres Status und ihrer eigenen Unerschöpflichkeit.

Die historische Sequenz von Selbstbildern erfindet eine Tradition. Diese Tradition aber ist die prekäre Tradition eines prototypischen postmodernen Subjekts, das sich symbolisch aus der Geschichte (*history*) löst, um seine eigene Geschichte (*story*) zu schreiben. Vordergründig entspricht diese Anordnung dem poetologischen Credo des afro-amerikanischen Dichters, Aktivisten und Musikhistorikers Amiri Baraka, nach dem das Künstlersubjekt nur einer Tradition folgen müsse – der eigenen. Darüber hinaus solle es „all those things out of tradition he [I] can use“ zur Erweiterung und Vertiefung der eigenen Stimme synthetisieren, weil eben diese Stimme Anfang und Ende der poetischen Existenz darstelle – eine radikal subjektivistische, ur-modernistische, heute anachronistisch anmutende Technik der poetischen Ich-Gestaltung. In seinem manifesthaften Text von 1959 schreibt Baraka (damals noch: Le Roi Jones) weiter: „HOW YOU SOUND?? is what we recent fellows are up to. How we sound; our peculiar grasp on, say: a. Melican speech, b. Poetries of the world, c. Our selves (which is attitudes, logics, theories, jumbles of our lives, & all that) [...], d. And the final ... The Totality Of Mind: Spiritual ... God?? (or you name it) : Social (zeitgeist) : or Heideggerian *umwelt*.“¹⁸

Dieses „Wir“ verweist auf die teils reale, teils imaginäre Gemeinschaft der Dichter der Beat-Generation. Der ästhetische Einsatz artikuliert sich im besonderen Zugriff, dem „peculiar grasp“ auf die aufgezählten Bereiche der dichterischen Welt Datenbank. Die Ordnung dieses grenzenlosen Archivs ist beherrscht von subjektiver Willkür. Die Allmachtsphantasie des „Zugriffs“ steigert sich zu der Maxime: „MY POETRY is whatever I think I am.“ Der Stoff dieser Dichtung ist alles, „what I feel is useful & can be saved out of all the garbages of our lives.“¹⁹ Das vermeintlich instrumentelle Verhältnis zu „*umwelt*“ und Tradition, in dem die ästhetische Wahl des Dichtersubjekts eine gottgleiche Entscheidungsmacht suggeriert, wird nicht aus einer Position objektiver Überlegenheit und Souveränität, sondern aus einer solchen der Schwäche, der sozialen Deklassiertheit und der Abgrenzung gegenüber der Hegemonie der akademischen Dichtung formuliert. Der „Abfall unserer Leben“ ist das Rohmaterial der künstlerischen Produktion, der Müllhaufen das Archiv. Zwischen dichterischem Solipsismus und „Social (zeitgeist)“, zwischen dem „Ich“ von Le Roi Jones und dem „Wir“ der Beat Generation besteht ein unauflösbarer Zusammenhang. Der

„Zugriff“ auf das oben ausbreitete Weltarchiv ist gebunden an ein ästhetisches und an ein gesellschaftliches Projekt.

Im Vergleich zu dieser Konzeption davon, wie sich künstlerische Subjektivität konstituiert, hat sich bei Madonna das Verhältnis von Ich und Tradition beträchtlich verschoben. Die Geschichte des Selbst ist nun der alleinige Fundus für die Zukunft des Selbst. „How you sound“ und wie man aussieht, darüber wird mit demonstrativ ausgestellter Souveränität verfügt. So, als gäbe es gar keine andere Tradition mehr außerhalb derjenigen, die das Madonna-Imago speist.

Madonnas Auftritt bei den MTV Europe Music Awards war, wie jeder ihrer Auftritte, ein Spektakel der Autonomie, eine massenmedial transportierte, aber auch nur massenmedial *mögliche* Identitätsbehauptung, die einen Gutteil ihrer Plausibilität damit gewinnt, Differenz im Gleichen auszustellen. Dieser Befund hat sicherlich seine befreienden Momente. Er verspricht eine Unabhängigkeit, die zum Modell von anderen Selbst-Behauptungen werden kann. Aber er ist auch entscheidend angewiesen auf die *Abgeschlossenheit* der empiro-fiktiven Person Madonna. Diese Integrität, die in hohem Maße exklusiv funktioniert, muss gewahrt werden, so viele fremde Einflüsse und Traditionen bei der Konstruktion dieser empirischen Fiktion auch eine Rolle gespielt haben dürften. Warum? Weil zuviel Tradition das sorgfältig entwickelte Madonna-Ich zerreißen könnte.

