3. Digitale Desökonomie

2016 kursierten Berichte, dass Facebook seinen *News Feed*, das primäre Zugpferd des Dienstes, in Gefahr sah. Wie Amir Efrati es in der Zeitschrift *The Information* ausführt, bestand die wahrgenommene Gefahr darin, dass die Nutzer*innen nicht mehr genügend »[o]riginal posts«[1] teilen würden. *Original posts* sind Beiträge persönlicher Natur: die Bilder vom letzten Wochenendausflug, der eigenen Hochzeit, des Neugeborenen usw. Gerade diese Beiträge binden Aufmerksamkeit und provozieren Interaktionen; »they bring the most engagement«[2] und damit den größten Wert für Facebooks Geschäftsmodell. Die Anzahl dieser Beiträge habe nun nachgelassen. Gleichzeitig habe sich aber die Anzahl von Beiträgen insgesamt *nicht* verringert, so die Berichte weiter. Vielmehr werde der *News Feed* stattdessen von *unoriginal*, unpersönlichen Beiträgen geflutet. Statt den Babyfotos der Freund*innen finden sich nun im Feed die immer gleichen Memes und GIFs wieder, die auch sonst wo im Internet kursieren, die bloß immer wieder kopiert werden. Facebook reagierte, indem es persönliche Beiträge durch den Algorithmus priorisierte und das Teilen von persönlichen Beiträgen leichter machte.[3] Festzuhalten bleibt, dass es demnach wertvollere und wertlosere Beiträge gibt. Wertlosigkeit, Unoriginalität und Unpersönlichkeit stehen dabei in Verbindung mit der Geste der Wiederholung, der steten Reproduktion von anderen Beiträgen statt der Schaffung von neuen. Diese Geste ist im Digitalen schon angelegt, wie beispielhaft die Tastenkombination CTRL+C, CTRL+V illustriert, durch die mit einer kurzen Fingerbewegung eine exakte Kopie geschaffen wird (CTRL+C, CTRL+V, CTRL+C, CTRL+V, CTRL+C, CTRL+V, CTRL+C, CTRL+V, CTRL+C, CTRL+V, CTRL+C, CTRL+V, CTRL+C, CTRL+V, CTRL+C, CTRL+V, […]).

Die Kunstwerke, über die sich das Konzept einer digitalen Desökonomie erkunden lässt, greifen die Geste der Wiederholung in verschiedener Weise auf: Als Bildwerdung, die Bilder vervielfältigt, als Anhäufung, als automatische Bild- und Da-

1 Amir Efrati, »Facebook Struggles to Stop Decline in ›Original‹ Sharing«, *The Information*, 7. April 2016, https://www.theinformation.com/articles/facebook-struggles-to-stop-decline-in-original-sharing#.

2 Efrati.

3 Vgl. Efrati.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tenproduktion, als Kollaps des Archives und Begehren von *sameness*. Erkennbar wird hier eine bestimmte Produktionsweise, die gleichermaßen unoriginelle Bilder und unpersönliche Daten produziert; Bilder und Daten, die weniger wertvoll, die wertlos sind. Sie sind zu viel; gleich Spam, Lärm, Müll oder Fett müssen sie gefiltert und entsorgt werden. Die algorithmische Gouvernementalität, so wurde im ersten Teil diskutiert, schafft Orientierung – personalisierte Schneisen – im Dickicht des digitalen Milieus, um so die Erfahrung einer fließenden Mediennutzung zu ermöglichen. Die Desökonomie schafft dagegen Desorientierung, Übertritte, die Verwirrung von Hierarchien; sie schafft Blockaden, Verklebung, ein Mehr an Dickicht. Das Konzept der Desökonomie ermöglicht es damit, ein kritisches aber zugleich ambivalentes Verhältnis zur digitalen Ökonomie zu untersuchen. Statt bewusster Gegenökonomie operiert es über ein ›mit und gegen‹-Arbeiten. Die Desökonomie erforscht auf diese Weise Interventionsfelder und -weisen, die den Wert von (immer mehr) Bildern und Daten in Frage stellt, statt zu bekräftigen.

In der Desökonomie digitaler Bilder wird zunächst deutlich, wie Produktionsweisen exzessiv und unproduktiv sein können, wie somit nicht eine Bilderaskese, sondern eine bestimmte Produktion von Bildern kritisch sein kann, in die Dynamik von Bilderökonomien eingreift und behindert. Ein Mehr an Bildern widersetzt sich hier Blickregimen, in denen die Wertigkeit von Bildern von ihrer Exklusivität, ihrer Verteilung oder ihrem Informationsgehalt herrührt. Exzessivität und Unproduktivität hängen dabei wesentlich an der Nicht-Souveränität der Bildproduzent*innen, die nun gerade nicht mehr als Subjekte Kontrolle ausüben und Grenzen setzen, sondern sich auflösen, sich dem Milieu öffnen und exzessiv begehren. Die Desökonomie der Daten greift schließlich die Elemente einer Desökonomie digitaler Bilder – Hingabe, Unproduktivität und *drag*, Produktion ohne Subjekt und automatische Produktion – auf und wendet sie an, um gleichermaßen eine exzessive und unproduktive Datenproduktion zu untersuchen.

3.1 Desökonomie digitaler Bilder

3.1.1 Hingabe: *How Not to Be Seen* von Hito Steyerl

Spam und Blickregime

Sind Bilder einmal im Netz, so die bekannte Warnung, dann weiß man nicht, was mit diesen alles passieren kann. Sie können sich verbreiten, bearbeitet und verändert werden, vor fremden, menschlichen oder maschinellen ›Augen‹ landen, in Datenbanken für die Entwicklung von Bild- oder Gesichtserkennungssoftware genutzt werden. Einmal ›da draußen‹, sind sie nicht mehr zu kontrollieren. Vor dieser Gefahr warnen sowohl Gruppen wie Tactical Tech, die sich einer Gegenökonomie verschrieben haben, als auch Eltern und Lehrende, denn wehe die zukünftigen Arbeit-

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geber*innen sehen beim Bewerbungsgespräch das Bild der letzten Party; eine Gefahr, die das von Chun und Friedland beschriebene Bild der zirkulierenden jungen cis Frau in Erinnerung ruft, die selbst zur Pornografie wird. Deshalb wird geraten, aufzupassen, was man teilt und was geteilt wird.

Auf ähnliche Weise beschreibt Hito Steyerl die gesellschaftliche Situation in *The Spam of the Earth*, einen Ton nutzend, der durchaus an die Cypherpunks erinnert und eine Gegenökonomie evoziert:

> We entered an era of mass paparazzi, of the peak-o-sphere and exhibitionist voyeurism. The flare of photographic flashlights turns people into victims, celebrities, or both. As we register at cash tills, ATMs, and other checkpoints – as our cellphones reveal our slightest movements and our snapshots are tagged with GPS coordinates – we end up not exactly amused to death but represented to pieces.[4]

Wie ich nun aber mit Blick auf diesen und weitere Texte von Steyerl, vor allem aber in Auseinandersetzung mit ihrer Videoinstallation *How Not to Be Seen: A fucking didactic educational .MOV file* (2013) zeigen möchte, findet Steyerl eine andere Antwort auf diese Situation; eine Antwort, die zwar auch eine Verweigerung ist, *so* gesehen zu werden, das heißt, wie Steyerl schreibt, ein Widerstand dagegen, *auf diese Weise* repräsentiert zu werden,[5] und doch keine Askese oder Sparsamkeit übt, sondern eine Hingabe an digitale Bilder. Wie ich mit Bezug auf Foucaults *Der Gebrauch der Lüste* und Leo Bersanis *Is the Rectum a Grave?* darlegen werde, tritt diese Hingabe einen Exzess an überbordenden Bildern los, der sich gegen die Blickregime wendet, denen sich Steyerl wiederholt widmet. Sie gibt uns damit auch ein anderes Verständnis von Passivität und Nicht-Souveränität, welches nun nicht als Erleiden, sondern als positive Hingabe fungiert.

Digitale Bilder sind in Steyerls Arbeiten doppelt positioniert. Einerseits haben sie Anteil an einer erdrückenden Sichtbarkeit, andererseits scheinen sie auch einen Ausweg daraus, hin zu einer anderen Form von Sichtbarkeit zu weisen. Denn während Steyerl in *Spam of the Earth* eine düstere Darstellung der Ökonomie digitaler Bilder zeichnet, nimmt Spam, die unliebsamen Bilder, die Postfächer (über-)fluten, eine andere Stellung ein. Spam sei nämlich nicht nur nervig und Sache der Spamfilter, sondern Ausdruck einer Repräsentation all der Leute, die sich einer direkten Sichtbarkeit entziehen. Spam sei Ausdruck einer Lücke, hinterlassen von denjenigen, die sich weigern, fotografiert zu werden oder ihre Bilder zirkulieren zu lassen. Denn im Spam seien nicht tatsächliche Menschen repräsentiert, sondern »photochopped

4 Hito Steyerl, »The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation«, in *The Wretched of the Screen*, Sternberg (Berlin: Sternberg Press, 2012), 168.

5 Vgl. Steyerl, 169.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[sic!] replicas, too improved to be true«[6]. Steyerl sieht in den übertriebenen Darstellungen, die mittels Spam zirkulieren, nicht das Ergebnis eines immer weiter getriebenen Schönheitsideals, dem keine tatsächliche Person außerhalb einer bildhaften Darstellung mehr entsprechen kann, sondern das Zeichen für eine Abwanderung, die nur noch die verbesserten Crash-Test-Dummies zurücklässt.[7] Spam sei somit das Negativbild dieses Abzugs: Weil im Spam deutlich wird, dass durch artifizielle Darstellungen eine Lücke gefüllt wurde, wird die Lücke unterstrichen, die von denen zurückgelassen wird, die sich nicht mehr (so) zeigen wollen und deren Abwesenheit kompensiert werden musste. Damit sind diejenigen, die sich einer Repräsentation verweigern, nicht einfach unsichtbar, vielmehr stellen sie kollektiv über Spam ihre Verweigerung aus; sie haben Anteil an einem Produktionsmodus, in dem bestimmte Bilder und eine bestimmte Bildästhetik mittels ihrer Verweigerung produziert werden. Sie beweisen damit einen neuen Umgang mit Bildern, der zwar über die Produktion von Bildern läuft, aber nicht über die eigenen Aufnahmen oder über die eigene Repräsentation:

> And as people are increasingly makers of images – and not their objects or subjects – they are perhaps also increasingly aware that the people might happen by jointly making an image and not by being represented in one. Any image is a shared ground for action and passions, a zone of traffic between things and intensities. As their production has become mass production, images are now increasingly res publicae, or public things.[8]

In ihrem Text regt Steyerl somit eine andere Form von Intervention in der Ökonomie digitaler Bilder an, die darin besteht, den Entzug durch die spezifische Bildproduktion des Spam zu exponieren; es kündigt sich ein Wechsel an, der den Fokus vom Konsum- zum Produktionsverhalten lenkt. Entsprechend ist Spam Zeichen für eine andere Form von (Un-)Sichtbarkeit und scheint, so suggeriert Steyerl, diese Form von Sichtbarkeit noch zu unterstützen, indem es für die nicht-repräsentierten Leute einspringt. Steyerl imaginiert eine fast liebevolle Beziehung von Spam zu uns, die wir erwidern sollten: »They [the image-spam] know that their frozen poses and vanishing features are actually providing cover for the people to go off the record in the meantime. To perhaps take a break and slowly regroup. ›Go of screen,‹ they seem to whisper. ›We'll substitute for you. Let them tag and scan us in the meantime. You go off the radar and do what you have to.‹«[9] Gleichzeitig haben aber auch diese Negative der Nicht-Sichtbarkeit mit ihren eigenen Schwierigkeiten zu kämpfen, nämlich mit den Filtern, die nach gewissen, immer wieder sich anpassenden

6 Steyerl, 163.
7 Vgl. Steyerl, 169.
8 Steyerl, 172.
9 Steyerl, 173.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Regularien Durchgang und damit Sichtbarkeit gewähren oder verwehren. Sie würden wie Lumpen-Daten behandelt, denen Jean Genet, würde er noch leben, heute sein Loblied singen würde, so Steyerl. Spam steht somit einerseits dafür, dass Personen verweigern, sichtbar zu sein, aber auch dafür, dass es Personen verweigert *wird*, sichtbar zu sein. Spam korrespondiert somit durch die Blickregime, denen es unterworfen ist, mit einer wachsenden Zahl von »disenfranchized, invisible, or even disappeared and missing people«[10].

Auf diese Regime, denen digitale Bilder unterworfen sind, geht Steyerl auch in zwei weiteren Texten ein. In *In Defense of the Poor Image* beschreibt sie eine Klassengesellschaft des Erscheinens und der Bilder: Auf der einen Seite das Kino als Flagship-Store; ein Kontext, in dem darauf geachtet wird, dass die Bilder sich nicht (zu früh) von dieser Umwelt lösen; und auf der anderen Seite Bilder – die *poor images* –, die herunter- und hochgeladen, geteilt und bearbeitet werden, das heißt, die zirkulieren. Spam sind klar letzteren zuzuordnen. Entsprechend hält Steyerl auch für die auf diese Weise armen Bilder den Begriff des Lumpenproletariats bereit.[11] Auch wenn Steyerl diese Unterscheidung zusätzlich als eine der Bildauflösung beschreibt – im Kino findet man hochaufgelöste Bilder, während die *poor images* auch in der Auflösung arm sein sollen –, ist vor allem die Frage der Zirkulation und Aneignung das entscheidende Unterscheidungsmerkmal, wie Elisa Linseisen argumentiert.[12] Denn Steyerl legt besondere Betonung auf den Wert von öffentlichen Bildern, die nicht hinter Bezahlschranken von Kinos oder Netflix verschwinden, sondern frei, wenn auch nicht zwingend legal, verfügbar sind. *Poor images* seien demnach befreit aus den Tresorräumen der Kinos und Archive.[13] Die Autorin verweist somit auf ein Regime digitaler Bilder, das für bestimmte Bilder Exklusivität und damit Wert vorhält, die mit Kontrollen und einer Abmahnindustrie durchgesetzt werden, und anderen Bildern Wert abspricht, weil sie als (schlechte) Kopien kein Anspruch mehr auf Originalität erheben. Arme Bilder kreieren damit »an alternative economy of images, an imperfect cinema existing inside as well as beyond and under commercial media streams«[14]. Insofern diese alternative Ökonomie weder in symmetrischer Opposition zur Ökonomie digitaler Bilder verläuft noch sich in diese einzufügen trachtet, lohnt es sich, hier von einer Desökonomie digitaler Bilder zu sprechen.

Wie Spam sind aber auch diese anderen Bilder deswegen nicht automatisch deviant oder subversiv, sondern über die Zirkulation, die sie erlauben, ebenso Teil

10 Steyerl, 171.

11 Vgl. Hito Steyerl, »In Defense of the Poor Image«, in *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012), 32.

12 Vgl. Elisa Linseisen, *High Definiton: Medienphilosophisches Image Processing* (Lüneburg: meson press, 2020), 194f.

13 Vgl. Steyerl, »In Defense of the Poor Image«, 32.

14 Steyerl, 42.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines Informationskapitalismus – man denke nicht mehr an Kino und Netflix, sondern an die sozialen Medien. Simon Rothöhler bezeichnet digitale Bilder deshalb auch als verteilte Bilder. Sie sind verteilt, weil digitale Bilder einerseits »weniger sessile Objekte, verbindlich feststehende Entitäten, als fluide Prozesse«[15] sind, das heißt, sie sind bezogen auf eine Infrastruktur von Software, Kompressionsstandards und Normierungstools, die diese Bilder überhaupt als visuelle Objekte zum Erscheinen bringen;[16] und andererseits, weil sie produziert werden, um verteilt zu werden und sich zu verbreiten. Die Bildmassen digitaler Kulturen und deren Ubiquität, so hält Rothöhler fest, sind wesentlich darin begründet, dass Bilder nicht stillstehen, sondern in Bewegung gebracht werden, indem man Bilder versendet, weiterleitet, vervielfältig. Bilder existieren oft nur, um sie mit anderen zu teilen. Es ist ihnen somit »gleichsam immanent, vielfältig mobilisiert, immerzu weiterbewegt zu werden«[17]. Entsprechend sind auf dem Smartphone die Funktionen zur Aufnahme und zum Teilen eines Fotos oft in der gleichen App vereint, sei es bei Instagram, WhatsApp oder Twitter. Im Kontext von *poor images* überschneiden sich somit Auflehnung und Aneignung mit Konformismus und Ausbeutung, wie Steyerl schreibt, womit sich die Ambivalenz und die schwierige Balance eines ›mit und gegen‹-Arbeitens zeigt, das sich bereitwillig und notwendigerweise in die Nähe von Komplizenschaft und Korruption begibt.[18]

In *Too Much World* referiert Steyerl auf diese Überschneidungen, die eine klare Einordnung in Ökonomie oder Gegenökonomie erschweren und damit eine Desökonomie andeuten, mit der Wortneuschöpfung *circulationism*: »Circulationism is not about the art of making an image, but of postproducing, launching, and accelerating it. It is about the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible.«[19] Einerseits fügt sich ein *circulationism* in das System von sozialen Medien und Werbung ein. Wie beim Spam und bei armen Bildern, so steckt aber auch in *circulationism* das Potenzial, existierende Netzwerke kurzzuschließen, Monopole und unternehmerische Vorstellungen von Freundschaft zu umgehen, eine »art of recoding and rewiring the system«[20]. Wenn dies aber gelingen soll, wenn ein *circulationism* auf irgendeine Weise kritisch statt konformistisch sein soll, dann, so muss man schließen, muss es eben gegen jene Blickregime gerichtet sein, die nach *The Spam of the*

15 Rothöhler, *Das verteilte Bild: Stream – Archiv – Ambiente*, 1.
16 Vgl. Rothöhler, 26ff.
17 Rothöhler, 21.
18 Vgl. Steyerl, »In Defense of the Poor Image«, 44.
19 Hito Steyerl, »Too Much World«, in *Too Much World: The Films of Hito Steyerl* (Berlin: Sternberg Press, 2014), 37.
20 Steyerl, 37.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Earth und *In Defense of the Poor Image* auch in *Too Much World* wieder auftauchen. Während diese Regime in den ersten beiden Texten gegen die falschen Bilder gerichtet sind, gegen illegitime und frei zirkulierende Bilder, ist es im letzteren gegen zu viele Bilder gerichtet. Das ›zu viel Welt‹, das im Titel angekündigt wird, findet sich in der Ausbreitung des Internets jenseits jeder Grenzen von on- und offline; die Kreation einer Wirklichkeit, die im großen Maße aus Bildern besteht und nur über Bilder verstanden werden kann, sodass schließlich die Karte der Welt, auf die Jorge Luis Borges in seiner bekannten Fabel *On Exactitude in Science* verweist, nicht mehr bloß im Maßstab 1:1 gedacht werden muss, sondern noch über die Welt hinausgeht.[21] Linseisen spricht hier von einer »überbordende[n] Expansion des Internets«[22] und einer Potenzierung der Wirklichkeit, die schließlich dazu führt, dass Bilder »immer gleich zu neuen Bildern gemacht, als neue Bilder verteilt werden«[23], sodass sich Medialität immer weiter anhäuft. Dieser Überfluss muss wiederum eingeschränkt werden, um mit all diesen Bildern überhaupt umgehen zu können, um nicht von dieser Überfülle erschlagen zu werden. Gleich einer algorithmischen Gouvernementalität – auch diese lässt sich als datengestütztes Blickregime verstehen, das Aufmerksamkeit lenken soll – braucht es in einer Ökonomie des digitalen Bildes Schneisen im Dickicht: »This extensive and exhausting mess needs to be edited down in real time: filtered, scanned, sorted, and selected – into so many Wikipedia versions, into layered, libidinal, logistical, lopsided geographies.«[24]

Hingabe an digitale Bilder

In diese Regime, die die falschen und das Übermaß an Bildern regulieren, greift nun die Videoinstallation *How Not to Be Seen: A fucking didactic educational .MOV file* (2013) ein. Die Intervention zeigt sich dabei, wie ich argumentieren möchte, als Hingabe an digitale Bilder und Erweiterung des Bildraumes. Für diese Lesart konzentriere ich mich auf die dritte, vierte und fünfte Lektion der als Lehrvideo angelegten Videoinstallation, zwischen denen eine Verbindung gezeichnet werden soll.[25] In der dritten Lektion beschmiert sich Steyerl vor einem Green Screen mit grüner Farbe und imitieren Darsteller*innen Pixel. In der vierten Lektion brechen diese in die 3D-Animation einer *gated community* ein. Die fünfte Lektion zeigt schließlich den Übertritt von Bild zu Bild und die Usurpation der Pixel.