Lexicon of Funk Der gesellschaftliche und politische Ort, von dem aus eine solche Abgeschlossenheit angestrebt und durchgesetzt wird, ist äußerst umstritten. Die Feministin bell hooks hat 1992 die Position Madonnas als die einer „Außenseiterin“ bezeichnet. Nicht so sehr im Sinne einer marginalisierten oder unterdrückten Figur, sondern im Sinne einer im Schutz gesellschaftlicher Hegemonie agierenden Fremden in bezug auf schwarze Kultur: „Es ist diese Position der Außen-seiterin, die es ihr [Madonna, T.H.] erlaubt, die *black experience* zu kolonisieren und sich für ihre eigenen opportunistischen Zwecke anzueignen, auch wenn sie versucht, ihre Akte rassistischer Aggression als Affirmation zu maskieren.“²⁰ hooks' Kritik richtete sich gegen die Selbstverständlichkeit und die Indifferenz, mit der Madonna von den entbehrungsreichen Vorleistungen einer musikalischen und visuellen Kultur profitiert. Sie habe auf den Fundus an Zeichen und Gesten der *black culture* eine Weltkarriere gebaut, ohne jemals die so entstandene „cultural debt“ eingeräumt, geschweige denn: *zurückgezahlt* zu haben. Im Gegenteil, Madonna setze eine Tradition der Ausbeutung schwarzer Kultur fort, indem sie ihren Selbstinszenierungen die altbekanntesten Figuren schwar-

zer Unterwürfigkeit und Groteskerie beimische. Alles in allem übe sie Macht entlang „very traditional, white supremacist, capitalist, patriarchal lines“ aus.²¹

So wird Madonna zum Subjekt einer Entsolidarisierung erklärt. Sie erscheint als Agentin eines umfassenderen kulturellen Fragmentierungsprozesses, der immer wieder die gleichen Asymmetrien erzeugt. Indem sie sich in der Tradition schwarzer Kultur bedient, wertet sie diese zugleich *en passant* ab; auch die Errungenschaften von Frauenbewegung und Feminismus werden von ihrem Superstar-Projekt in Anspruch genommen, ohne dass diese Inanspruchnahme etwaige Solidaritätsbekundungen nach sich gezogen hätte.

Mit dem Kritiker Armond White könnte man einwenden, dass die Schamlosigkeit, mit der sich die „weißen Medien“ (und eben auch: Madonna) ihre „Ästhetik und Politik auf der Basis des Missbrauchs und der Ausbeutung anderer Kulturen“ konstruieren, letztlich nichts an dem Umstand ändert, dass die „Muster“ und das „Erbe“ der afro-amerikanischen Kultur auch dort kulturell vorne liegen, wo schwarze Künstler nicht einmal die unmittelbaren Urheber eines bestimmten Diskurses sind.²² Aber diese Unverwüstlichkeit des „Lexicon of Funk“ (White) ist ambivalent. Denn eine Anwesenheit im „Diskurs“, also auf der Ebene von Textualität und Visualität, garantiert noch keine politische und ökonomischen Existenzbedingungen, die mit dieser Anwesenheit korrelieren.²³ Das Vertrauen in die Widerstandspotentiale semiotischer oder textueller Strategien ist dementsprechend gesunken, wenn nicht völlig dahin. Es hat sich erwiesen, dass diese Strategien beliebig adaptierbar sind, dass sie sich ablösen lassen von der Materialität sozialer Kämpfe. Außerdem: Warum sollte man sich auf die Ressource des „garbage of our lives“ (Amiri Baraka) beziehen, wenn anderswo die (bio-)technologisch-theologische Utopie der Befreiung von Materialität, Körperlichkeit, Sterblichkeit, also das Ende allen „Abfalls“ lockt? Doch im „Lexicon of Funk“ und in anderen Archiven dominiert, klandestiner, illegitimer, abgedrängter Kulturen ist ein unentwirrbares Ensemble aus Tönen, Bildern, Gesten, Atmosphären, Wissensformen, Techniken usw. kodifiziert; ohne seine spezifische historisch-soziale Materialität ist dieses Ensemble nicht zu denken. Dabei wird hier die Frage berührt, inwieweit sich diese Materialität der Archive vereinbaren lässt mit dem theoretischen Drängen auf ein „Archiv des Virtuellen“ (Derrida), in dem die Gewalt der archivierenden Stillstellung und Klassifizierung durch die Praxis eines dekonstruktiven Archivs aufgelöst wird.