21 Vgl. Steyerl, 35.

22 Linseisen, *High Definiton: Medienphilosophisches Image Processing*, 93.

23 Linseisen, 94.

24 Steyerl, »Too Much World«, 35f.

25 In einem früheren Artikel habe ich einen ähnlichen Ansatz verfolgt. Vgl. Sebastian Althoff, »Seeping Out – The diminishment of the subject in Hito Steyerl's How Not to Be Seen«, *Performance Research* 24, Nr. 7 (2019): 92–98.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich selbst habe *How Not to Be Seen* das erste Mal im ZKM gesehen, wo es einen Art Vorraum gab, den man passieren musste, um zum eigentlichen Vorführraum zu kommen. Das Video beginnt mit einer auf einem Metallständer installierten Tafel vor einem Green Screen. Auf der Tafel sieht man weiße, unterschiedlich große Blöcke von jeweils drei unter- oder nebeneinander positionierten Streifen auf schwarzem Grund, sowie ein weißes Quadrat. Dieses Muster ist in der Mitte der Tafel noch einmal reproduziert. Daneben sind Zahlen von minus zwei bis sechs verteilt, sowie links unten die Aufschrift ›USAF 1951 1x‹, kurz für United States Air Force, und unten rechts der Name der Firma, die das Schild hergestellt hat, ›Gurley Troy. N.Y.‹. Dieses Schild inklusive des Ständers war auch im Vorraum ausgestellt und auch die Streifen wurden in den gleichen Blöcken auf dem Boden des Vorraumes wiederholt. Das Schild zeigt ein *resolution target*, also ein Objekt, an dem man eine Kamera scharf ausrichten kann. Auf diese Weise ist erneut ein Blickregime aufgerufen, denn wie ein Voiceover intoniert, determiniert Bildauflösung Sichtbarkeit: »Whatever is not captured by resolution is invisible.«[26] Im Video gibt es mehrere solcher Zielobjekte und auch der Dreh findet auf einer riesigen Version eines solchen *resolution targets* in der kalifornischen Wüste statt, welches, wie in *How Not to Be Seen* erklärt wird, seit 2006 außer Betrieb genommen, in den 1950er und 1960er Jahren von der US-Luftwaffe zur Kalibrierung gebaut wurde. Auf der mit weißen Streifen bemalten Asphaltfläche befindet sich, wie sich gegen Ende des Videos zeigt, auch der Green Screen, vor dem große Teile des Videos gefilmt sind. Neben dem Green Screen und der Wüstenlandschaft sieht man im Video noch Bilder von Google Earth, die letztendlich ein anderes, pixelbasiertes Auflösungsziel mit einem schwarzen und zwei weißen Feldern zeigen, sowie eine 3D-Animation, die an architektonisches Werbematerial erinnert, wie sie genutzt werden, um das Modell eines Gebäudes zu veranschaulichen. Letzteres zeigt nicht nur die Architektur, sondern auch halbtransparente, geisterhafte Figuren, die sich in dieser bewegen.

Die fünf Lektionen, in die das Video unterteilt ist, heißen: »Lesson I: How to make something invisible for a camera«, »Lesson II: How to be invisible in plain sight«, »Lesson III: How to become invisible by becoming a picture«, »Lesson IV: How to be invisible by disappearing« und »Lesson V: How to become invisible by merging into a world made of pictures«[27]. Ich möchte die ersten beiden Lektionen überspringen, um direkt zur dritten zu kommen. Diese beginnt damit, dass die Künstlerin ihr Gesicht vor einem Green Screen mit grüner Farbe bedeckt. Während der Hintergrund durchscheint, belehrt ein Voiceover die Betrachter*innen über die sieben Möglichkeiten, ein Bild zu werden. Zu den Möglichkeiten gehören Tarnung,

26 Hito Steyerl, *How Not to Be Seen. A fucking didactic educational .MOV file* (Multimedia-Installation, HD-Video mit Audio, 15 min 52 sec, Bodenplot, Ständer, Druck, 2013), 00:01:43-00:01:48.

27 Steyerl, *How Not to Be Seen. A fucking didactic educational .MOV file*.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mimese/Mimikry, Verkleidung und Maskierung. Mit den letzten Worten wird Steyerl vor dem Green Screen komplett transparent. Das Video zoomt gleichzeitig in Google Earth hinein, sodass man ein pixelbasiertes *resolution target* näherkommen sieht. Die computergenerierte Stimme erklärt dazu, dass man, um unsichtbar zu werden, kleiner oder gleich einem Pixel werden muss. In der nächsten Aufnahme nehmen Darsteller*innen diesen Vorschlag wörtlich. Sie treten aus dem Auflösungsziel hervor und imitieren Pixel, indem sie graue, weiße und schwarze Würfel auf dem Kopf tragen. Sie imaginieren somit die Fähigkeit, sich im Bild aufzulösen, so wie sich ein einzelner Pixel in dem Meer aus Pixeln des hochaufgelösten Bildes auflöst. Man denke an einen stufenweisen Wechsel von einem niedrigauflösenden Bild zu einem High-Definition(HD)-Wunderland: Während sich die verschiedenen Pixel in der niedrigen Auflösung durch ihre typisch quadratische Form deutlich unterscheiden lassen, werden die Pixel, wenn die höhere Auflösung jeden Zoll mit Millionen von Pixeln sättigt, im HD-Bild so ununterscheidbar wie ein Tropfen im Meer. Indem Pixel nachgeahmt werden, werden Steyerl und die Darsteller*innen dabei nicht zum Inhalt des Bildes, sondern Teil seines Materials. Sie werden zum Medium und zur Leinwand für die Bilder, zu einem Teil des Green Screen oder der Millionen von Pixeln: eine Mimese ins Bild.

Abb. 2: Hito Steyerl – How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File

2013, HD video, single screen in architectural environment, 15 minutes, 52 seconds, Image CC 4.0 Hito Steyerl, Image courtesy of the Artist, Andrew Kreps Gallery, New York, and Esther Schipper, Berlin

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die vierte Lektion setzt dann mit der Vogelperspektive auf ein 3D-animiertes Gebäude ein, wie es Architekturbüros für Präsentationen nutzen. Das Video bewegt sich durch die verschiedenen Bereiche des animierten Gebäudes: das Eingangstor, das Erdgeschoss und die Gästelounge. Wir folgen einem Auto, das in den Gebäudekomplex fährt und mehrere Tore passiert, während ein eingefügter Text verspricht: »Safe and Secure: Gated community with multiple tier security.«[28] Auf den Gehwegen vor und den Rolltreppen und Gängen im Gebäude tummeln sich Gruppen von geisterhaften, halbtransparenten Figuren, Stellvertreter*innen für zukünftige Besucher*innen und Bewohner*innen. Sie bevölkern die Geschäfte, den Pool und die Häuser und zeigen damit, wie in diesen Räumen gelebt werden wird, wenn ›echte‹ Menschen diese Platzhalter*innen ersetzen. Im Voiceover wird gleichzeitig die ganze Bandbreite der Sichtbarkeitsregime durchdekliniert, die mit der Beschriftung als *gated community* schon latent präsent sind. Den Beispielen ist gemein, dass sie jeweils eine begrenzte Sichtbarkeit vermitteln, allerdings mit ganz verschiedenen Implikationen. i) Es werden Orte von Exklusivität und Nicht-Öffentlichkeit genannt, wie sie in *In Defense of the Poor Image* das Kino symbolisiert: die *gated community*, aber auch militärische Zonen, Flughäfen, Fabriken und Museen. ii) Es wird auf Wege des Entzuges von Sichtbarkeit referiert, wie sie in *The Spam of the Earth* gelistet werden: eine Anti-Paparazzi-Tasche oder einen Umhang zu tragen, der unsichtbar macht. Genauso kommen aber auch Personen vor, die Unsichtbarkeit nicht wählen, sondern dazu verdammt sind: Frauen über fünfzig oder Gegner*innen des Staates, die man gewaltsam verschwinden lässt. Schließlich taucht auch der von Filtern gelöschte Spam in dieser Liste auf.

Wie eine Anomalie oder wie in einem Suchspiel tauchen in der Animation zudem menschliche Darsteller*innen auf: Neben dem Fahrstuhl zieht sich jemand einen weißen Umhang an, beim Pool streifen sich drei Darsteller*innen grünliche Umhänge über, die den Hintergrund durchscheinen lassen, und auch die pixelköpfigen Personen tauchen wieder auf, wie sie sich nonchalant den geisterhaften Menschen anschließen oder hintereinander gereiht in einem animierten Kino vor der Leinwand spazieren, auf der gerade eine Szene aus *Ice Age* (2002) spielt. Man sieht also Figuren auftauchen, die nicht ins Bild gehören, die sich eingeschlichen zu haben scheinen, die die Barrieren der *gated community*, deren Filter, überwunden haben. Wie es dazu erneut im Voiceover heißt: »Invisible people retreat into 3D-animations. […] They re-emerge as pixels. They merge into a world made of images.«[29] Wie vorab der Spam scheint somit auch die 3D-Animation sowohl kommerzielle Fläche als auch Schutz und Rückzugsort zu verkörpern. Betont wird dabei der Übertritt, den dies bedeutet, das heißt die Verletzung eines Regimes der Sichtbarkeit. Steht

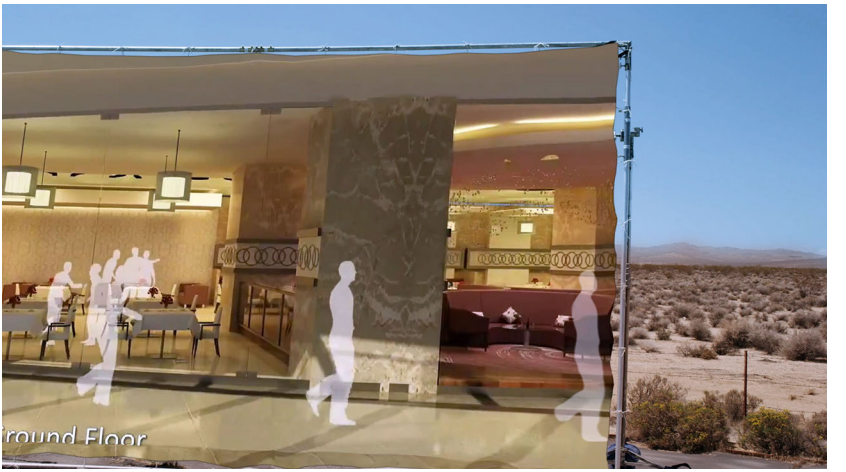
28 Steyerl, *How Not to Be Seen. A fucking didactic educational .MOV file*, 00:07:34-00:07:36.

29 Steyerl, 00:09:34-00:09:38.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die *gated community* für eine stabile Abgrenzung von Innen und Außen, für die Distinktion zwischen wer dazu gehört und wer draußen bleiben muss, sieht man hier im Kontrast eine Deplatzierung gerade der Figuren, die sich mimetisch zur Fläche für digitale Bilder machen.

Abb. 3: Hito Steyerl – How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File



Die Geschichte der *gated community* setzt sich in der fünften Lektion fort, aber nicht als Einbruch, sondern als Ausbruch aus dessen Umgrenzung. Spielort ist das *resolution target* in der kalifornischen Wüste, auf dem nun der Green Screen zu sehen ist. Die grünlichen Darsteller*innen tauchen wieder auf, tanzen und streifen ihre Umhänge ab, um darunter grüne Ganzkörperanzüge zu zeigen, die sie gleichfalls halbtransparent erscheinen lassen. Auf dem Green Screen sieht man wieder die 3D-Animation, diesmal inklusive eines Auftrittes von The Three Degrees, die *When Will I See You Again* (1974) singen. Aus der Animation lösen sich erst milchige Vögel und schließlich die geisterhaften Stellvertreter*innen und gehen in die dokumentarischen Bilder des *resolution targets* über. Selbst die Stellvertreter*innen sind damit nicht mehr an die Animation und die Grenzen der *gated community* gebunden. Dieser Übertritt ist auch eine Vervielfältigung, wie sich in dem Moment zeigt, in dem sich eine der geisterhaften Figuren plötzlich verdoppelt, den Schritt beschleunigt und aus dem Screen in die Wüste statt ins Off tritt. Der Austritt ist Teil einer unkontrollierbaren Zirkulation, in dem sich verschiedene Arten von Bildern überlagern. Gerade der Ort einer Stabilisierung, das *resolution target* in der kalifornischen Wüste, wird somit zum Austragungsort dieser zunehmenden Übertretung, in der

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bilder und Bildteile nicht mehr einzuhegen sind. Das Voiceover spricht von »rogue pixels«[30], von abtrünnigen Pixeln, die sich in den alten Auflösungsstandards verstecken und den Mantel der Repräsentation abwerfen. Auf einem verschwommenen Hintergrund erscheint eine Art Filmregie und verkündet, dass die Pixel den Kamerakran übernehmen, die Crew von unsichtbaren Leuten gefesselt werden und es jetzt glückliche Pixel sind, die filmen. Zuletzt heißt es: »happy pixels hop off into low resolution, gif loop!«[31]. Die folgenden Worte aus *Too Much World* werden damit illustriert:

> Data, sounds and images are now routinely transitioning beyond screens into a different state of matter. They surpass the boundaries of data channels and manifest materially. They incarnate as riots or products, as lens flares, high-rises or pixelated tanks. Images become unplugged and unhinged and start crowding offscreen space. They invade cities, transforming spaces into sites, and reality into realty.[32]

Wie lässt sich nun eine Linie zwischen diesen drei Lektionen ziehen, von der Mimese ins Bild über den Einbruch in und schließlich dem Ausbruch aus einer *gated community*? Ich schlage vor, Letzteres als die Konsequenz aus Ersterem zu lesen: *How Not to Be Seen* lässt sich dann so lesen, dass die Mimese zu einer nicht mehr zu kontrollierenden, eindringenden und ausfließenden Masse an Bildern führt. Mit anderen Worten: Die Erweiterung der Bilder auf die Körper der Darsteller*innen und Steyerl – ermöglicht durch die grüne Farbe einerseits und das Pixel-werden andererseits – erweitert und schafft Bildräume quer und jenseits von bestehenden Bildräumen. Auf den Körpern der Darsteller*innen können Bilder in die eingegrenzten Räume der *gated community* reisen, sich dort verbreiten, und wieder ausreisen. Die Medium-Werdung tritt somit einen Exzess der Bilder los, der jene Regime zu überwinden gestattet, die zur Filterung unliebsamer, ungenehmigter und überflüssiger Bilder dienen; Regime also, die darauf angelegt sind, ein Management von zu vielen Bildern und von Bildern, die immer schon zu viel sind, zu leisten. Die Darsteller*innen haben, indem sie sich den Bildern als Fläche anbieten und damit den Bildern hingeben, Anteil an jener überbordenden Medialität, die Steyerl in *Too Much World* beschreibt. Sie erweitern den »extensive and exhausting mess«[33], der umso größer wird und umso weniger zu kontrollieren ist, umso mehr sich Leute nicht mehr fotografieren noch repräsentieren, sondern sich selbst als Mittel der Verbreitung von Bildern einsetzen; ein *circulationism*, der die Bilder beschleunigt und zur Zirkulation treibt. *Mit* Bildern wird *gegen* eine Ökonomie digitaler Bilder gearbeitet, indem

30 Steyerl, 00:12:02-00:12:04.

31 Steyerl, 00:14:59-00:15:14.

32 Steyerl, »Too Much World«, 31.

33 Steyerl, 35.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der eigene Körper genutzt wird, um den Bildern mehr Raum zu geben und die Bilder in andere Räume zu tragen. Darsteller*innen werden zu buchstäblichen Bildträger*innen in einem Exzess, der wesentlich an die Hingabe gebunden ist, die ein kontrollierendes Verhältnis zu Bildern negiert.

Hingabe und Exzess

Dass Steyerl hier eine andere Form der ›Gegenökonomie‹ initiiert, die sich, wie ich vorschlagen möchte, als Desökonomie verstehen lässt, zeigt sich insbesondere, wenn wir mit Blick auf ihre Arbeiten zurück zu Foucaults *Der Gebrauch der Lüste* kommen. Denn in der Binarität von Herrschaft und Unterwerfung, die Foucault im antiken Griechenland nachzeichnet, lässt sich Steyerls Videoinstallation auf Seiten der Unterwerfung verorten: Statt Bilder zu kontrollieren, geben sich die Darsteller*innen – eingeschlossen Steyerl selbst – in *How Not to Be Seen* den Bildern hin. Entscheidend für die Frage, inwiefern dies eine Intervention in der Ökonomie digitaler Bilder und damit ein ›mit und gegen‹-Arbeiten darstellt, wird nun der Bezug zum Exzess sein, den Foucault in diesem Kontext herstellt.

Exzess ist in Foucaults Beschreibung einerseits das Symptom einer Unterwerfung unter die Lüste. Handelt man im Exzess, zeigt dies, dass man sich selbst nicht beherrscht. Exzess ist aber auch der Effekt der Unterwerfung, die Unterwerfung produziert somit Exzess. Die Lüste selbst treiben nämlich stets zum Exzess und zum Übermaß und müssen somit stets durch die sich beherrschende Person begrenzt werden, die sich damit wiederum als souveränes Subjekt konstituiert. Begierde und Lüste treten damit selbst als treibende Kraft auf: Man solle sich von diesen nicht fortreißen lassen; auch wenn notwendig für das Fortbestehen des Menschengeschlechts, sei die Lust eine »gefährliche Kraft, die immer bereit ist, über das ihr gesetzte Ziel hinauszuschießen«[34] und die dazu treibt, die von der Natur gesetzten Grenzen zu überschreiten.[35] Es geht darum, so Foucault, »wie man dieser Kraft die Stirn bieten kann, wie sie zu meistern ist und inwieweit man sie in einer angemessenen Ökonomie gewähren lassen kann«[36]. Das Subjekt, sofern es sich als Subjekt beweist, gibt den Lüsten somit ein gewisses Maß, indem man auf das hört, was die Natur verlangt und etwa nicht bis zur Übersättigung alles mögliche trinkt und isst.[37] Man begibt sich dagegen in eine Position der Passivität, des Beherrschtwerdens, wenn man die Lüste aufständisch werden lässt, wenn man sich diesen (zu sehr) hingibt, statt stets die Kontrolle über diese zu haben. Das Subjekt ist somit Kontrollinstanz und fällt diese weg, dann lässt man damit gleichzeitig den Lüsten

34 Foucault, *Der Gebrauch der Lüste: Sexualität und Wahrheit 2*, 67.

35 Vgl. Foucault, 64.

36 Foucault, 68.

37 Vgl. Foucault, 61.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

freien Lauf. Ohne Subjekt kommt es auf diese Weise zum Exzess und über den Exzess sieht man, dass sich hier kein (souveränes) Subjekt findet, sondern ein Spielball der Begierden.