Die Identitätsprojekte von Fischer und Madonna profitieren ja von solchen Archiven (linker Militanz, Gegenkultur, *black experience* usw.), die

ständig vom Zusammenbruch, vom Vergessen oder vom Missbrauch bedroht sind. Diese Bedrohung macht sie anfällig für Aneignungen, und sie ist sehr viel materieller, als es den Anschein haben könnte, denn es handelt sich hier um Kämpfe um kulturelle Hegemonie, das heißt: „um die Macht, soziale Bedürfnisse verbindlich zu definieren und Interpretationen sozialer Verhältnisse zu legitimieren.“²⁴

Die Re-Archivierungsstrategien hegemonialer Identitätsprojekte wären also mit Gegen-Archivalien und Widersprüchlichkeiten zu konfrontieren: mit der politischen Poetik des „garbage of our lives“ (Baraka), mit einem Denken der „dialektischen Bilder“ (Benjamin). Man sollte Madonnas Selbst-Bilder nicht zur Feier ungeahnter Konstruktivismen benutzen, sondern vehement sich selbst entfremden. Im Kontext einer Kritik gegenwärtiger Praktiken des Archivs, wären also nicht nur Überwachungstechnologie und Datennetzwerke zu bearbeiten, sondern auch die kulturelle Ebene von Subjekt und Archiv, die das vermeintlich post-politische Zeitalter einer von ökonomischen und polizeilichen Prinzipien bestimmten Markt-Gesellschaft kennzeichnet. Denn die Subjektivität, die sich ihrer eigenen Dezentriertheit ironisch versichert und Geschichte illusionlos als Geschichtspolitik oder Arsenal von Retrotrends begreift, ist gleichermaßen Produkt wie Produzent/in eines Archivs, aus dem immer weniger Bilder und Texte unkontrolliert auftauchen. Es ist das Spektakel der Verfügungsgewalt über das Bild des eigenen (historischen) Selbst, das den globalen Popstar konstituiert. Zugleich führt Madonna vor, welchen Unterschied es macht, dem Archiv als Meisterin der Selbstinszenierung im Kontroll-Licht der Medienöffentlichkeit zu begegnen, statt als Objekt von Vermittlung und Ermittlung in den Räumlichkeiten eines Arbeitsamtes, eines polizeilichen Verhörs, einer Gerichtsverhandlung oder einer therapeutischen Sitzung, wo der „Abfall unseres Lebens“ unter Ausschluss der Öffentlichkeit sortiert wird.

- 1 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: W.B., *Gesammelte Schriften*, Bd.V, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 596.
- 2 Ebd., S. 592.
- 3 Jacques Derrida, *Dem Archiv geschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], a. d. Französischen von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin: Brinkmann + Bose 1997, S. 120.
- 4 Ebd., S. 121.
- 5 Vgl. ebd., S. 129f.
- 6 Ebd., S. 4 (*Prière d'insérer*).
- 7 Ebd., S. 35.
- 8 Malcolm Warner/Michael Stone, *Die Computer-Gesellschaft* [1970], a. d. Englischen übers. von Urs Schmitlin, München: List 1972, S. 14.
- 9 Für Hinweise in dieser Sache danke ich Dietmar Dath.
- 10 „A politics of database [...] would respond to the cultural form of subjectivation in postmodernity. Instead of developing a resistant politics of privacy to counter the alleged incursions of databases on the autonomous individual, we need to understand the forms of agency appropriate to a dispersed, multiple subject and to generate strategies of resistance appropriate to that identity formation. [...] A politics that circumscribes freedom around the skin of the individual, labelling everything inside private and untouchable, badly misconceives the present-day situation of digitized, electronic communications.“ (Mark Poster, *The Second Media Age*, Cambridge: Polity 1995, S. 93).
- 11 Slavoj Žižek, *Die Tücke des Subjekts*, a. d. Englischen von Eva Gilmer, Andreas Hofbauer, Hans Hildebrandt und Anne von der Heiden, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 356 (mit Verweis auf Poster).
- 12 Vgl. Reg Whitaker, *The End of Privacy. How Total Surveillance Is Becoming a Reality*, New York: The New Press 1999, S. 139ff.
- 13 Ebd., S. 150.
- 14 Mark Terkessidis, *Migranten*, Hamburg: Rotbuch, 2000, S. 74ff.
- 15 Zit. n. ebd., S. 87.
- 16 Amiri Baraka, *How You Sound?* [1959, erstmals veröffentlicht in: *New American Poetry*, hg. von Donald Allen, New York: Grove, 1960], in: A.B., *The Le Roi Jones/Amiri Baraka Reader*, hg. von William J. Harris in Zusammenarbeit
- mit Amiri Baraka, New York: Thunder's Mouth 1991, S. 16-17, hier: S. 16.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 bell hooks, *Madonna. Plantation Mistress or Soul Sister?*, in: b.h., *Black Looks. Race and Representation*, Boston: South End 1992, S. 157-164, hier: S. 159.
- 20 Ebd., S. 162.
- 21 Armond White, *Janet and Madonna Use the Lexicon of Funk* [1993], in: A.W., *The Resistance. Ten Years of Pop Culture that Shook the World*, Woodstock/New York: Overlook 1995, S. 360-363, hier: S. 362.
- 22 Zit. n. hooks, *Madonna* [Anm. 19], S. 157.
- 23 Nancy Fraser, *Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht* [1989], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 16f.