Eine ähnliche Verbindung zwischen dem sich auflösenden und hingebenden Subjekt und einem Exzess (der Bilder) sieht man auch in *How Not to Be Seen*, so würde ich nun behaupten: Um zur Fläche von digitalen Bildern zu werden, um in einen *circulationism* einzusteigen und die Bilder zu beschleunigen, um Raum für den Exzess zu geben, muss das Subjekt verschwinden und weil das Subjekt verschwindet, entsteht ein Bilderexzess. Denn auch in der Verteilung von digitalen Bildern treten Subjekte als Kontrollinstanz auf: Als Subjekte entscheiden sie, welche Bilder verteilt werden, wie sie mit den digitalen Objekten interagieren, welche Wertungen sie geben. Wenn ein Bild oder Meme sich viral verteilt, dann weil dieses Objekt für viele Menschen genug Signifikanz hat, um es weiterzuverteilen. In *How Not to Be Seen* treten die Darsteller*innen dagegen nicht als Subjekte im Sinne Foucaults auf, die noch immer entscheiden, ob und an wen ein Bild weitergeleitet wird, sondern nur noch als Träger*innen von Bildern, als Bildfläche. Gegen die Blickregime, die Bilder unter Kontrolle halten und Schneisen für Aufmerksamkeiten schaffen, lässt sich somit eine andere Produktionsform ins Spiel bringen. Bilder werden hier nicht von Subjekten geschaffen, vielmehr (post-)produzieren und verteilen sich Bilder wie von selbst und aus sich selbst heraus. Subjekte sind weder als Kontrollinstanz noch als Richter*innen des guten Geschmacks dazwischengeschaltet, sondern treiben die Bilder über ihre Hingabe an, mit der sie sich gleichzeitig als Subjekte – mit grüner Farbe vor dem Green Screen – auflösen. Wenn also, wie Linseisen dies formuliert hat, digitale Bilder »immer gleich zu neuen Bildern gemacht, als neue Bilder verteilt werden«[38], dann wird der hier angelegte Exzess dadurch erst recht losgetreten, indem die Passivität, in der dieser Satz schon gehalten ist, noch gesteigert wird. Passivität versteht sich hier nicht mehr als Erleiden, sondern als Hingabe, und lässt sich somit nicht einfach mit Aktivität kontrastieren.

In *How Not to Be Seen* findet sich damit ein Aufruf zur Auflösung des Selbst, wie er nicht in den deskriptiven Arbeiten von Foucault, wohl aber in Leo Bersanis *Is the Rectum a Grave?* – wenn auch unter anderen Vorzeichen – anzutreffen ist. 1987 geschrieben während der AIDS-Epidemie in den USA, war der Text ursprünglich als Besprechung des Buches *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media* von Simon Watney gedacht, entwickelte sich dann aber zu einem eigenständigen Text. Bersani beschreibt darin einen Kontext, in dem zwar gerade homosexuelle Männer und Drogensüchtige, viele von ihnen arme, Schwarze Menschen und Latinx, von AIDS bzw. HIV betroffen sind, die Medien aber vor allem nach der möglichen Gefahr für die heterosexuelle, *weiße* Bevölkerung fragen. Da es größtenteils eine Epidemie der ›Anderen‹, der Nicht-*weißen* und Nicht-Heterosexuellen ist, sprechen sich laut einer

38 Linseisen, *High Definiton: Medienphilosophisches Image Processing*, 94.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

damaligen Umfrage aus News of the World 56,8 Prozent der Leser*innen dafür aus, infizierte Personen zu sterilisieren und damit deren sexuellen Appetit einzudämmen, während 51 Prozent dafür sind, Homosexualität wieder strafbar zu machen.[39] Bersani schreibt also in einem Kontext, in dem er Konzentrationslager für Homosexuelle kommen sieht,[40] es egal zu sein scheint, ob Homosexuelle sterben, solange die heterosexuelle Bevölkerung nicht betroffen ist[41] und die schleppende Reaktion auf die AIDS-Epidemie die Irrelevanz der Homosexuellen als Gruppe vor Augen führt.[42]

Bersani fragt sich nun, was am Grunde dieses Wunsches liegt, Homosexuelle sterilisiert und in Lagern sehen zu wollen. Er antwortet, dass hier eine »fantasmatic logic«[43] am Werk sei, die schon im Vorhinein Homosexualität mit Zerstörung assoziiert. Dadurch ergäbe sich dann erst die Notwendigkeit von Eindämmung der Homosexuellen. In der AIDS-Epidemie mit ihren zahlreichen Opfern fände also eine vorherige Assoziierung mit Tod und Zerstörung ihre traurige Aktualisierung und Rechtfertigung.[44] Warum werden etwa Kinder und Heterosexuelle, die sich mit AIDS oder HIV infiziert haben, als unschuldige Opfer eingeordnet? Bedeutet dies nicht, dass Homosexuelle im Umkehrschluss schuldig sind und die Epidemie gewissermaßen verdient haben?[45] Wie es ein damaliges Interview mit dem Bürgermeister von Arcadia und seiner Frau dokumentiert – in Arcadia, Florida, wurde kurz zuvor ein Familienhaus angezündet, weil sich die an Hämophilie erkrankten Kinder anscheinend mit HIV infiziert hatten –, ging der Glaube herum, dass es »national gay leaders«[46] selbst seien, die Druck auf die Regierung ausüben würden, um die Eingrenzung der Epidemie zu unterbinden. »In other words«, so Bersani, »those being killed are killers. […] the presumed original desire to kill gays may itself be understandable only in terms of the fantasy for which it is offered as an explanation: homosexuals are killers.«[47] Was aber macht Homosexuelle zu Tätern und Mördern? Was genau soll die (Mit-)Schuld der Homosexuellen an den Toten sein? Wie andere beschreibt auch Watney die zugeschriebene Schuld als die imaginierte oder reale Promiskuität von homosexuellen Männern. Wie es in einem Zitat heißt, welches Bersanis Text vorangestellt ist: »These people have sex twenty to thirty times a night … A man comes along and goes from anus to anus and in a single night will act as mosquito transferring infected cells on his penis. When this is practiced for a year, with a man having three thousand sexual intercourses,

39 Vgl. Leo Bersani, »Is the Rectum a Grave?«, *October* 43 (1987): 199.
40 Vgl. Bersani, 201f.
41 Vgl. Bersani, 203.
42 Vgl. Bersani, 204.
43 Bersani, 210.
44 Vgl. Bersani, 222.
45 Vgl. Bersani, 210.
46 Bersani, 210.
47 Bersani, 211.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

one can readily understand this massive epidemic that is currently upon us.«[48] Sie seien, wenn man den Begriff von Chun und Friedland wieder aufgreifen will, *slutty* und damit zu offen.

Bersani aber erwidert, dass die fantasmatische Logik nicht nur an der Quantität des Aktes liegen kann, sondern der Vorwurf der Promiskuität im Akt selbst begründet seien muss. Man solle somit nicht nur betrachten, wie oft dieser Akt ausgeführt wird, sondern den Akt an sich, im Speziellen den Analverkehr, genauer analysieren. Er konzentriert sich deswegen auf eine Vorstellung, die Watney nur kurz kommentiert: Dass sich nun auf die Homosexuellen in der AIDS-Epidemie die Repräsentation als kontaminiertes Gefäß übertragen habe, die im 19. Jahrhundert den als weiblich gelesenen Sexarbeiter*innen vorbehalten war. Das hier Repräsentationen Geschlechtergrenzen übertreten, liegt, so Bersani, letztendlich an der Äquivalenz zwischen dem Anus und der Vagina in der männlichen Fantasie, womit auch das Ende der fantasmatischen Kette erreicht ist, der Bersani nachgeht: Beide, Anus und Vagina, versprechen scheinbar endlose Orgasmen, die Möglichkeit von ununterbrochenem Sex.[49] Hier zeigt sich wieder der Exzess, denn der Lust sind nun scheinbar keine natürlichen Grenzen gesetzt, sodass Homosexuelle sogar biologische Grenzen übertreten und zu Moskitos werden können. Schnell wird so vom multiplen Geschlechtsverkehr in die Tausende gerechnet, denn wo sollte hier noch ein Ende zu finden sein? Wie bei Foucault ist auch hier Exzessivität gleichzeitig mit einer Passivität verbunden, die das Subjekt negiert: »Women and gay men spread their legs with an unquenchable appetite for destruction.«[50] Ein unstillbarer Appetit wird hier zugeschrieben, der eben nicht in einer Erschöpfung ein Ende und damit ein Maß findet, sondern immer weitertreibt. Die Schuld der Homosexuellen, die sie zu Tätern macht, liegt darin, dass sie sich diesem Appetit hingeben. So landet Bersani in seiner Suche nach der fantasmatischen Logik, die den Homosexuellen schon immer kriminalisiert, schließlich bei einem Bild, welches die Passivität exemplifiziert, in der sich Homosexuelle auch gegenüber den Lüsten befinden: »an intolerable image of a grown man, legs high in the air, unable to refuse the suicidal ecstasy of being a woman.«[51] Bersani führt den Begriff ›suicidal‹ mit Blick auf die Stellung aus: Selbst in (antiken) Gesellschaften, in denen der sexuelle Akt zwischen Männern nicht als ›unnatürlich‹ angesehen wurde, hätte es einen Unterschied zwischen demjenigen gegeben, der ›aktiv‹ und ›dominant‹ war und dem, der ›passiv‹ war und penetriert wurde. Wie aber Foucault herausarbeitet, ist die Grenze zwischen aktiv und passiv nur ungenau mit Blick auf die Stellung beschrieben. Denn auch für den Geliebten galt, dass dieser sich als In-Kontrolle und damit als Subjekt zeigen musste, selbst

48 Bersani, 197.
49 Vgl. Bersani, 211.
50 Bersani, 211.
51 Bersani, 212.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wenn er im Akt den ›passiven‹ Teil einnahm. Diese Kontrolle zeigte der Geliebte vor allem, indem er sich zunächst verweigerte, ausweichte, sich schließlich überzeugen ließ, aber nur, um dem Liebhaber Lust zu gewähren, ohne selbst Lust zu empfinden. Die Lust des Geliebten sollte sich vielmehr in der Führung finden, die der Liebhaber ihm angedachte, und in der Freundschaft, die sich schließlich entwickeln würde.[52] In einer Ökonomie der Lust zeigt sich der souveräne Geliebte damit als bewusster Konsument. Als entehrt und für spätere Positionen ungeeignet wurde stattdessen derjenige Knabe angesehen, der »sich als willfähriges Objekt der Lust des anderen darbietet«[53] und dabei nicht bewusst wählt, sondern sich beliebigen Liebhabern allzu willig hingibt.

Ob nun auf nicht-bewusste Hingabe oder die Stellung gemünzt, beides weist auf den Schluss hin, den Bersani zieht, dass die hier verortete phallozentrische Ordnung nicht einfach dadurch definiert sei, dass Frauen Macht verweigert wird, sondern dass der Wert von Machtlosigkeit und Unterwerfung verneint werde.[54] Was somit in *How Not to Be Seen* ihren ersten Auftritt hat, aber auch in weiteren Werken wie Hasan Elahis *Tracking Transience* oder Katherine Behars *Clicks* zur Sprache kommen wird, ist ein anderes Verhältnis zu Bildern, welches nicht die Macht über die Bilder sucht, sondern von Machtlosigkeit und Unterwerfung unter die Bilder geprägt ist. Für diese Hingabe – die Unterwerfung und Machtlosigkeit – und gegen die Integrität des Subjekts wirbt nun Bersani. Dafür bemerkt er zunächst eine überraschende Ähnlichkeit zwischen den antiken Vorstellungen von Sex, in der Passivität und Aktivität klar zu differenzieren war, und der anti-pornografischen Rhetorik von Feminist*innen wie Catherine MacKinnon oder Andrea Dworkin. Letztere sehen in der Pornografie eine Erotisierung von Hierarchie, wie sie anscheinend jede Form von Sex in einer männlich dominierten Welt bereithält. Wie Dworkin schreibt: »In a world of male power – penile power – fucking is the essential sexual experience of power and potency and possession.«[55] Vertreter*innen wie Foucault, Gayle Rubin oder Pat Califa wollen den Sex gegen solche Zuschreibungen retten, so Bersani.[56] Statt aber etwa die Unterscheidung von oben und unten, aktiv und passiv, in Frage zu stellen, begrüßt Bersani gerade das Potenzial der Zerstörung, der Unterwerfung und damit der »radical disintegration and humiliation of the self«[57] in dieser Zuschreibung.

> That is […] they [MacKinnon und Dworkin] have given us the reasons why pornography must be multiplied and not abandoned, and, more profoundly, the reasons for defending, for cherishing the very sex they find so hateful. Their indictment

52 Vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste: Sexualität und Wahrheit 2*, 285.

53 Foucault, 274.

54 Vgl. Bersani, »Is the Rectum a Grave?«, 217.

55 Andrea Dworkin, *Intercourse* (New York: The Free Press, 1987), 79.

56 Vgl. Bersani, »Is the Rectum a Grave?«, 215.

57 Bersani, 217.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> of sex – their refusal to prettify it, to romanticize it, to maintain that fucking has anything to do with community or love – has had the immensely desirable effect of publicizing, of lucidly laying out for us, the inestimable value of sex as – at least in certain of its ineradicable aspects – anticommunal, antiegalitarian, antinurturing, antiloving.[58]

Statt beispielsweise zu versuchen, der Begegnung von schwulen Männern in Badehäusern oder Saunen eine Egalität oder der Aufmachungen mit Motorrad- und Lederkluft eine Subversivität anzudichten und damit zu ›retten‹, affirmiert Bersani somit die Erniedrigung, die im Sex stecken kann, mit der der sakrosankte Wert eines Selbst angegriffen wird.: »›AIDS,‹ Watney writes, ›offers a new sign for the symbolic machinery of repression, making the rectum a grave.‹ But if the rectum is the grave in which the masculine ideal (an ideal shared – differently – by men *and* women) of proud subjectivity is buried, then it should be celebrated for its very potential for death.«[59] Ohne von sich aus schon immer subversiv zu sein, sind Homosexuelle damit einerseits ein Modell für eine andere Form von Ökonomie, in der in einer Versuchung von Machtlosigkeit und Kontrollverlust das Subjekt aufgegeben wird. Sie sind aber andererseits auch ein Beispiel dafür, mit welcher Gewalt das Subjektideal aufrechterhalten wird. In der digitalen Gegenökonomie zeigt sich das Beharrungsvermögen dieses Ideals, das ein kritisches Verhalten stets nur als die Stärkung der Kontrolle des Subjekts verstehen kann. *How Not to Be Seen* ermöglicht es dagegen, das Potenzial darin zu erkennen, dieses Ideal zu Grabe zu tragen und stattdessen dem Exzess freien Lauf zu lassen, der durch das Subjekt stets im Zaum gehalten wird – sei es der Exzess, der in den Lüsten steckt oder in der Verteilung, Ansammlung und Desorientierung digitaler Bilder. Wie schon Pêcheux dafür geworben hat, Begriffe aufzusprengen, statt sich von deren Logik in eine symmetrische Opposition treiben zu lassen, wird hier an dem Begriff der Passivität festgehalten – die Komplizenschaft und Verwobenheit der Nutzer*innen, auf die Ring hinweist – und zu einer Hingabe umgedeutet, die die Bilder zur Bewegung jenseits von Blickregimen bringt.

58 Bersani, 215.

59 Bersani, 222 [Herv. i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.1.2 Unproduktivität: *Hostage Video Still* von Seth Price

Counter-Distribution

Abb. 4: Seth Price – Hostage Video Still with Time Stamp

2005, Eyelets, plastic inks, archival mylar film, Dimensions variable (SPR 05/001), Courtesy of the artist and Petzel, New York

Wie ich im vorherigen Kapitel gezeigt habe, geht es in Hito Steyerls Arbeiten um die Regime, die ordnend in die Ökonomie digitaler Bilder eingreifen und dabei bestimmte Bilder an der Zirkulation hindern. Die Interventionen, die sich in ihren Arbeiten finden lassen, gehen somit stets von Bildern am Rande aus, die als wertlos betrachtet oder ausgefiltert werden. Indem ich im Folgenden Seth Prices *Hostage Video Still with Time Stamp* (2005) und ebenso wichtig dessen Interpretation von David Joselit in *What to Do with Pictures* betrachte, wende ich mich nun von den peripheren Bildern wie Spam und *poor images* zu Bildern, die millionenfach geteilt und angeschaut werden, die auf tausenden (Nachrichten-)Seiten zu sehen sind und sich in den sozialen Medien unkontrolliert verbreiten. Price geht es um die sprichwörtlich viralen Bilder und somit um eine Ökonomie, in denen nicht die Blickregime im Fokus stehen, sondern Zirkulation als Produktion von Wert. In seinem Werk lässt sich

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daran anschließend eine andere Form von Verteilung und damit eine andere Form von Produktion ausmachen, an die sich mit Texten zur Verausgabung von George Bataille und zur Unproduktivität des homosexuellen Sex von Lee Edelman anknüpfen lässt.

Hostage Video Still besteht aus in langen Bahnen ausgerollter, transparenter Polyesterfolie, auch unter dem Markennamen *Mylar* bekannt, auf die im Siebdruckverfahren digital bearbeitete Reproduktionen eines Bildes gedruckt sind. Das Bild zeigt den nur noch unscharf zu erkennenden, abgetrennten Kopf des US-amerikanischen, jüdischen Geschäftsmannes Nicolas Berg. Berg wurde 2004 von islamistischen Militanten im Irak entführt und enthauptet. Das Video seiner Ermordung wurde über das Internet verbreitet, woher sich auch Price das Bild aneignet. Es ist somit ein Bild, welches zur Verbreitung, zu Propagandazwecken, aufgenommen wurde, welches somit in zweifacher Weise ansteckend wirken soll: Bei den einen soll es Terror hervorrufen, andere soll es motivieren, sich anzuschließen und zu radikalisieren. Das digitale Bild wurde von Price komprimiert, heruntergeladen, vergrößert und auf Polyesterfolie gedruckt. In Ausstellungen ist die Folie streckenweise an der Wand befestigt, streckenweise gedreht und zu zerknüllten Konfigurationen geformt.[60] Das Bild wird somit weder gelöscht, um es aus dem Strom von Bildern herauszunehmen, noch aber wird es geteilt, um es weiterzuverbreiten, sondern es wird ein dritter Weg gesucht, der zwischen Löschen und Verbreitung liegt, der das Bild nicht einfach mit einem Wisch aus den Augen und aus dem Sinn rückt, sich aber gleichzeitig mit dem Bild in einer Weise beschäftigt, die quer zu der doppelten Ansteckungslogik von Terror und Radikalisierung liegt. Price hält dazu an dem Bild fest, indem er es herunterlädt; er zerrt es herab, sowohl qualitativ, indem er es komprimiert und vergrößert, als auch materiell, indem er es auf die Polyesterfolie druckt und damit weniger handhabbar und transportierbar macht.

Es geht dabei, wie Price an anderer Stelle schreibt, um Geschwindigkeiten: »Slowness works against all of our prevailing urges and requirements: it is a resistance to the contemporary mandate of speed. Moving *with* the times places you in a blind spot: if you're part of the general tenor, it's difficult to add a dissonant note.«[61] Das Bild wird durch die Bearbeitung verlangsamt, so auch Joselit, denn in seiner komprimierten, vergrößerten und ausgedruckt-zerknüllten Form kann das Bild nicht mehr reibungslos im Internet zirkulieren. Die Arbeit von Price sei »a drag on circulation, a form of counter-distribution«[62]. *Drag* hat die Konnotation von zurückgehalten werden, von einem Erschweren des Fortkommens. Es weckt

60 Vgl. David Joselit, »What to Do with Pictures«, *October* 138 (2011): 84.

61 Seth Price, »Dispersion«, 2002, www.distributedhistory.com/Dispersion2007.comp.pdf [Herv. i.O.].

62 Joselit, »What to Do with Pictures«, 84.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Assoziationen von Gewichten, die an einer*einem hängen und jede Bewegung mühsam machen. Price zitiert damit, Joselit zufolge, eine visuelle Kultur, in der sich Bilder nicht durch ihre Singularität, sondern durch ihre Verbreitung auszeichnen. Statt dem Entweder-Oder von Verteilung oder Nicht-Verteilung interveniert *Hostage Video* somit durch eine Gegenverteilung in einer Dynamik, die Verbreitung und Geschwindigkeit belohnt. Interessanterweise führt Joselit als Beispiel für diese veränderte Ökonomie gerade die *Mona Lisa* (1503–1506) an, vielleicht weil die Reproduktionen des Bildes in einer Weise weltweit verteilt sind, durch die jede*r schon weiß, wie das Bild aussieht, wenn sie*er den Louvre besucht. Gerade daran, dass man in der Regel das Bild schon kennt, ohne das Original gesehen zu haben, wird dessen Bedeutung erkennbar. Man besucht die *Mona Lisa*, weil man einmal das Bild sehen will, auf das schon so oft referiert wurde. Der Wert des Bildes ist demnach nicht zwingend an dessen Einzigartigkeit gebunden, sondern liegt auch in der Verbreitung des Bildes.

Diese Situation lässt sich mit der kontrastieren, die Joselit in einem früheren Text beschrieben hat: In *Feedback* schreibt er über das Fernsehen als einen zentralisierten Informationsfluss, der vom Fernsehsender zu den Zuschauer*innen führt.[63] Motiviert wird dieser Informationsfluss wesentlich von Waren und Werbung: Waren sind die Haltepunkte innerhalb des Netzwerkes; es gilt sie als konkrete, in Geschäften zu findende Dinge anzupreisen;[64] Werbung ist dasjenige, das herauszustechen hat und die Existenz (bzw. die Finanzierung) des Programmes begründet. In der Binarität von Hintergrund und Figur, in der die Figur sich vom Grund absetzt, wäre also Werbung die Figur und das Fernsehprogramm der Hintergrund. Der Wert von Bildern ist somit erstens immer an ihre Referenz auf bestimmte Produkte gebunden und zweitens ist das Programm nur scheinbar wichtig, tatsächlich entscheidend ist dagegen die Werbung. Das Programm dient nur dazu, die Zuschauer*innen bzw. eine bestimmte Gruppe von Zuschauer*innen anzuziehen.[65] Die Frage ist nun, wie man in diese Konstellation eingreifen kann. Joselit argumentiert, dass man die Bewegungslinien innerhalb dieser Verteilung ändern muss, will man sie gegen diesen zentralisierten Informationsfluss und die Stabilität von Waren wenden. Er führt die Arbeiten von Künstler*innen wie Nam June Paik oder Andy Warhol an, die nach ihm »the trajectories of things«[66] umsteuern. i) In Paiks *Exposition of Music – Electronic Television* (1963) können die Besucher*innen das Bild auf dem Bildschirm manipulieren, indem sie in ein Mikrofon sprechen. Von Empfänger*in-

63 Vgl. David Joselit, *Feedback: Television against Democracy* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2007), xii.

64 Vgl. Joselit, 3.

65 Vgl. Joselit, 111.

66 Joselit, 5.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen werden sie zu Sendenden.[67] ii) In dem von der Restaurantkette Schrafft's beauftragten, 60-sekündigen Werbespot *Underground Sundae* (1968) von Warhol sollten die Effekte wiederholt werden, die produziert werden, wenn man einen damaligen Farbfernseher falsch einstellte. Die Ware, ein Eisbecher, der eigentlich herausstechen, angepriesen und als käufliche Ware stabilisiert werden soll, löse sich dadurch in den Fernsehwellen auf, so Joselit.[68] iii) In Interventionen von Warhol, die sich *Exploding Plastic Inevitable* oder *EPI* (1966) nannten, wurden schließlich während ihrer Auftritte gleichzeitig mehrere Filme auf die Band *Velvet Underground* projiziert, oft Aufnahmen von den Performer*innen selbst.[69] An diesen Arbeiten zeigen sich, Joselit zufolge, visuelle Taktiken, die die Zuschauer*innen auf den Fernseher zurückwirken lassen, die dessen Fehler ausstellen, oder in denen Körper wie bei *EPI* selbst zum Teil des Films und damit zum Hintergrund im Netzwerk werden. Diese Taktiken würden sich wiederum einer Spannung anschließen, die es zwischen Ware und Netzwerk gäbe: »[…] while the commodity requires the network in order to move it from place to place – from the appliance store to the living room, for instance – the mobility of the network, as the trajective principle, is always a potential threat to the stability of commodities.«[70] Die Mobilität des Netzwerkes bedrohe den Haltepunkt, den die Ware darstellt. Diese Mobilität könne deswegen gegen die Ware gerichtet werden. Erneut begegnet uns hier ein ›mit und gegen‹-Arbeiten [»working on and against«[71]], wie Muñoz es in Bezug auf dem Umgang mit Ideologien beschrieben hat und wie es hier in Bezug auf eine Desökonomie digitaler Bilder und Daten ausgearbeitet wird. Nicht das Netzwerk ist das Problem, sondern die Richtung bzw. der Bezugspunkt, der den Fluss unterbricht, sodass man *mit* dem Netzwerk *gegen* die Waren arbeiten kann.

Joselit formuliert dagegen die Situation in *After Art*, das Buch, das in gewisser Weise die Nachfolgerin zu *Feedback* darstellt und dessen Begrifflichkeiten auch in der Besprechung der Arbeit von Price aufgerufen werden, auf andere Weise. Wie es Joselit nun beschreibt, zieht sich der Wert der Bilder nicht mehr aus der ›Aura‹ und damit aus der Stabilität von Waren, auf die verwiesen wird, sondern aus dem »buzz«[72] bzw. die Sättigung durch Massenzirkulation und die Kohärenz in dieser Verteilung. Der *buzz* lässt dabei an das Brummen eines Schwarms von Bienen denken, die in unisono aufeinander abgestimmte Handlungen durchführen.[73] Es geht

67 Vgl. Joselit, 7.
68 Vgl. Joselit, 13f.
69 Vgl. Joselit, 120.
70 Joselit, 7.
71 Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, 11.
72 David Joselit, *After Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013), 16.
73 Vgl. Joselit, 16f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

also um die Verbreitung von Bildern und um die Verbindungen, die Bilder generieren:

> […] what now matters most is not the production of new content but its *retrieval* in intelligible patterns through acts of *reframing*, *capturing*, *reiterating*, and *documenting*. What counts, in other words, is how widely and easily images connect: not only to messages, but to other social currencies like capital, real estate, politics, and so on. In economies of image overproduction connectivity is key. This is the Epistemology of Search.[74]

Entsprechend ist Google eines der finanziell erfolgreichsten Unternehmen, weil es als Resultat dieser Überproduktion nicht mehr nur um die intrinsischen Qualitäten einer Ware oder eines Objektes gehe, sondern um deren »searchability«[75] und damit deren Fähigkeit, gefunden und wiedererkannt zu werden – die algorithmische Gouvernementalität der Bilder, die Orientierung schafft. Die Beziehung zwischen Sendenden und Empfänger*innen ist nicht mehr als Einbahnstraße angelegt, wie sie Joselit noch für das Fernsehen als programmatisch sah, sondern, so Michael Newman in einem Text zu den Operationen von Price, Konsum (von digitalen Objekten) wird selbst zu einer Form von Produktion und Redistribution (von digitalen Objekten).[76] Es geht nun nicht nur um die Schaffung neuer Inhalte, sondern um die Verteilung bestehender Inhalte. Und so behauptet auch Steyerl, dass Produktion und Postproduktion immer mehr in eins fallen: »Under these conditions, production morphs into postproduction, meaning the world can be understood but also altered by its tools. The tools of postproduction – editing, colour correction, filtering, cutting and so on – are not aimed at achieving representation. They have become means of creation, not only of images but also of the world in their wake.«[77] Konsum und Produktion verschwimmen somit stetig, sodass nicht mehr klar zwischen Konsum, Produktion und Postproduktion unterschieden werden kann. Gilt dies schon für die Bildproduktion und -verbreitung, dann umso mehr für die Produktion von Daten.

In diesem Kontext, den Joselit in *After Art* nachzeichnet, bei dem es um den Wert geht, der aus der Zirkulation von Bildern zu schlagen ist und die Muster, die daraus zu extrahieren sind, steht nun auch das Werk *Hostage Video Still*. Bilder generieren also dadurch Wert, dass sie verteilt und weitergetragen werden. Die Intervention des Werkes zielt nun gerade darauf ab, das ursprüngliche Bild auf eine Weise zu verteilen, die sich dieser Art der Werteproduktion entzieht. Diese andere Art der

74 Joselit, 55f. [Herv. i.O.].

75 Joselit, 58.

76 Vgl. Michael Newman, »Seth Price's Operations«, in *Price, Seth*, hg. von Kathrin Jentjens und Anja Nathan-Dorn (Zurich: JRP Ringier, 2010), 30.

77 Steyerl, »Too Much World«, 35.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verteilung des Bildes, die zwar eine Verteilung ist, aber gleichzeitig keinen *buzz* und keine Verbindungen produziert, ist, wie weiter oben schon angemerkt, eine Reproduktion des Bildes, die am Bild festhält und zerrt, bis es nicht mehr einfach durch das Netz weitergetragen werden kann. Vor die Wahl gestellt, entweder an der Ökonomie einer Verteilung teilzuhaben oder sich einer Verteilung zu verweigern, vor der Wahl also zwischen einer Ökonomie des digitalen Bildes und dessen Gegenökonomie, entscheidet sich Price für etwas Drittes, nämlich die Dynamik der Verteilung als neues Interventionsfeld zu wählen und entsprechend auf eine Weise zu konsumieren-produzieren, die in diese Dynamik eingreift. Es ist eine *counter-distribution*, weil das Bild so geteilt wird, dass es die weitere Verteilung erschwert. Joselit sieht konsequenterweise in den sich auffaltenden Bahnen von Polyesterfolie eine Metapher für einen entdynamisierten Bildfluss, »as though successive screen views on a monitor had piled up continuously like a disorderly comic strip rather than being constantly ›refreshed‹«[78]. Statt dass es vorangeht, statt dass die Bilder weitergetragen oder adaptiert werden und immer neue Bilder nachrücken, bleibt das Bild stecken. Der *drag* stört den Fluss, den Fortschritt, das Weitergehen. Price enthüllt somit nicht bloß die Macht der Bilder, sondern formatiert sie, wie es bei Joselit heißt:

> The latter's [Prices] object is populations of images rather than quantities of matter: he seeks to format (and not merely »reveal«) image-power. One way he does this is to slow down the circulation of images: in *Hostage Video Still with Time Stamp*, Price curbs the frictionless motion and instantaneous spatial jumps characteristic of navigation on the Internet and allows them to pile up in unruly masses; the gruesome decapitation he represents is also the figure of an acephalous media.[79]

Eine solche, nicht-wertschaffende Verteilung habe ihr Ebenbild in der Verteilung des nur undeutlich zu erkennenden Bildinhaltes: Der grausamen Trennung von Kopf und Körper; eine Verteilung, die zerstört und verschwendet. Wie sich im Weiteren zeigen wird, zehrt damit die Intervention in *Hostage Video Still* von anderen Figuren als die der bewussten Nutzer*innen. Statt Subjekte vorauszusetzen, die in Kontrolle sind und dabei Askese und Sparsamkeit walten lassen, sind dies (nicht-souveräne) ›Subjekte‹, deren Tätigkeiten auf den Verlust zielen.

---

78 Joselit, »What to Do with Pictures«, 84. Die von Deleuze besprochene Falte kommt hier als Referenz in den Sinn. Während Deleuze sich aber auf Aspekte von Entfaltung und Vielfalt fokussiert, zeigt sich in Prices Arbeit ein Auffalten und die Akkumulation von Bildern als Konsequenz eines Bilderstaus. Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte: Leibniz und der Barock* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995).

79 Joselit, »What to Do with Pictures«, 86.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verausgabung

Die Beziehung zwischen Verschwendung und einer Entdynamisierung, die bei Price als *drag* beschrieben wird, lässt sich erstens mit dem Konzept einer »*unproduktiven Verausgabung*«[80] von Georges Bataille ausführen. Denn auch bei Bataille entzieht die Verausgabung dem Wachstum Energie, um es stagnieren zu lassen. In seiner allgemeinen Ökonomie geht Bataille davon aus, dass bisherige Untersuchungen zur Ökonomie zu viel Gewicht auf Produktion und Produktivität gelegt haben und dabei missachten, dass der Energieüberschuss, der auf diese Weise geschaffen wird, an irgendeinem Punkt nicht mehr vom Wachstum aufgebraucht werden kann. An irgendeinem Punkt müsse sich also der Kreislauf aus einer Produktion von Überschuss, die in die Steigerung von Produktivität reinvestiert wird, um noch mehr Überschuss zu schaffen, entladen. Bataille beschreibt die grundsätzliche Annahme, die ihn motiviert, die Verausgabung statt die Produktion in den Mittelpunkt seiner Untersuchung zu rücken, wie folgt:

> Ich gehe von einer elementaren Tatsache aus: Der lebende Organismus erhält, dank des Kräftespiels der Energie auf der Erdoberfläche, grundsätzlich mehr Energie, als zur Erhaltung des Lebens notwendig ist. Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachstum eines Systems (zum Beispiel eines Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen und der Energieüberschuß nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muß er notwendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form.[81]

Jule Govrin weist darauf hin, dass diese Annahme – ein Überschuss an Energie, der sich zwangsläufig entladen muss – stark an Sigmund Freuds Libidoökonomie der Spannungsreduktion erinnert.[82] Damit ist die Verausgabung nicht wie bei Price ein kritischer *drag*, sondern systemerhaltend. Denn während die Verschwendung in *Hostage Video Still*, durch die die Verteilung des Bildes von einer produktiven Distribution entkoppelt wird, eine Intervention in der Ökonomie des digitalen Bildes darstellt, sieht Bataille in der Verausgabung eine notwendige Form, um die Energie abzulassen, die sich ansonsten in ›katastrophaler Form‹, etwa im Krieg, entlädt. Die Verausgabung ist nicht Intervention, sondern trägt letztendlich zum Erhalt des Systems bei. Trotz dieses Unterschieds erlaubt die Untersuchung von Bataille tiefer in das Feld einzusteigen, welches in *Hostage Video Still* ausgemacht wird. Es er-

80 Georges Bataille, »Der Begriff der Verausgabung«, in *Die Aufhebung der Ökonomie* (München: Matthes & Seitz, 1985), 11 [Herv. i.O.].

81 Georges Bataille, »Der verfemte Teil«, in *Die Aufhebung der Ökonomie* (München: Matthes & Seitz, 1985), 45.

82 Vgl. Jule Govrin, *Begehren und Ökonomie: Eine sozialphilosophische Studie* (Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2020), 234f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

möglicht vor allem eine Hervorhebung von unproduktiven Tätigkeiten, die am Verlust interessiert sind: »Luxus, Trauerzeremonien, Kriege, Kulte, die Errichtung von Prachtbauten, Spiele, Theater, Künste, die perverse (d.h. von der Genitalität losgelöste) Sexualität.«[83] Die Tätigkeiten, die Bataille herausstellt, stehen damit im starken Gegensatz zur bewussten Nutzung oder einem bewussten Konsum. Denn während ›bewusst‹ hier vor allem im Gegensatz zu exzessiv gedacht werden muss, als die Setzung von klaren Grenzen – man behält etwa nur die Apps, die man braucht und löscht alle anderen –, bezieht sich Bataille auf Tätigkeiten, die die Verschwendung bis zur Selbstzerstörung treiben können, nicht um Pathologien auszumachen, sondern um zu zeigen, wie es immer wieder Formen gab, den Überschuss abfließen zu lassen, bevor sich die angestaute Energie gewaltvoll entlädt.

Dieser Abfluss kann einerseits durch einen Konsum erzielt werden, der dem Wachstum Mittel entzieht, der also nicht dazu dient, die Arbeitskräfte wiederherzustellen oder die Produktion zu steigern, sondern bloßer Verlust ist. Bataille nennt hier etwa das Mönchswesen in Tibet vor dessen Angliederung an China. Hier sei jeder Überschuss in die Erhaltung der Klöster gelaufen, die wiederum diesen Überschuss vernichtet haben, statt sie der Steigerung der Produktivität zuzuführen. Dieses »totale Mönchswesen« entspräche somit »dem Bedürfnis, das Wachstum eines geschlossenen Systems zum Stehen zu bringen«[84]. Auf ähnliche Weise könnte auf den Katholizismus des Barocks oder die Figur der Müßiggänger*innen verwiesen werden, die »die zu [ihrer] Unterhaltung notwendigen Produkte nicht weniger gründlich [vernichten] als das Feuer«[85]. Hier ordnet Bataille auch den Alkohol ein, der die Trinkenden von der Arbeit abhält, und verweist dabei nicht nur auf Personen, die in ritualisierter und gesellschaftlich akzeptierter Form Energie vernichten, sondern auch auf solche, die sich nicht zur Arbeit aufraffen können, die sich nicht vollständig unter Kontrolle haben und damit in kleinerem oder größerem Maße ihre Souveränität einbüßen.

Das vielleicht eindrücklichste Beispiel findet er aber in dem sogenannten *Potlatsch*, dem Marcel Mauss sich schon in *Die Gabe* gewidmet hat: Damit ist ein Ritual beschrieben, das Bataille den Indigenen Nordwestamerikas zuordnet, sich aber auch an anderen Orten finden lasse. Bei diesem Ritual beschenken die Oberhäupter eines Volkes oder Stammes ihre Rival*innen, »um [sie] zu demütigen, herauszufordern und zu verpflichten«[86]. Mittels des *Potlatsch* stellt man mithin den übermäßigen Reichtum zur Schau, worauf die Rival*innen wiederum ihren Reichtum zeigen müssen, indem sie das Geschenk erwidern und noch übertreffen. Dass es dabei um eine Vernichtung des Überflusses geht, zeigt sich daran, dass der *Potlatsch*

83 Bataille, »Der Begriff der Verausgabung«, 12.
84 Bataille, »Der verfemte Teil«, 144.
85 Bataille, 153.
86 Bataille, 98.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch eine Form annehmen kann, bei der die Güter nicht verschenkt, sondern vor den Augen der anderen vernichtet werden. Interessant ist der *Potlatsch* nun vor allem, weil hier Bataille auch den Ursprung einer *archaischen Luxusindustrie* verortet. Der *Potlatsch* ist damit nicht nur prädestinierter Ort für einen verschwenderischen Konsum, sondern auch für eine verschwenderische – man könnte sagen: unproduktive – Produktion, das heißt für eine Produktion, die zu nichts nütze ist und damit das Wachstum, die Steigerung von Produktion, verlangsamt: »die Geschenke des *Potlatsch* mobilisieren im Prinzip Gegenstände, die von vornherein nutzlos sind. Die archaische Luxusindustrie ist die Grundlage des *Potlatsch*: diese Industrie vergeudet offensichtlich die Energiequellen, die die verfügbaren Mengen menschlicher Arbeitskraft darstellen.«[87] Gerade hier lässt sich nun das *Hostage Video Still* einordnen, denn auch dabei handelt es sich nicht bloß um einen verschwenderischen Konsum des Bildes, sondern um eine bestimmte Aneignung und Distribution und damit um eine Konsum-Produktion, die das weitere ›Wachstum‹, die weitere Verteilung des Bildes, verlangsamt. Das Bild wird auf eine Weise (post-)produziert, dass es nutzlos bleiben lässt und nicht selbst wieder produktiv macht, die eine Reinvestierung des Bildes verhindert. Das Bild verausgabt sich im *drag*, seine Energie wird vergeudet.

Like gay sex, like gay sex

Auch Joselit beschreibt *Hostage Video Still* als eine nicht-produktive Form der Verteilung. Dies zeige sich einerseits in der Aneignung und Postproduktion des Bildes, aber auch in dessen Inhalt: Die Enthauptung sei eine katastrophale Form der Verschwendung des Körpers.[88] Zu dieser Aufzählung gesellt sich nun noch eine dritte Form der Verschwendung, nämlich homosexuelle Akte. Denn mit Verweis auf die Faszination, die das grausige Bild von Berg auf den Künstler ausübt, nimmt Joselit ein Zitat von Price aus dem Zusammenhang, um es hier einzufügen: »Locating pleasure in benign decay is a perversion, for these structures are useless and wasteful, a spilling of seed, like gay sex, like gay sex.«[89] Mit Verweis auf homosexuelle Akte, Akte, die keine Zellvermehrung hin zur menschlichen Geburt auslösen können, die nicht (re-)produktiv sind – ›a spilling of seed‹ –, lässt sich somit ein zweiter Ansatzpunkt finden, um die Beziehung zwischen Verschwendung und Entdynamisierung zu vertiefen. Man kann dazu einerseits eine Lesart anbieten, die parallel zur Verausgabung bei Bataille läuft: In der antiken Gesellschaft, die Foucault in *Der Gebrauch der Lüste* betrachtet, galt der Samen als Substanz, die nicht nur für die Reproduktion, sondern auch für die Entwicklung des Individuums nötig war. Der Samen gäbe dem Individuum Kraft und ermögliche erst dessen Wachstum, so der Glaube den Foucault rezipiert. So war jeder sexuelle Akt eine

87 Bataille, 108f.

88 Vgl. Joselit, »What to Do with Pictures«, 85.

89 Seth Price, *Was ist Los* (New York: 38th Street Publishers, 2010).

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Opferung dieser wertvollen Substanz und sollte erst erfolgen, wenn das Wachstum abgeschlossen war und man sich in gewisser Weise den Luxus der Verausgabung leisten konnte.[90]

Wie sich aber in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Lee Edelman zeigt, der die Unproduktivität homosexueller Akte in besonderer Weise theoretisch aufgegriffen hat, knüpft der Verweis auf *gay sex* auch an die im vorherigen Kapitel angesprochene Hingabe an. Damit führen die folgenden Überlegungen über die Betrachtungen Batailles hinaus. Denn während dieser vor allem auf sozial verankerte Formen der Verausgabung eingeht und nur am Rande auch den Müßiggang oder »die perverse (d.h. von der Genitalität losgelöste) Sexualität«[91] nennt, legt Edelman den Fokus auf sexuelle Akte, die dort, wo sie keinen anderen Grund haben als den Akt selbst, das heißt, wo sie sich nicht in ein soziales Wertesystem einfügen, nicht zur Reproduktion noch zur Beziehungsbildung dienen, eine Abwendung von einer normativen Dynamik darstellen. Diese Abwendung baut nicht nur auf einer Unproduktivität, sondern auch auf der Nicht-Souveränität von Hingabe auf. Die Dynamik, auf die Edelman eingeht, ist eine bestimmte Form von Zukünftigkeit, die an die Figur des Kindes gebunden ist. Edelman spricht in *The Future Is Kid Stuff*, dem ersten, sehr dichten Kapitel aus *No Future*, von »reproductive futurism«[92]. Er drückt damit die besondere, extrapolitische Rolle aus, die Kinder bzw. die Figur des Kindes im politischen Kontext der USA einnehmen, die sich in der bekannten Floskel manifestiert, dass die Kinder die Zukunft seien. So werden nachhaltige Produkte etwa als ›enkelkinderfreundlich‹ angepriesen und aktuelle Bemühungen, den Klimawandel abzumildern, werden im Namen der jüngsten und nächsten Generation geführt. Wie Edelman beobachtet, kann man sich dem Kampf für Kinder nur anschließen, das heißt, ein solcher Kampf ist nicht abzulehnen, weil er für objektiv und apolitisch gut befunden wird. Der extrapolitische Status dieser Strukturierung – man kann nur *für* Kinder sein – begrenzt damit von vornherein den politischen Diskurs. Noch dazu lasse es Zukunft gar nicht ohne den Verweis auf die folgenden Generationen denken, sodass Kinder die Zukunft genauso in Eugène Delacroixs *La Liberté guidant le peuple* (1830) wie im Logo des Musicals *Les Misérables* (1985) mit ihrer Hymne *One Day More* verkörpern.

Edelman sieht diese Konstellation im psychoanalytischen Vokabular von Jaques Lacan gespiegelt, in dem der Mangel und das Unerfüllte als wesentliche Determinante auftauchen.[93] Innerhalb der symbolischen Ordnung konstituiert demnach

90 Vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste: Sexualität und Wahrheit 2*, 170.

91 Bataille, »Der Begriff der Verausgabung«, 12.

92 Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004), 2.

93 Vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar 2: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse (1954–1955)* (Olten: Walter, 1980); Jacques Lacan, *Das Seminar 7: Die Ethik der Psychoanalyse*

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Signifikant das Subjekt, verleiht diesem aber nur das Versprechen von Identität, ohne dass man je ganz mit dieser Identität übereinstimmen könne. Politik sei gerade durch dieses unerfüllbare Versprechen motiviert.[94] Das Kind dient Edelman zufolge zur Überdeckung dieses Mangels, denn es hält das Versprechen aufrecht, dass die Entfremdung aufgehoben werden könne. Was heute nicht erfüllt werden kann, wird in die Zukunft der nächsten oder übernächsten Generation verschoben. Dem Mangel wird so ein Ziel zur Seite gestellt, welches diesen ertragbar macht und in Motivation umwandelt. An diesem Zukunftsprojekt kann man nun in verschiedener Weise teilhaben: Man kann sich, wie bei der Klimabewegung, im Namen der Kinder für eine bessere Zukunft einsetzen, auch wenn deutlich ist, dass der Klimawandel schon jetzt Realität ist und nicht nur zukünftige Generationen betreffen wird. Man kann sich um die Erziehung und das Aufwachsen von Kindern kümmern. Man kann adoptieren. Mit Blick auf eine queere Politik ist für Edelman aber entscheidend, dass auch heterosexueller Geschlechtsverkehr als Ort potenzieller Reproduktion Anteil an dieser Temporalisierung hat und es heterosexuellen Partnerschaften wesentlich vorbehalten ist, den Generationenvertrag von Beerben und Reproduzieren am Laufen zu halten, der den Mangel in der Konstituierung von Identität überdeckt. Heterosexueller Geschlechtsverkehr ist somit in einen *reproductive futurism* eingebunden, etwa indem die Ehe als Ort, der für eine Reproduktion prädestiniert ist, rechtlich und institutionell in besonderer Weise geschützt wird – auf die verkürzte Gegenüberstellung von Hetero- und Homosexualität, die hier am Werk ist, komme ich gleich noch zurück. Vorerst lohnt es sich auf den Roman *The Children of Men* (1992) von P. D. James zu kommen, der laut Edelman diese Stellung des Kindes und die Rolle der Reproduktion ausbuchstabiert. Der Roman zeichnet eine dystopische Gesellschaft, in der seit mehreren Jahrzehnten keine Kinder mehr geboren wurden. Für die Individuen wie für die Gemeinschaft als Ganzes scheint damit jeder Sinn und jede Hoffnung entzogen: Wozu noch leben, wenn niemand nachrückt, wenn sowieso alles mit der nun letzten Generation endet? Wenn Edelman schreibt, dass Zukunft an die Figur des Kindes gebunden ist und diese Temporalisierung essenziell für die Gemeinschaft sei, dann hat er eben diesen Roman im Sinn, in dem alles bedeutungslos wird, wenn es niemanden gibt, der die Arbeit fortsetzen und die Früchte ernten kann. Weil Zukunft nur über das Kind gedacht werden kann, hat man ohne Kinder keine Zukunft.

Entscheidend ist, dass in *The Children of Men* die Schuld für die kollektive Unfruchtbarkeit auf Pornografie und sexuelle Gewalt in den Medien geschoben und Sex ohne Fortpflanzung als »meaningless acrobatic«[95] bezeichnet wird. Edelman

---

(1959–1960) (Olten: Walter, 1996). Für eine ausführliche Kritik von Edelmans Lesart von Lacan siehe Ruti, *The Ethics of Opting Out: Queer Theory's Defiant Subjects*.

94 Vgl. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, 8.

95 Zitiert nach Edelman, 13.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

greift diese Formulierung des sinnlos Akrobatischen auf, um sie auf sich selbst und damit auf all diejenigen zu beziehen, deren Akte nicht zur Fortpflanzung dienen können. Nach Bataille wäre dies also perverser und damit verschwenderischer Sex, »a spilling of seed«[96]. Im Gespräch mit Lauren Berlant definiert Edelman Sex entsprechend als »something nonproductive, nonteleological, and divorced of meaning making«[97], während insbesondere Berlant dem noch den Begriff der Nicht-Souveränität zur Seite stellt.[98] Sex sei dabei ein Erfahrungsort, an dem man auf intensive Weise mit dem zusammentrifft, was gewohnte Existenzweisen desorganisiert.[99] Berlant weist darauf hin, dass man oft davon spricht, dass man sich mit den sexuellen Partner*innen ›sicher‹ fühlt. Damit drücke sich aber auch aus, dass Sex ein Ort ist, der der Rückversicherung der Partner*innen bedarf, das heißt, an dem man, wie Berlant schreibt, zu nah am Lächerlichen, am Ekligen, am Komischen sei; zu nah daran, zu begehren.[100] Sich sicher mit den sexuellen Partner*innen zu fühlen, bedeutet, sich der destruktiven Erfahrung, die Sex bereit halten kann, hingeben und seinen Begierden folgen zu können.

Dies gilt erstmal für jede Form von Geschlechtsverkehr und nicht etwa wie bei Bersani vor allem für Analsex zwischen Männern. Und doch sehen Edelman und Berlant in der Heteronormativität eine stete Anstrengung am Werk, libidinöse Ungebärdigkeiten auszumerzen. Mit libidinösen Ungebärdigkeiten ist dabei nicht nur nicht-reproduktiver/nicht-heterosexueller Sex gemeint, sondern jede Form von exzessivem und unproduktivem Appetit, etwa auch der exzessive Konsum von Nahrungsmitteln – ich komme darauf im Kapitel zu dicke_fette Daten (3.2.1) zurück.[101] Von diesen Anstrengungen sind nun verschiedene Formen von Geschlechtsverkehr unterschiedlich betroffen: Während heterosexueller Geschlechtsverkehr tendenziell (aber nicht immer) eingehegt wird und damit über einen *reproductive futurism* doch wieder Bedeutung zugesprochen bekommt, sind andere Formen von Sex von dieser Einhegung grundsätzlich ausgeschlossen. Dass *reproductive futurism* ein normatives Projekt auch in der gegenwärtigen Zeit ist, zeigt sich dann, wenn die Unschuld der Kinder gegen die Darstellung von queerem Leben ins Feld geführt wird. Es wird dann rhetorisch gefragt, wie man das dem eigenen Kind erklären soll, wenn sich zwei Männer oder zwei Frauen im Fernsehen küssen. Eltern beanspruchen dann die Hoheit über die Erziehung ihrer Kinder und folgern daraus, dass alles, was sie aus der Wahrnehmung ihrer Kinder raushalten wollen,

96 Price, *Was ist Los*.

97 Lauren Berlant und Lee Edelman, *Sex, or the unbearable* (Durham, NC: Duke University Press, 2014), 11.

98 Vgl. Berlant und Edelman, 2.

99 Vgl. Berlant und Edelman, 11.

100 Vgl. Berlant und Edelman, 13.

101 Vgl. Berlant und Edelman, 4f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch öffentlich verschwinden muss. Darunter fällt dann nicht nur die Darstellung von Gewalt und die Nutzung von Schimpfwörtern, sondern auch die bloße Präsenz von als queer identifizierbaren Menschen. Der Begriff ›family friendly‹ wird somit zur Waffe und wurde etwa – nur ein Beispiel von vielen – im Dezember 2019 gegen Hallmark geschwungen, die eine Werbung mit einem lesbischen Brautpaar gesendet haben. Die Gruppe One Million Moms publizierten anschließend eine Petition, die Hallmark aufrief, die Unschuld der Kinder zu bewahren; eine Unschuld, die scheinbar beeinträchtigt wird, wenn LGBTQIA+-Charaktere sichtbar sind.[102]

Im Gespräch finden Berlant und Edelman für Strukturen, die Bedeutung versprechen, noch ein anderes Wort, nämlich Optimismus. Damit wird deutlich, dass es nicht zwingend um eine bestimmte Ordnung geht, sondern um eine gewisse Orientierung, die eine Dynamik aufrechterhält, die stetig weitergetrieben werden muss und nie komplett erfüllt ist. Optimismus wird als Haken verstanden, der uns an Vorstellungen des guten Lebens bindet, festhält und weiterzerrt.[103] Auch viele LGBTQIA+-Projekte sind in dieser Weise einem Optimismus verfallen, der bestimmte Vorstellungen wie Familie oder Ehe antreibt. Deren Forderungen erschöpfen sich oft darin, auch am Projekt eines *reproductive futurism* teilhaben zu dürfen, auch heiraten und Familien gründen zu dürfen. Gegen solche Projekte, die nur zeigen, dass man nicht heterosexuell sein muss, um höchst normativ angepasst zu leben, hält insbesondere Edelman am nicht-optimistischen, nicht-reproduktiven Sex fest. Queere Menschen sollen sich eben diesen Akten zu- und damit vom gesellschaftlichen Zukunftsprojekt abwenden. Sex ist demnach der Ort, der eine andere Orientierung bieten kann, wobei diese Orientierung wesentlich zu nichts führt.

Erneut mit Bezug auf Lacan, stellt Edelman deshalb dem Begehren nach Vollständigkeit, das durch Mangel hervorgebracht und aufrechterhalten wird, die Triebe entgegen, die durch Überschuss charakterisiert sind: Triebe als grundsätzlich disruptiv, uninterpretierbar, sich einer Bedeutungsproduktion entziehend. Eine besondere Stellung hat dabei der Todestrieb, der nach Lacan ein Aspekt jedes Triebes ist, mit dem »die grundlegende Tendenz der symbolischen Ordnung […] [gemeint ist], Wiederholungen zu produzieren«[104]. Der Todestrieb gehört also zur symbolischen Ordnung, er markiert nach Edelman »the excess embedded within the Symbolic«[105]. Es ist diese Position, die Exzessivität und damit Destruktivität

102 Vgl. Gwen Aviles, »›LGBT indoctrination agenda‹? Petitions want to keep Hallmark ›family-friendly‹«, *NBC*, 10. Dezember 2019, https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/lgbt-indoctrination-agenda-petitions-want-keep-hallmark-family-friendly-n1099161.

103 Vgl. Berlant und Edelman, *Sex, or the unbearable*, xiv.

104 Dylan Evans, »Todestrieb«, in *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse* (Wien: Turia und Kant, 2002), 307.

105 Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, 9.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Symbolischen, die einer sozialen Ordnung und Temporalisierung entgegengesetzt ist, mit dem Edelman das Queere identifiziert sieht und mit dem er queere Menschen aufruft, sich zu identifizieren:

> To *figure* the undoing of civil society, the death drive of the dominant order, is neither to be nor to become that drive; such a being is not the point. Rather, acceding to that figural position means recognizing and refusing the consequences of grounding reality in denial of that drive. As the death drive dissolves those congealments of identity that permit us to know and survive as ourselves, so the queer must insist on disturbing, on queering, social organization as such – on disturbing, and therefore on queering *ourselves* and our investment in such organization. For queerness can never define an identity; it can only ever disturb one.[106]

Der Begriff von queer, den Edelman verwendet, definiert sich also wesentlich aus dem Antagonismus zum Projekt eines *reproductive futurism* heraus; es ist, so Edelman, keine Identität, sondern die Anstrengung einer Entflechtung und »a practice of undoing«[107]. Er will sich damit den Vorwurf aneignen, den er in der Art von Zukünftigkeit impliziert sieht, welche an die Figur des Kindes gebunden ist, und der sich gegen queere Personen richtet: Nämlich in gewisser Weise gegen das Kind zu sein und eine Gefahr für das Kind und damit für den Fortbestand der Gesellschaft zu verkörpern, weil man an dem Zukunftsprojekt ›Nachwuchs‹ nicht teilnimmt oder nicht teilnehmen kann. Statt diesem Vorwurf mit einem Appell an die grundlegende Gleichheit und Gleichwertigkeit von queeren Familien und queerer Liebe zu entgegnen, will Edelman, dass Homosexualität und Queerness auf eben diese Weise gefährlich ist. So erklärt sich auch, dass er die Dystopie aus *The Children of Men* einerseits heranzieht, um den Antagonismus zu beschreiben, in den queere Menschen zur Gesellschaft gestellt werden, er diesen Roman aber auch als Beleg für den destabilisierenden und desorientierenden Effekt des Queeren nutzt. Auf ähnliche Weise bejaht er auch die Diffamierung von Donald Wildmon, Gründer der christlich-fundamentalistischen American Family Association, der in der LGBTQIA+-Bewegung die Destruktion der Gesellschaft aufziehen sieht: »Acceptance or indifference to the homosexual movement will result in society's destruction by allowing civil order to be redefined and by plummeting ourselves, our children and grandchildren into an age of godlessness. Indeed, the very foundation of Western Civilization is at stake.«[108] Was, wenn es tatsächlich so wäre, fragt Edelman und ruft queere Menschen dazu auf, die Rolle des Anti-Fundamentalen und damit gegen das Kind Gerichtete anzunehmen, wie sie in diesem Kontext

106 Edelman, 17 [Herv. i.O.].

107 Berlant und Edelman, *Sex, or the unbearable*, 19.

108 Zitiert nach Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, 16.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aufkommt. Queerness soll also nach Edelman, diese andere, eigentlich von vornherein ausgeschlossene Seite bezeichnen, die sich gegen Kinder richtet. Mit dieser Negativität und Destruktivität als Position werden nicht bestimmte politische Ziele verfolgt, sondern ein Unbestimmtes ›gegen die Gesellschaft‹:

> Queers must respond to the violent force of such constant provocations not only by insisting on our equal right to the social order's prerogatives, not only by avowing our capacity to promote that order's coherence and integrity, but also by saying explicitly what Law and the Pope and the whole of the Symbolic order for which they stand hear anyway in each and every expression or manifestation of queer sexuality: Fuck the social order and the Child in whose name we're collectively terrorized; fuck Annie; fuck the waif from *Les Mis*; fuck the poor, innocent kid on the Net; fuck Laws both with capital ls and with small; fuck the whole network of Symbolic relations and the future that serves as its prop.[109]

Verschiedene Autor*innen haben darauf hingewiesen, dass dies eine unzufriedenstellende Definition von queer ist.[110] Das Nichts, welches Edelman verspricht, verbietet auch jedwedes Projekt, das doch auf eine Zukunft gerichtet ist, sei diese auch anders. Insbesondere Muñoz kritisiert, dass Edelman seine Argumentation wesentlich aus seiner eigenen Position als schwuler, *weißer* cis Mann entfaltet. Denn Edelman spricht zwar von ›Queers‹ und ›Queerness‹, seine konkreten Beispiele erschöpfen sich aber in Bezügen auf Romanfiguren, in denen Edelman sich selbst wiederzuerkennen scheint, sowie auf seine eigenen Erfahrungen. Man gewinnt somit den Eindruck, dass sich der Inhalt des Begriffs ›queer‹ vor allem aus Selbstbezügen füllt und Personen meint, die wie Edelman sind: cis, männlich, *weiß*, schwul und kinderlos. Diese Selbstbezüge ziehen sich durch den Text. Er liest etwa *The Children of Men* als die Beschreibung von Sex wie er ihn praktiziert: In dem Sinne nutzlos und akrobatisch, als dass es keine Kinder hervorbringt. Ebenso berichtet Edelman von der Begegnung mit einer Reklametafel, auf der ein Fötus mit dem Schriftzug ›It's not a choice, it's a child.‹ abgebildet ist. Auch diese Nachricht nimmt er in fast narzisstischer Weise als für ihn bestimmt auf: »For, strange as it is that a gay man should say this, when I first encountered that billboard in Cambridge I read it as addressed to me.«[111] *No Future* scheint damit ein sehr begrenzter Begriff von queer zugrunde zu liegen, der etwa cis Frauen, trans Männer und nichtbinäre Personen, die nicht in gleicher Weise von einem *reproductive futurism* ausgeschlossen sind, weniger Beachtung schenkt und sie vielmehr, wenn sie schwanger

109 Edelman, 29.

110 Vgl. Caserio u.a., »The Antisocial Thesis in Queer Theory«.

111 Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, 15.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden können, implizit als Teil des Problems markiert.[112] Genauso wenig passt es in Edelmans binäre Gegenüberstellung, dass nicht alle heterosexuellen Paare gleichermaßen von einem heteronormativen System profitieren.[113]

Muñoz kritisiert diese Begrenzung auf Sexualität, die Bruchlinien etwa entlang von Geschlecht und *race* durch die Universalität *weißer* Männlichkeit verstellt. Er nennt solche Theorien, zu denen etwa auch Texte von Bersani gezählt werden, den »gay white man's last stand«[114]. Solche Texte übersehen, so Muñoz, dass nicht alle Kinder in gleicher Weise für die Zukunft stehen: »Racialized kids, queer kids, are not the sovereign princes of futurity.«[115] Durchaus mit Bewunderung und in weiten Teilen der Analyse Edelmans zustimmend – dies darf man bei der scharfen Kritik nicht vergessen –, stellt Muñoz damit die Frage, welche Kinder die Zukunft symbolisieren und für wen es damit möglich ist, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft aufzugeben. Denn nicht erst seit Thilo Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* oder Clemens Tönnies rassistischen Aussagen – so ließe sich mit Blick auf die deutsche Debatte hinzufügen – wissen wir, dass gerade Children of Color, Schwarze und indigene Kinder eher als Gefahr für die Gesellschaft wahrgenommen werden, ob sie in der westlichen Welt oder im globalen Süden geboren wurden, denn als dessen Zukunft.[116]

Indem somit die Universalität der Analyse von Edelman in Frage gestellt wird, die nur die Wahl zwischen einem *reproductive futurism* und dem Nichts lässt, wird die Umorientierung, die Edelman fordert, nicht zur Sackgasse, sondern gibt den Blick frei auf andere Formen normativer Temporalisierung und auf andere Arten von Zukünftigkeit. Muñoz spricht in *Cruising Utopia* etwa in Anlehnung an Jack Halberstam von einer *straight time*,[117] und meint damit ebenfalls eine Temporalisierung, die schon im Vorhinein strukturierend und begrenzend wirkt. Dies ist

112 Antje Schrupp schlägt vor, Personen, die schwanger werden können, fernab einer Geschlechterbinarität als eine eigene Position im feministischen Diskurs auszumachen. Zumindest an dieser Stelle wird meines Erachtens der Wert einer solchen Position deutlich. Vgl. Antje Schrupp, *Schwangerwerdenkönnen: Essay über Körper, Geschlecht und Politik* (Roßdorf: Ulrike Helmer Verlag, 2019).

113 Vgl. Cathy J. Cohen, »Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics?«, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 3, Nr. 4 (1997): 437–65.

114 Caserio u.a., »The Antisocial Thesis in Queer Theory«, 825.

115 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009), 95.

116 Sowohl in *Deutschland schafft sich ab* als auch in Tönnies' Kommentar, das einen medialen Aufschrei provozierte, wird gehetzt, dass rassifizierte Menschen zu viele Kinder bekämen und damit entweder die deutsche Gesellschaft oder das Klima bedrohen. Siehe zur Verbindung von Rassismus und Geburtenkontrolle auch Martins, Luiza Prado de Oliveira: »Technologies of Birth Control: Biopolitics of Design«, Dissertation, Universität der Künste Berlin 2017.

117 Vgl. Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, 165.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine sich selbst naturalisierende, lineare Zeitlichkeit,[118] die bei Halberstam explizit mit der Zeitlichkeit heterosexueller Beziehungen und einer »reproductive temporality«[119] verbunden ist; einer Zeitlichkeit also, die wie bei Edelman auf die Zeugung und Erziehung von Kindern ausgerichtet ist. Halberstam verweist darüber hinaus aber auch auf die Normativität von Zeitlichkeiten, die an familiären Bedürfnissen orientiert sind, etwa früh aufzustehen und früh schlafen zu gehen, oder auf eine Zeitrechnung, welche die Zeit in Generationen unterteilt und die Familie damit als Hort sowohl von Traditionen als auch von Zukunft positioniert. *Straight time* bedeutet die Langlebigkeit und Kontinuität gegenüber rapiden (Aus-)Brüchen wertzuschätzen. Es bedeutet, dass die unbändige Zeit der Kindheit und Jugend überwunden werden muss, um erwachsen zu werden. *Straight time* ist eine Ordnung von Zeit und eine Ordnung durch Zeit. Mit anderen Worten, *straight time* ist eine geordnete Zeitlichkeit, die gleichzeitig eine bestimmte Ordnung stützt. So folgt auf fast natürliche Weise auf die Kindheit die Jugend, man wird erwachsen, zieht aus, heiratet, schafft ein Heim und füllt es mit Kindern, die man heranwachsen und eigene Kinder bekommen sieht, auf dass sich der Zyklus fortsetzt. In dieser Weise in Phasen eingeteilt, wird das Leben geordnet und übersichtlich, planbar und vorhersagbar. Es ergibt sich ein gewisser Fluss und eine Folgerichtigkeit.

Homosexualität selbst ist schon in gewisser Weise ein Scheitern an dieser Zeitlichkeit als sie gerade in der frühen Psychoanalyse als eine Phase aufgefasst wurde, die man in der Jugend durchmacht, die im ›gesunden‹, ›normalem‹ Verlauf aber überwunden wird.[120] Homosexuelle Menschen würden demnach in einer Entwicklungsphase festhängen, so die damals verbreitete Auffassung. Homosexualität verhindert darüber hinaus, dass man dem Fluss, den eine *straight time* vorgibt, folgen kann, da man nicht oder nicht auf scheinbar natürliche Weise die Phasen und Erwartungen einer *straight time* einhalten kann. Eine queere Zeit findet sich aber nicht nur in der Homosexualität, sondern auch, so die Beispiele von Halberstam und Muñoz, in der Verweigerung aufzuwachsen, in dem Festhalten an subkulturellen, jugendlichen Identitäten,[121] in der bewussten Performance von

118 Vgl. Muñoz, 25.

119 Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: New York University Press, 2005), 4. Halberstam hat in der Vergangenheit verlautet, dass er sich nicht auf das eine oder andere Geschlecht festlegen möchte und somit weiter auf Judith hört, auch wenn er sich inzwischen als Jack vorstellt und unter diesem Vornamen veröffentlicht. Ich spreche deshalb von Jack Halberstam, belasse aber – da es der Auffindbarkeit dient, es sich vor allem aber nicht um einen abgelegten Namen, das heißt einen Deadname, handelt – in der Quellenangabe den Vornamen Judith.

120 Vgl. Halberstam, 174.

121 Vgl. Halberstam, 179.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kindlichkeit,[122] dem »queer restaging of the past«[123] oder der Ekstase von Junkies.[124] Mit diesen Beispielen erweitern beide somit den Fokus, der Edelman prägt. Nicht nur Homosexuelle, sondern eine ganze Bandbreite von Existenzen hängen in einer Phase fest, sind psychisch ›nicht ganz Erwachsen‹, sind somit queer und können doch Identitäten und einen anderen Zugang zur Zukunft haben, als ihn Edelmans Analyse erlaubt. Das Potenzial, das Halberstam und Muñoz hier verorten, ist deshalb nicht einfach als Gegenposition und Entzug beschrieben. Zwar erlaubt auch die so beschriebene queere Zeitlichkeit, sich von der *straight time* zu lösen, dies ist aber vielmehr als ein Abkommen vom geraden Kurs zu verstehen. Statt Edelmans Betonung des Nichts, das sich jedweder Orientierung auf die Zukunft, sei sie nun *straight* oder nicht, entzieht, sprechen Halberstam und Muñoz somit davon, die *straight time* zu verzerren, zu unterbrechen und zu stören.

Hier lässt sich nun auch die Entdynamisierung in *Hostage Video Still* einordnen: Als Umorientierung, als andere Art der Verteilung, die das Bild verlangsamen lässt. Mit Bataille, insbesondere aber mit Bezug zum nicht-produktiven Sex, der in dem Zitat von Price gleich zweimal hintereinander genannt wird, lässt sich damit zum Schluss der Annahme widersprechen, dass diese *counter-distribution* als Akt eines souveränen Künstler-Subjekts zu verstehen ist. Vielmehr muss man die Faszination betonen, die Joselit dem Bild der Enthauptung zuspricht und von der Price bei seiner Aneignung geleitet wird.[125] Dann wird auch diese Postproduktion nicht zu einer bewusst kritischen Stellung gegenüber einer Ökonomie des Bildes, der Intervention des wohlinformierten Künstlers, sondern Ausdruck einer Beziehung zum Bild, die als zu viel gedeutet werden kann. Das heißt, es gibt sozial verankerte Weisen des Umgangs mit Bildern wie dasjenige von Berg. Es wird einerseits gefiltert, um Nachahmung etwa in Form des Zulaufes zu islamistischen Milizen zu verhindern.[126] Andererseits wird es auf Nachrichtenseiten reproduziert, wo dem Bild ein angemessener Rahmen und eine möglicherweise angepasste, teilweise verpixelte Form gegeben wird. Mit der Aneignung des Bildes setzt sich Price dagegen dem Vorwurf der Pietätlosigkeit aus; es ist eine Faszination, die außerhalb dessen fällt, was mit diesem Bild angestellt werden sollte. Zu viel ist also die Faszination, zu viel ist aber auch der Hang an dem Bild, der aus dieser Faszination zu resultieren scheint. Erst dieser Hang zerrt das Bild herab, lässt das Bild nicht los, und führt es zu jener extrem pixeligen Form, die sich schließlich auf

122 Vgl. Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, 159.

123 Muñoz, 171.

124 Vgl. Muñoz, 154.

125 Für einen ähnlichen Fall von Faszination und einer daraus entstehenden Bildproduktion siehe Shumon Basar, »LOL History«, in *Re/Dissolving Mimesis*, hg. von Sebastian Althoff u.a. (Paderborn: Wilhelm Fink, 2020), 32–41.

126 Siehe etwa »Global Internet Forum to Counter Terrorism«, zugegriffen 14. April 2023, https://gifct.org/.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den aufgefalteten Bahnen aus Polyesterfolie aufgedruckt wiederfindet. Der *drag* ist somit auch eine Aufladung des Bildes und eine Hingabe an das Bild, sodass sich in *Hostage Video Still* Unproduktivität mit Nicht-Souveränität verbindet. Wie in den queeren Lebensweisen, auf die Edelman, Muñoz und Halberstam eingehen, stört somit auch Price eine bestimmte Dynamik, weil er einem Begehren folgt, weil er dem Bild verfallen ist, statt es hinter sich zu lassen und weiterzuklicken.

3.1.3 Mimese

Um die Verwandtschaft, die sich zwischen den ersten beiden Werken von Steyerl und Price trotz aller Unterschiede abgezeichnet hat, auszuarbeiten, und um zudem nicht nur den Zusammenhang zwischen Hingabe und Exzess einerseits und Hingabe und Unproduktivität andererseits zu untersuchen, sondern Hingabe, Exzess und Unproduktivität zusammen zu denken, bietet sich nun ein Text an, der in verschiedener Weise an das bisher Gesagte anknüpft: der Aufsatz *Mimese und legendäre Psychasthenie* von Roger Caillois. Erstens findet sich darin jene Form des Raumwerdens, die sich in *How Not to Be Seen* zu einem Bildwerden wandelt, die eine Öffnung für den Raum/das Bild und eine Erweiterung des Raumes/Bildes darstellt. Zweitens zeigt sich in diesem Text eine etwas andere Form des Todestriebs wie ihn insbesondere Edelman, im geringeren Maße aber auch Bersani betont. Drittens fungiert in Caillois' Analyse der Luxus ganz wie bei seinem Kollegen und Kollaborateur Bataille als Punkt, an dem eine nur zweckgerichtete Auffassung – hier von Biologie –, zum Scheitern verurteilt ist und es somit eines erweiterten Verständnisses bedarf. Auch die damit zitierte, wenn auch nicht explizit genannte Evolutionstheorie, der Caillois mit seiner Analyse widerspricht, hält zudem eine überschussfreie Dynamik vor, die jede biologische Entwicklung als angetrieben von einer Konkurrenz zwischen Fressen und Nicht-Gefressen-werden und damit als nützlich versteht. Damit und dadurch, dass Caillois von Trägheit spricht, lässt sich der Text zuletzt auch in Bezug zum Kontext setzen, den Price mit *Hostage Video Still* eröffnet, nämlich ein Kontext von Verteilung und *drag*. All diese Aspekte kumulieren in dem Konzept einer passiven Produktion, einer Produktion ohne Subjekt, die sich in der Mimesekonzeption Caillois' verorten lässt. Eine solche passive Produktion kommt dann einerseits in der Herstellung digitaler Bilder zum Tragen, wie im nächsten Kapitel an Hasan Elahis *Tracking Transience* deutlich wird, lässt sich aber auch in der Desökonomie der Daten nachvollziehen, somit an Katherine Behars *Clicks* und der *Fag Face Mask* von Zach Blas. Indem ich zudem auf den Roman *Die Ladenhüterin* von Sayaka Murata eingehe, vertiefe ich den Zusammenhang zwischen Mimese und Trägheit, das heißt, ich zeige, wie auch Mimese entdynamisierend wirkt.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Produktion ohne Subjekt: *Mimese und legendäre Psychasthenie* von Roger Caillois

Der Aufsatz *Mimese und legendäre Psychasthenie* erschien zuerst 1935 in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure*. Die ungekürzte, noch unübersetzte Version, auf die ich mich ebenfalls stellenweise beziehe, wurde dagegen erst 1938 in Caillois' Buch *Le mythe et l'homme* veröffentlicht. In dem Aufsatz thematisiert Caillois Mimese nicht als Verteidigungsstrategie, sondern als eine Versuchung durch den Raum und ein Gleichwerden mit dem Raum. ›Mimese‹ meint zunächst, dass Organismen ihr Äußeres an die Umgebung anpassen und so scheinbar in der Umgebung verschwinden. Es muss im Deutschen von ›Mimikry‹ unterschieden werden, das die Imitation eines artfremden Organismus bezeichnet. Mimese verweist etwa auf die farbliche Anpassung an die Umgebung, auch Homochromie genannt, wie beim Chamäleon, oder auf die morphologische Imitation von Blättern, Zweigen etc., auch Homomorphie genannt. Mimikry bezieht sich dagegen auf die Ähnlichkeit zwischen Insekten, durch das, so das gängige Verständnis, eine wehrlose und genießbare Art eine andere Art imitiert, um sich so den Schein von Gefahr oder Ungenießbarkeit zu geben.[127]

Caillois verwendet in *Mimese und legendäre Psychasthenie* viel Platz darauf, derlei Interpretationen, die der Imitation einen Zweck zuweisen, zu widersprechen. Genauso wenig will er aber die Ähnlichkeit zwischen Tier und Milieu als bloße Projektion wegerklären. Es ist dabei das Exzessive der Mimese, welches Caillois beiden Erklärungsversuchen widersprechen lässt, wenn etwa die Flügel bestimmter Schmetterlinge nicht einfach bloß Blätter, sondern sogar verwesendes und zerfressendes Laub als Vorbild nehmen.[128] Die Evolutionstheorie würde zur Erklärung das Schema vorgeben, dass sich die Anpassung an das Milieu im Zusammenspiel von Raubtier und Beute hochschaukele bzw. hochgeschaukelt hat. Der genaueren Imitation würde dann die bessere Unterscheidung auf Seiten der Räuber*innen folgen, wodurch der Evolutionsdruck hin zu einer besseren Imitation aufgebaut ist, die wiederum Anlass zur besseren Unterscheidung gibt. Aber erklärt die Evolutionstheorie wirklich die Exzessivität? Würde, so fragt Caillois, nicht ein Punkt kommen, an dem man so versteckt ist, dass man aus dem Beuteschema der Raubtiere rausfallen würde, so-

127 Vgl. Peter Geble, »Der Mimese-Komplex«, *ilinx* 2 (2011): 186ff. Die Unterscheidung im Deutschen zwischen Mimese und Mimikry macht das Französische nicht mit. Hier gibt es nur den Begriff des *mimétisme*. Dieser lässt sich aber am ehesten – wie Peter Geble aufzeigt – mit dem deutschen ›Mimese‹ übersetzen, insofern er historisch durch Bezug zu Fällen von Tier-Umwelt-Imitationen geprägt wurde, während Fälle von Tier-Tier-Imitation als Sonderfall des allgemeineren Phänomens der Mimese galten. Im Englischen gibt es ebenfalls nur einen Begriff, *mimicry*, der entsprechend seiner zum französischen Kontext umgekehrten Entstehungsgeschichte eher dem deutschen ›Mimikry‹ entspricht.

128 Vgl. Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 32.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dass kein weiterer Anpassungsdruck entsteht?[129] Wäre es darüber hinaus nicht viel effizienter, regungslos zu bleiben oder eine nur sehr kleine Fläche zu bilden, wenn es tatsächlich darum ginge, sich vor dem Raubtier zu verstecken? Viele Karnivoren würden ihre Beute schließlich über den Geruch aufspüren. Tatsächlich findet sich den Studien nach, die Caillois zitiert, die Überreste mimetischer Insekten in ebenso zahlreicher Menge in den Mägen von Raubtieren wie nicht-mimetische Insekten.[130] Caillois stimmt deshalb mit Lucien Cuénot überein, dass die »›Schutzwirkung [der Mimese] offenbar gleich null ist‹«[131].

Wozu dann der Aufwand der Imitation, wenn doch scheinbar kein evolutionärer Vorteil daraus entspringt? Ist es doch nur eine menschliche Projektion, sodass menschliche Betrachter*innen eine Ähnlichkeit sehen, die für nicht-menschliche Tiere nicht vorhanden ist? Oder ist die Anpassung bloßer Zufall, eine Kombination von Details, die im Einzelnen auch bei anderen, nicht-mimetischen Insekten vorzufinden sind?[132] Beides erkläre aber erneut nicht den Exzess des Phänomens. Vielmehr sei die Übereinstimmung so perfekt, dass sie nicht bloße Projektion sein könne.[133] Und nicht das Vorhandensein bestimmter Elemente erzeuge die Ähnlichkeit, sondern deren »*wechselseitige Organisation*, ihre *reziproke Topologie*«[134], die wiederum schwerlich Zufall sein könne. Es existiert somit das Phänomen der Mimese, so schließt Caillois, aber es ist nicht nützlich, nicht evolutionär zweckgebunden, sondern in ihrer Exzessivität ein Luxus bzw. sogar ein »gefährliche[r] Luxus«[135]. Mimese ist insofern gefährlich, so Caillois, weil die perfekte Anähnlichung bedeutet, von Gärtner*innen mit der Gartenschere abgeschnitten oder von den Artgenoss*innen für Blätter gehalten und angenagt zu werden, sodass in einer »Art kollektiven Masochismus«[136] die Mimese »eine regelrechte *Provokation* zum Kannibalismus«[137] sei. Peter Berz bricht diese Diskussion Caillois' auf die Frage herunter, um was für eine Relation es sich bei der Mimese handelt: Die evolutionäre These setzt eine Dreier-Relation voraus, bei dem es i) Vorbild (das Milieu), ii) Nachahmer*in (das mimetische Tier) und iii) Signalempfänger*in (das Raubtier) gibt. Dieser These folgend solle somit das mimetische Tier mit der Nachahmung des Milieus nicht auf dieses, sondern auf die Täuschung der Raubtiere zielen, die damit zu Adressat*innen

129 Vgl. Roger Caillois, »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, in *Le mythe et l'homme* (Paris: Gallimard, 1958), 121f.
130 Vgl. Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 32f.
131 Caillois, 33.
132 Vgl. Caillois, 32f.
133 Vgl. Caillois, »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, 112.
134 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 32 [Herv. i.O.].
135 Caillois, 33.
136 Caillois, 33.
137 Caillois, 33 [Herv. i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Mimese werden.[138] Auch die These, dass es sich bei der Mimese nur um eine Projektion handeln würde, setzt Dritte voraus, nämlich die menschlichen Beobachter*innen, die eine Ähnlichkeit zwischen Tier und Milieu wahrnehmen. Caillois argumentiert nun gegen diese Position der Dritten. Da es deshalb weder darum gehe, einen anderen zu täuschen, es noch eine Ähnlichkeit ist, die nur im Auge der Betrachter*innen liegt, ist die entscheidende Relation nicht mehr eine zwischen dem mimetischen Tier und den Signalempfänger*innen, sondern zwischen Vorbild und Nachahmer*in, das heißt zwischen dem Milieu und dem mimetischen Tier. Ohne die Dritten, so Berz, ist Mimese »kein Verhalten auf Leben und Tod, sondern ein Spiel an der Grenze von Organismus und Milieu«[139].

Wenn nicht für Dritte, warum betreibt das mimetische Tier dann den gefährlichen Luxus, dem Milieu in exzessiver Weise ähnlich zu werden? Wie lässt sich dies nun allein aus der Beziehung zwischen Milieu und mimetischem Tier verstehen? Hier kommt Caillois zu dem Schluss, dass es sich um eine »regelrechte *Versuchung durch den Raum*«[140] handeln muss, eine »*Herausforderung durch den Raum*«[141], die dazu führe, dass »sich *der Raum* auf Kosten des Individuums *verallgemeinert*«[142]. Die Mimese erinnert damit nach Caillois an gescheiterte Magie: Sie »müßte daher zutreffend als *eine auf ihrem Kulminationspunkt fixierte Beschwörung* definiert werden, bei der der Zauberer in die eigene Falle gegangen ist«[143]. Es ist damit gerade nicht die »organisierte Handhabung der Mimesis«[144] und damit eine Naturbeherrschung, als die Max Horkheimer und Theodor W. Adorno insbesondere mit Blick auf den Zauberritus die Magie einordnen und damit in der Magie den Vorboten der technischen Beherrschung sehen. Die schiefgegangene Beschwörung beschreibt nicht Beherrschung, sondern Überwältigung. Beim Insekt bewirkt diese Überwältigung die morphologische Angleichung an die Umgebung. Hier lässt sich nun von einer passiven Produktion sprechen, denn die Mimese erfolgt nicht als bewusste Entscheidung und/oder als nützliche Anpassung, sodass in irgendeinem Sinne das Insekt als Ursprung der Veränderung ausgemacht werden kann, vielmehr ist es der Raum, der das Insekt zur Produktion von bestimmten Mustern oder einer bestimmten Morphologie verleitet. Es werden Bilder in Imitation von Blättern und Zweigen

138 Vgl. Peter Berz, »Die Kommunikation der Täuschung. Eine Medientheorie der Mimikry«, in *Mimikry: gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*, hg. von Andreas Becker u.a. (Schliengen: Edition Argus, 2008), 28f.

139 Berz, 37.

140 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 35 [Herv. i.O.].

141 Caillois, 39 [Herv. i.O.].

142 Caillois, 38 [Herv. i.O.].

143 Caillois, 34 [Herv. i.O.].

144 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2006), 189.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf den Körper der Insekten produziert, ohne dass man die Insekten selbst als Urheber*innen ausmachen könnte. Entsprechend war auch das Chamäleon lange Zeit Sinnbild von Subjektlosigkeit. Statt aktiv die Welt zu gestalten, spiegelt dieses Tier, so eine verbreitete Auffassung in der antiken und jüngeren Naturgeschichte, die Karin Leonhard referiert, bloß passiv die Welt wider. Die Auffassung kulminierte in dem Glauben, dass Chamäleons, die ihre Lungen aufblähen und zusammenfalten können, so substanzlos seien, dass sie sich alleine von Luft ernähren.[145] Noch im 17. Jahrhundert wurde diese These in Großbritannien debattiert, mit Einwänden von Sir Thomas Browne oder Edward Topsell, die anführten, dass sie verschiedentlich Chamäleons beim Essen beobachtet und auch Fliegen in deren Mägen gefunden hätten.[146] Länger hielt sich dagegen die Vorstellung, dass das Chamäleon auch nicht willentlich bestimmte Farben produzieren kann. Die Farben würden stattdessen von der Umgebung hervorgerufen, sodass das Tier nur die Umgebung wie ein Spiegel reflektiere. Beides fügt sich zu einem Bild des Tieres zusammen, bei dem das Chamäleon nur willens- und einflusslos die Umgebung weiterträgt, man somit eigentlich nur die Umwelt auf dem quasi transparent gewordenen Körper des Chamäleons sieht:

> Dachte man den Gedanken zu Ende, so erschien das von Luft allein lebende Chamäleon selbst ganz substanzlos zu sein, es war im Grunde vielleicht gar kein Subjekt mit Eigenschaften, sondern reine Akzidentialität bzw. die Erscheinungsweise anderer Substanzen. Man könnte aber auch sagen: Das Chamäleon machte sich Mimesis zum Prinzip, es war die Verkörperung purer Medialität.[147]

Dies lässt an das Werk *How Not to Be Seen* erinnern, in dem Steyerl, die sich vor dem Green Screen mit grüner Farbe beschmiert, und die als Pixel verkleidete Darsteller*innen ebenfalls zum Medium werden, ihre Körper für die Bilder anbieten und damit den Bildern Raum geben. Mit Caillois wird allerdings betonter, wie sich diese Mimese als Produktionsmodus verstehen lässt. Denn während die grüne Farbe vor allem ein Durchscheinen suggeriert, stehen die mimetischen Insekten und das Chamäleon Pate für eine Produktion, die zwar passiv ist, das heißt, nicht willentlich durch die mimetischen Tiere hervorgebracht, sondern durch die Umwelt hervorgerufen wird, so Caillois' These, trotz allem aber Bilder schafft. Bilder breiten sich nicht bloß auf den Körpern als Medium aus, vielmehr werden Bilder als Kopien der Umwelt geschaffen. Während ich Steyerls Werk vor allem unter dem Vorzeichen des Exzesses besprochen habe, der sich einsetzt, wenn sich das Subjekt als bewertendes und verteilendes Subjekt und damit als Schranke für den Bilderexzess auflöst, wird

145 Vgl. Karin Leonhard, »Kill the Chameleon! Über ein erledigtes Mimesis-Konzept des 17. Jahrhunderts«, *ilinx* 2 (2011): 205.

146 Vgl. Leonhard, 206f.

147 Leonhard, 208.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Caillois deutlich, inwiefern das mimetische Tier Produzent*in von Bildern sein kann, ohne aber dadurch den Status als Subjekt zu erlangen. Es ist diese Vorstellung von Produktion, die in den besprochenen Werken von Steyerl und Price schon anklingt und in den folgenden Werken weiter zum Ausdruck kommen wird: Eine Produktion, die nicht souveräne Produzent*innen voraussetzt, sondern sich aus der Beziehung zum Milieu ergibt. Insofern die Mimese der Trägheit verwandt ist, wie es im nächsten Teil noch einmal explizit vertieft wird, wird erkennbar, wie diese Form von Produktion eine Desökonomie und damit ein ›mit und gegen‹-Arbeiten darstellen kann; eine Produktion somit, die keine Ressourcen schafft, sondern Blockaden und Störungen verursacht, eine Dynamik verlangsamt.

Einen solchen anspruchsvollen Produktionsbegriff, bei dem die Produktion aus dem Zusammenspiel zwischen Organismus und Milieu entsteht, legt auch Maria Muhle in der Mimesekonzeption Caillois' frei, um zum Konzept einer Milieuästhetik vorzudringen. Mit diesem Konzept verweist sie einerseits auf die Produktivität der Mimese, ohne hier andererseits ein intentionales Subjekt vorauszusetzen. Ihre Theorie bildet auf diese Weise den Gegenpol zur Genieästhetik, insofern hier Kunstmachen aus der Relation zu und dem Austausch mit einem Milieu verstanden wird, als »ein Aneignungs- und Reproduktionsprozess«[148]. Sie setzt sich dazu intensiv mit einem Satz von Caillois auseinander, demnach die morphologische Mimese einer »Skulptur-Photographie oder besser eine[r] *Teleplastik*«[149] gleichkomme. Caillois greift damit seinerseits den Begriff der Telefotografie von Jacques Loeb auf. Telefotografie setzt die farbliche Anpassung an die Umgebung, wie sie beim oben besprochenen Chamäleon zu beobachten ist, mit dem automatischen Verfahren der Fotografie gleich: Wie man bei der Kamera den Auslöser aktiviert und in der Folge durch die Blende Licht auf Fotopapier trifft, so würde auch beim mimetischen Tier die Reflektion der Umgebung über das Auge in den Organismus gelangen und sich dort automatisch, ohne willentliche Entscheidung des Tieres, auf dessen Oberfläche entwickeln. Caillois sieht nun einen ähnlichen Vorgang bei denjenigen Insekten vorliegen, die sich nicht nur farblich an die Umgebung anpassen, sondern auch morphologisch, indem sie die Form von Blättern oder Zweigen annehmen. Muhle beschreibt diese Insekten als »eine Art 3D-Druck *avant la lettre*«[150].

Muhle schließt sich nun einerseits diesem Produktionsbegriff an, der kein Subjekt mehr voraussetzt: Es gibt nur noch Umgebung und Kamera, keine Fotograf*innen, die sich für eine bewusste Komposition entscheiden würden. Sie

148 Maria Muhle, »›Eine Skulptur-Photographie oder besser eine Teleplastik‹: Mimesen zwischen Natur und Kultur bei Caillois«, in *Expanding Mimesis: Die Ausweitung der mimetischen Zone*, hg. von Friedrich Balke und Elisa Linseisen (Paderborn: Brill Fink, 2022), 68.

149 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 32 [Herv. i.O.].

150 Muhle, »›Eine Skulptur-Photographie oder besser eine Teleplastik‹: Mimesen zwischen Natur und Kultur bei Caillois«, 60.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

versucht aber andererseits dem Determinismus zu entgehen, den das mechanische Modell von Loeb nahelegt. Statt anzunehmen, dass die Beziehung einseitig vom Milieu zur mimetischen Tier-Kamera läuft, man somit einen direkt-kausalen Zusammenhang zwischen dem Ruf des Raumes und der farblichen oder morphologischen Antwort des Tieres ziehen kann, versteht Muhle Caillois' Mimesekonzeption als eine wechselseitige Beeinflussung.[151] Statt die Antwort des mimetischen Tieres somit immer schon vorgegeben zu sehen, die Beziehung Milieu-Tier somit als bloße Überwältigung zu verstehen, verortet Muhle hier einen »*ent*-bildenden Trieb[]«[152] und gibt damit dem Umstand Rechnung, dass Caillois Mimese auch als Versuchung und damit mit Worten beschreibt, die ein Begehren ausdrücken. Wenn man Mimese mit einer schiefgegangenen Beschwörung vergleichen möchte, muss man also gleichzeitig von einer Lust am Scheitern ausgehen, das heißt einer Lust, sich vom Raum besetzten zu lassen. Muhle führt diesen ent-bildenden Trieb entsprechend als Trieb aus, »der zwar Bilder produziert, aber nur, um sich durch und in diesen Bildern zu verlieren – Bilder, nicht als Alleinstellungsmerkmal, kein Bildungstrieb, sondern Bilder als Auflösungsvorgang, ein Todestrieb«[153]. Man sieht hier somit eine Form von Produktion am Werk, die nicht Produzent*innen-Subjekte konstituiert, die sich von der Umgebung absetzen. Da der Ruf nicht vom Organismus, sondern vom Raum ausgeht, findet man vielmehr eine Produktion, die Muhle als »Ent-Mächtigung«[154] versteht und damit als Bejahung des Raumes. In den Worten Muhles: »Der nachahmende Organismus öffnet sich in gewisser Weise für die Besetzung durch den Raum, drohnenartig fotografiert er den umgebenden Raum ab und entwickelt diese Fotos auf seinem Körper. Das Bild-Werden ist ein Aufgehen im Milieu, eine Fortsetzung des Milieus auf dem Körper, ein Ineinanderlaufen von Milieu und Körper qua Bild.«[155]

Diese Produktion, die wesentlich in der Beziehung zwischen Milieu und mimetischem Organismus zu verorten ist, untersucht auch Laura Levin in *Performing Ground*. Sie greift unter anderem auf den Text von Caillois zurück, um in anderer Weise über eine Performancekunst zu schreiben, die sich auf ihre Umgebung bezieht. Werden diese oft im Rahmen eines Einschreibens in oder Aneignens des Raumes betrachtet, sieht sie in den zitierten Werken eine Vermischung mit dem Raum, mit dem sich die Künstler*innen als Erweiterung des Raumes präsentieren.[156] Camouflage ist dann auch hier keine Verteidigungsstrategie, sondern eine

151 Vgl. Muhle, 61.

152 Muhle, 62 [Herv. i.O.].

153 Muhle, 62.

154 Muhle, 64.

155 Muhle, 65.

156 Vgl. Laura Levin, *Performing Ground: Space, Camouflage, and the Art of Blending In* (Houndmills, Basingstoke: palgrave macmillian, 2014), 13f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

visuelle und physische Verhandlung mit und eine Lokalisierung in der Umwelt.[157] Levin führt dazu Caillois an, nicht um die Bedrohung durch den Raum zu thematisieren, sondern um zu fragen, wie der Raum anruft und wie man auf diesen Ruf antworten kann:

> What does it mean for mimetic beings to respond to the call of space? After all, it is ›space‹ that is calling, a solicitation to action that clearly exceeds the agency of the mimic and originates from the world itself. The response here does not take place at the level of language but rather that of morphology: to respond is to produce (or reproduce) a visual and physical form.[158]

Sie beschreibt die Antwort auf den Ruf auch als »more *painted upon* than painter«[159] und macht damit deutlich, dass hier einerseits nicht von einem aktiven Subjekt gesprochen werden kann, das Individuum aber doch nicht einfach verschwindet. Denn es ist nicht einfach abhandengekommen, sondern erhält durch die Bemalung den Status einer Leinwand. Es wird zu der Fläche, auf die sich der Raum erweitern kann. Mimese ist demnach keine Einbahnstraße von Raum zum Organismus, denn auch der Raum stellt sich jetzt anders da, er ist »fleshed out«[160] wie Levin schreibt, indem er sich auf dem Körper fortsetzt, auf Flügeln, Panzern und Haut.

Wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird, lässt sich eine solche Form von Produktion, die ohne Subjekt auskommt und sogar gegen es gerichtet scheint, das heißt eine Produktion, die zwischen Organismus und Milieu zu verorten ist, auch in den Arbeiten von Hasan Elahi und Katherine Behar nachweisen. An diesen Arbeiten zeigt sich darüber hinaus, wie gerade der Automatismus, der das intentionale Subjekt verneint, eine Produktion impliziert, die nicht vorankommt und scheinbar auf der Stelle tritt. In diesen Werken kommt damit der Zusammenhang zwischen Mimese und Trägheit zum Tragen, den ich vorerst an einem literarischen Beispiel von Sayaka Murata eingehender untersuchen möchte.

Mimese und Trägheit: *Die Ladenhüterin* von Sayaka Murata

Die Überwältigung, der die Insekten durch den Raum ausgesetzt sind und der sie sich öffnen, hat in der Pathologie der »*legendären Psychasthenie*«[161] auch ihre Entsprechung beim Menschen. Caillois leiht sich hier den Begriff der Psychasthenie von Pierre Janet, um sie auf eine Wahrnehmungsstörung anzuwenden, bei der die Betroffenen sich nicht mehr vom Raum unterscheiden können:

157 Vgl. Levin, 4.
158 Levin, 38.
159 Levin, 38 [Herv. i.O.].
160 Levin, 41.
161 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 36 [Herv. i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Der Raum erscheint diesen enteigneten Wesen als ein alles verschlingender Wille. Der Raum verfolgt sie, umzingelt sie in einer gigantischen Phagozytose. Zuletzt nimmt er ihre Stelle ein. […] Es [das Individuum], fühlt sich selbst Raum werden, *dunkler Raum, in dem man keine Dinge hineinstellen kann*. Es ist gleich. Nicht irgend etwas Besonderem gleich, sondern einfach *gleich*.[162]

Die Gleichheit zwischen Organismus und Raum ist die Gleichheit der Nacht, bei der man keinen Unterschied mehr zwischen dem eigenen Körper und der Umgebung ziehen kann. Alles ist in das gleiche Schwarz getaucht, nichts hebt sich mehr vom Raum ab, das einen Unterschied markieren würde. Diese Dunkelheit ist zudem auf bedrohliche Weise aktiv: »Während der helle Raum zurücktritt und die Materialität der Gegenstände hervortreten läßt, ist die Dunkelheit selbst ›Stoff‹, sie berührt das Individuum direkt, hüllt es ein, durchdringt es und geht sogar durch es hindurch.«[163] Caillois ordnet dieser Pathologie einen Trieb zu, den Muhle als ent-bildenden Trieb beschrieben hat. Er widerspricht damit der Vorstellung einer durch den Selbsterhaltungstrieb determinierten Natur, in der Anpassungen über Generationen hinweg stets dazu dienen, das Überleben der Art zu sichern. Mehr noch, sieht er diesen Trieb in Opposition zum Selbsterhaltungstrieb und damit als Verlangsamung des Fortschrittes, den dieser suggeriert. In mimetischen Tieren, eingeschlossen den Menschen, sei somit ein »*Trieb zur Selbstaufgabe* [angelegt][…], der es [das Wesen] zu einer eingeschränkten Lebensweise zurückdrängt, die tendenziell weder Bewußtsein noch Empfindung kennt, zur *Trägheit des élan vital* sozusagen«[164]. Wie der Luxus in Batailles allgemeiner Ökonomie die Verlangsamung des wirtschaftlichen Wachstums zur Konsequenz hat – Energie wird verausgabt, statt zur Erhöhung der Produktivität reinvestiert zu werden –, so stellt auch der gefährliche Luxus der Mimese einen *drag* dar, der Energie in die exzessive Imitation steckt, die zu nichts weiter nütze ist als dem Milieu gleich zu werden. Wie das mimetische Tier in der Nachahmung des Pflanzlichen seine Lebensfunktionen »verbirgt oder vernachlässigt«[165], impliziert auch die Pathologie, sich nicht vom Raum unterscheiden zu können, »zwangsläufig ein vermindertes Gefühl von Persönlichkeit und Lebenskraft«[166]. Es gilt für Mensch und nicht-menschliches Tier, dass in der Mimese »das

162 Caillois, 36f. [Herv. i.O.].
163 Caillois, 37.
164 Caillois, 39 [Herv. i.O.].
165 Caillois, 37.
166 Caillois, 37.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Leben […] um eine Stufe zurück«[167] weiche. Mimese impliziert Regression statt Progression.

Caillois findet somit in der Mimese einen dem Todestrieb verwandten Trieb, der gegen eine Dynamik gerichtet ist, die »zum Leben hin drängt«[168]. Caillois scheint sich sogar – ohne es namentlich zu nennen – direkt auf Sigmund Freuds *Jenseits des Lustprinzips* zu beziehen, wenn er Mimese mit der »Rückkehr in die ursprüngliche Fühllosigkeit und ins vorgeburtlich Unbewußte«[169] gleichsetzt. Während Lacan, wie weiter oben schon angemerkt, den Todestrieb im Symbolischen verortet, formuliert Freud diesen als einen biologischen Trieb und steht damit von vornherein näher bei Caillois. Freuds Theorie zum Todestrieb entwickelt sich aus der Frage, warum Personen, die ein traumatisches Erlebnis wie etwa einen Unfall erfahren haben, sich im Traum wieder in diese Situation versetzen.[170] Über die Beobachtung eines Kindes, das mit der Intonierung von ›Fort‹ und ›Da‹ eine Holzspule, die an einem Bindfaden befestigt war, immer wieder von sich warf, um sie dann wieder zu sich hinzuziehen,[171] kommt Freud dazu, den Todestrieb als Wiederholungstrieb zu beschreiben: »Ein Trieb wäre also ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes, welchen dies Belebte unter dem Einflusse äußerer Störungskräfte aufgeben mußte, eine Art von organischer Elastizität, oder wenn man will, die Äußerung der Trägheit im organischen Leben.«[172] Und weiter: »Irgend einmal wurden in unbelebter Materie durch eine noch ganz unvorstellbare Krafteinwirkung die Eigenschaften des Lebenden erweckt. […] Die damals entstandene Spannung in dem vorhin unbelebten Stoff trachtete darnach sich abzugleichen; es war der erste Trieb gegeben, der, zum Leblosen zurückzukehren.«[173] In diesem ursprünglich gegen das eigene Selbst gerichteten Trieb sieht Freud nun in seinem späteren Werk *Das Unbehagen in der Kultur* den Ursprung dafür, dass Menschen grundsätzlich nicht nur zur Vereinigung tendieren, sondern auch zur Kollision, das heißt, »der Nächste nicht nur möglicher Helfer und Sexualobjekt [ist], son-

167 Caillois, 37. Zur Hierarchie von Mensch zu Tier zu Pflanzen zu unbelebten Dingen, die hier impliziert wird, in der Rassismus, Sexismus und Ableismus eine große Rolle spielen siehe Mel Y. Chen, *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect* (Durham, NC: Duke University Press, 2012).

168 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 39. Man kann damit einerseits das individuelle Überleben meinen. Da sich die Anpassungen der Insekten aber nur über Generationen hinweg ereignen, findet sich hier andererseits eine Dynamik wieder, gegen die auch Edelman den Todestrieb wendet, nämlich eine Zukünftigkeit, die an Nachkommenschaft gebunden ist.

169 Caillois, 38.

170 Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (Stuttgart: Reclam, 2013), 16.

171 Vgl. Freud, 18.

172 Freud, 43f.

173 Freud, 46.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dern auch eine Versuchung, seine Aggression an ihm zu befriedigen«[174]. Der Trieb, sich selbst zu vernichten und damit zum Leblosen zurückzukehren, wende sich also nach außen und der Todes- wird zum Destruktionstrieb.[175] Kultur müsse diese Aggressionen in die Schranken weisen, die die Gesellschaft behindern und bedrohen:

> Irgend einmal im Laufe dieser Untersuchung hat sich uns die Einsicht aufgedrängt, die Kultur sei ein besonderer Prozeß, der über die Menschheit abläuft, und wir stehen noch immer unter dem Banne dieser Idee. Wir fügen hinzu, sie sei ein Prozeß im Dienste des Eros, der vereinzelte menschliche Individuen, später Familien, dann Stämme, Völker, Nationen zu einer großen Einheit, der Menschheit, zusammenfassen wolle. […] Diese Menschenmengen sollen libidinös aneinander gebunden werden; die Notwendigkeit allein, die Vorteile der Arbeitsgemeinschaft werden sie nicht zusammenhalten. Diesem Programm der Kultur widersetzt sich aber der natürliche Aggressionstrieb der Menschen, die Feindseligkeit eines gegen alle und aller gegen einen.[176]

Der Todestrieb stört somit in zweierlei Weise den Fortschritt, zieht in zweierlei Weise eine Trägheit ein, die die Spannung des Eros auflösen will: Den individuellen Fortschritt hin zum Leben und den gesellschaftlichen Fortschritt hin zu immer größeren Einheiten. Dies gilt gleichermaßen für Caillois' Mimese, wie Horkheimer und Adorno in einem kurzen Fragment in der *Dialektik der Aufklärung* mit dem Titel *Aus einer Theorie des Verbrechens* attestieren. Der Trieb ist hier in der Weichheit der Verbrecher*innen gegenüber ihrem Milieu verortet, in der »Ohnmacht, nein zu sagen, […] die Negation, die den Widerstand nicht in sich hat«[177]. Die beiden Autoren beschreiben mit diesen Worten die bürgerliche Konzeption der Delinquenten im 19. Jahrhundert. In dieser Konzeption waren die festen Mauern der Gefängnisse als Abhilfe und Schutz gedacht, »[g]egen solches Verfließen, das ohne bestimmtes Bewußtsein, scheu und ohnmächtig noch in seiner brutalsten Form die unbarmherzige Zivilisation zugleich imitiert und zerstört«[178]. Nach Horkheimer und Adorno beschreiben Freud und Caillois beide diese Bedrohung der Gesellschaft durch das Phänomen des Verfließens:

> Solange die Verbrecher aber noch Kranke waren […], stellt die Haft die Umkehrung ihrer Schwäche dar. Die Kraft, von der Umwelt sich als Individuum abzuheben und zugleich durch die konzessionierten Formen des Verkehrs mit ihr in Verbindung zu treten, um in ihr sich zu behaupten, war im Verbrecher angefressen. Er repräsentierte die dem Lebendigen tief einwohnende Tendenz, deren Überwindung das

174 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (Stuttgart: Reclam, 2016), 61.

175 Vgl. Freud, 69.

176 Freud, 72.

177 Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, 241.

178 Horkheimer und Adorno, 241.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Kennzeichen aller Entwicklung ist: sich an die Umgebung zu verlieren anstatt sich tätig in ihr durchzusetzen, den Hang, sich gehen zu lassen, zurückzusinken in Natur. Freud hat sie den Todestrieb genannt, Caillois le mimétisme.[179]

Die Logik der starren Gefängnismauern und der Isolierung in der Zelle, wie sie im 19. Jahrhundert bestand, ergibt sich also daraus, dass Verbrecher*innen als Kranke aufgefasst wurden, als »Schwache, Zurückgebliebene, Vertierte«[180], die an der bürgerlichen Daseinsweise monotoner Arbeit scheiterten und deswegen erst recht dazu gezwungen werden mussten. Gefängnisse sind nach Horkheimer und Adorno demnach nicht nur zur Strafe da, sondern dienen der Schaffung und Durchsetzung bestimmter Existenzweisen; Existenzweisen, die das Kennzeichen von Entwicklung tragen.

Diese besondere Konstellation zwischen Mimese und einer »*Trägheit des élan vital*«[181] bzw. zwischen Mimese und Entdynamisierung, die sich in den weiteren Kapiteln als eine an die Mimese gekoppelte Produktionsweise entfalten wird, zeigt sich schließlich in besonderer Weise im Roman *Die Ladenhüterin* von Sayaka Murata. Der Roman spielt in Japan und handelt von Keiko Furukura, eine sechsunddreißigjährige, ledige Frau, die bereits die Hälfte ihres Lebens als Aushilfe in einem *Konbini* gearbeitet hat. Ein *Konbini* ist ein kleiner 24-Stunden-Supermarkt, in dem man warme oder abgepackte Mahlzeiten, Getränke, Lebensmittel, Zigaretten, Zeitschriften etc. kaufen kann. Die deutsche Übersetzung spricht stellenweise auch einfach von einem Laden oder einem *Convenience Store.* In Deutschland sind die *Konbini* vom Angebot und Art her am ehesten mit den an Tankstellen angeschlossenen Läden vergleichbar. Keiko begann die Arbeit in der Filiale während ihres Studiums und blieb auch nach ihrem Abschluss. Sie strebt weder nach Aufstiegsmöglichkeiten in diesem Job, noch hat dieser dergleichen wirklich zu bieten. Auch wenn es nur ein Aushilfsjob ist – die anderen Angestellten werden trotz ihres Jobs im *Konbini* als Hausfrau, Student oder Langzeitarbeitsloser vorgestellt[182] – hat Keiko wenig anderes als diesen Job im Leben. Sie hat nur wenige Freunde, mit denen sie sich, wie es den Eindruck hat, nur trifft, um den Schein gesellschaftlicher Angepasstheit zu wahren, und nur wenig Kontakt zu ihrer Familie. Sie hat keine Hobbies und keine Liebesbeziehungen.

Das größte Problem für Keiko ist es, sich in eine ›normale‹ Gesellschaft einzufügen, das heißt, selbst ›normal‹ zu wirken. Dieses Problem und die Suche, darauf zu antworten, zieht sich durch den gesamten Roman. Immer wieder scheitert sie daran. Sie erinnert sich an mehrere Vorfälle aus ihrer Kindheit, in denen sie nach

179 Horkheimer und Adorno, 240f.

180 Horkheimer und Adorno, 239.

181 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 39 [Herv. i.O.].

182 Vgl. Sayaka Murata, *Die Ladenhüterin* (Berlin: Aufbau, 2019), 26f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihrer Sicht logisch denkt und effizient handelt, damit aber genauso auf Unverständnis stößt, wie sie selbst die Reaktionen der anderen nicht versteht. Als sie etwa bei einem Besuch im Park einen toten Vogel erblickt, schlägt sie ihrer Mutter vor, den Vogel mitzunehmen und dem Vater als Mahlzeit zu servieren, weil er gegrilltes Geflügel doch so möge. Die Mutter ist erst sprachlos und versucht dann ihrer Tochter die ›richtige‹ Reaktion beizubringen, nämlich dass der Tod des Vogels traurig und zu betrauern sei.[183] Auch in anderen Situationen bringt ihre sehr praktische, anfassende Art sie in Schwierigkeiten. Als sich zwei Schulkamerad*innen prügeln und die Umstehenden nach einem Ende des Streits rufen, holt Keiko eine Schaufel aus dem Geräteschuppen und zieht sie einem der Jungen über den Kopf. Soweit es nach ihr geht, hat sie damit den Streit beendet. Nach mehreren Klassenkonferenzen anlässlich ähnlicher Vorfälle entscheidet Keiko sich aber schließlich, zu versuchen, nicht mehr aufzufallen:

> Weil sie so bekümmert waren und ich nicht wollte, dass sie sich immer wieder bei allen möglichen Leuten entschuldigen mussten, beschloss ich, mich außerhalb meines Zuhauses möglichst still zu verhalten. Ich tat nur noch, was die anderen taten, folgte allen Anweisungen und stellte so gut wie jede eigene Lebensäußerung ein. Die Erwachsenen schienen erleichtert, als sie merkten, dass ich nur noch das Nötigste sprach und nicht mehr eigenmächtig handelte.[184]

Dieser Versuch, nur noch das zu kopieren, was andere tun, um sich damit in eine Gesellschaft, die sie nicht versteht, einzufügen, ist aber nur in Grenzen erfolgreich. Ihre Eltern treibt weiterhin herum, wie sie Keiko »›heilen‹ können«[185]. Zu ihrer Schwester hat sie ein etwas entspannteres Verhältnis, aber auch diese setzt unerfüllte Hoffnungen in Keiko, etwa dass Keiko eine Beziehung zu ihrem neugeborenen Neffen aufbauen werde.[186] Die Normativität der Gesellschaft kommt aber am deutlichsten im Kreise der ehemaligen Mitschülerinnen zum Erscheinen. Hier muss sich Keiko den unangenehmen Fragen stellen, ob sie verheiratet sei, ob sie immer noch im *Konbini* arbeite, ob sie überhaupt schon mal einen Freund gehabt hätte. Wie Keiko resümiert: »[…] inzwischen war ich überall die Einzige, die weder durch einen Beruf noch eine Ehe gesellschaftsfähig war.«[187] Den darin implizierten Anspruch formuliert auch der Filialleiter des *Konbini*: »Der Mensch hat die Pflicht, ein nützliches Mitglied der Gesellschaft zu werden, indem er einen Beruf ergreift oder eine Familie gründet. Oder beides.«[188]

183 Vgl. Murata, 9ff.
184 Murata, 13f.
185 Murata, 14.
186 Vgl. Murata, 52ff.
187 Murata, 37.
188 Murata, 59f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es sind Vorstellungen wie diese, die hier wie selbstverständlich geäußert werden, die Muñoz und Halberstam – wie weiter oben beschrieben – als *straight time* bezeichnen, in denen älter und erwachsen werden bedeutet, zu heiraten, Kinder zu bekommen und ein stabiles Leben zu führen. *Die Ladenhüterin* zeigt die Zwanghaftigkeit des Gebotes zur Weiterentwicklung. Mit ihrem Job als Aushilfe, der noch dazu ein »dead-end job«[189] ist, wie es in der englischen Fassung heißt, erfüllt Keiko dieses Kriterium jedoch nicht. Als Durchgangsstation wäre es in Ordnung, im *Konbini* zu arbeiten. Keiko aber bleibt hängen. Sie beschreibt, wie ihre Familie anfangs noch glücklich ist, dass sie nun in einem *Konbini* arbeitet und damit überhaupt Kontakt zu anderen hat. Zu Anfang galt dieser Schritt somit als Fortschritt. Nun aber, nach achtzehn Jahren, nachdem acht Filialleiter kamen und gingen, sowohl die Produkte als auch die Mitarbeiter*innen andere sind und sie die Einzige ist, die seit der Eröffnung der Filiale noch immer da ist, hat sich diese Sicht gewandelt.[190] So heißt es: »Mit der Zeit machte sich meine Familie Sorgen, weil ich, statt mir eine richtige Anstellung zu suchen, stur – anders konnte man es nicht nennen – in demselben Konbini weiterjobbte, aber damals war schon nichts mehr zu machen.«[191] Sie versucht zwar mit Mitte zwanzig noch mal nach einer anderen Stelle zu suchen, wenn sie aber überhaupt eingeladen wurde, kann sie schon nicht mehr erklären, warum sie so lange nur als Aushilfe gearbeitet hat. Ihre Anstellung im *Konbini* verbaut ihr also einen Gang entlang der *straight time*, die Möglichkeit von Fortschritt und Entwicklung. Keiko steckt fest.

Auch Sara Ahmeds Analyse der Normativität von Glücksvorstellungen fügt sich hier ein, wo Karriere und/oder Familie und Partnerschaft Glück versprechen und deshalb nicht nur eine Alternative, sondern ein Gebot darstellen. Wie Ahmed unter anderem an Glücksratgebern nachweist, ist, was und wer Glück verspricht, nicht neutral. Der Wunsch, glücklich zu sein und das andere glücklich sein sollen, und damit die Frage ›Macht dies glücklich?‹ informiert demnach wie Orte, Objekte und Subjekte wahrgenommen werden. Glück kann damit zur Pflicht werden, die etwa queeren Personen von ihren Eltern auferlegt wird, die sich für ihre Kinder das wünschen, was sie selbst als Glück erfahren oder für sich selbst erhofft haben: Das Glück von Kindern, Ehe und gesellschaftlicher Akzeptanz. Die Aufforderung, glücklich zu sein, schließt dann ein Leben aus, das von vornherein als unglückliches konstruiert wird.[192] Entsprechend betreten reagieren die Freundinnen, wenn Keiko zugibt, dass sie noch nie in einer Beziehung war.[193]

189 Sayaka Murata, *Convenience Store Woman* (London: Granta, 2019), 20.
190 Vgl. Murata, *Die Ladenhüterin*, 22f.
191 Murata, 23.
192 Vgl. Ahmed, *The Promise of Happiness*, 93.
193 Vgl. Murata, *Die Ladenhüterin*, 37f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Dynamik von beidem, der geordneten Zeit einer *straight time* und die Normativität des Versprechens von Glück, wird nun durch den mimetischen Bezug zum *Konbini* gestört. Der *Konbini* könnte wie eine Zwischenstation funktionieren, wo man einige Jahre neben dem Studium arbeitet, um sich dann der Familie oder einem Job, der Aufstiegsmöglichkeiten verspricht, zuzuwenden. Indem sich Keiko aber dem *Konbini* vollkommen öffnet, so zeigt sich im Weiteren, das heißt, sich diesem hingibt und nicht von ihm loslässt, wird der *Konbini* zur Sackgasse, in der Keiko als einzig stabiles Element seit der Eröffnung zurückbleibt und somit, wie der deutsche Titel besagt, als Ladenhüterin einer schlecht verkäuflichen Ware gleichkommt, die auch nach Jahren noch auf dem Regal verstaubt. Weil sie am *Konbini* hängt, bleibt sie hängen. Wenn das Problem der Normalität der eine Strang ist, der sich durch den Roman zieht, dann ist dieses mimetische Verhalten von Keiko, das ihren Endpunkt in einer Mimese und damit in ihrer Auflösung in das Milieu des *Konbinis* hat, der andere Strang. Der Roman beginnt mit einer Beschreibung, wie Keiko sich im Laden verhält, wie sie automatisch auf die Geräusche reagiert, die die Kund*innen machen, wie ihr die Abläufe an der Kasse – von Begrüßung, Hände desinfizieren, bevor die warmen Speisen ausgehändigt werden, die Bezahlung annehmen usw. – in Fleisch und Blut übergegangen sind: »Selbst die unauffälligsten Gesten und Blicke nehme ich automatisch wahr. Meine Reaktionen sind Reflexe, meine Augen und Ohren Sensoren, die die kleinsten Regungen und Wünsche meiner Kundschaft registrieren.«[194] Während sie in der Welt außerhalb des *Konbinis* immer wieder anstößt, fügt sie sich perfekt in die Welt des Ladens ein. Wie es in der Ankündigung des Romans auf der Verlagsseite heißt: »Keikos Welt schrumpft endlich auf ein für sie erträgliches Maß zusammen, sie verschmilzt geradezu mit den Gepflogenheiten des Konbini.«[195]

Der *Konbini* ist dabei weit entfernt davon, ein Ort zu sein, an dem man sein darf, wie man ist. Er ist kein Gegenentwurf zur normativen Welt außerhalb des *Konbini*, die Keiko so Schwierigkeiten hat zu verstehen. Im Gegenteil: Die Mitarbeiter*innen müssen einem genauen Protokoll folgen, wie sie sich zu geben haben. Zu Beginn ihrer Arbeit erhält auch Keiko das entsprechende Training. In diesem wird den zukünftigen Angestellten beigebracht, wie sie ihre Uniform zu tragen und die Haare zu binden haben, wie sie lächeln und die Kund*innen begrüßen sollen. Keiko zeigt sich sehr begabt darin, diesen Vorgaben zu folgen: »In einem Hinterzimmer zeigte man uns ein Video und es gelang mir problemlos, die dargestellten Verhaltensweisen zu imitieren. Zum ersten Mal wurden mir ein ›normaler Gesichtsausdruck‹ und eine ›normale Art zu sprechen‹ beigebracht.«[196] Dieser Zwang zur Normalität zeigt

194 Murata, 7.

195 »Die Ladenhüterin«, zugegriffen 11. April 2020, https://www.aufbau-verlag.de/index.php/die-ladenhuterin.html.

196 Murata, *Die Ladenhüterin*, 18.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich auch bei den Kund*innen. Als ein Kunde laut wird und die anderen Personen im Laden anfährt, schreitet der Filialleiter ein und drängt den Mann zu gehen. Keiko resümiert: »Im Konbini hatte stets Normalität zu herrschen, notfalls musste sie erzwungen werden. Fremdkörper wurden sofort entfernt. Der Unruheherd war beseitigt und die Kunden stellten sich wieder für Gebäck und Kaffee an, als wäre nichts geschehen.«[197] Keiko folgt aber nicht nur dem Protokoll, vielmehr schmiegt sie sich exzessiv an den Laden und ihre Rolle als Ladenangestellte an. Sie lebt ausschließlich für den Laden, was bedeutet, dass sie sich gesund hält, damit sie arbeiten kann, dass sie schläft, damit sie fit für den nächsten Tag im Laden ist, dass sie ihre Fingernägel schneidet, damit sie die Kasse bedienen kann usw. Sie ernährt sie fast ausschließlich von den Lebensmitteln, die sie im *Konbini* einkauft, sodass sie das Gefühl hat, »ebenso ein Teil von ihm zu sein wie die Regale mit den Haushaltswaren oder der Kaffeeautomat«[198]. Der *Konbini* ist wie ein Organismus, der sich über die Produkte, die man in ihm kaufen kann, auf andere erweitert und dessen Angestellte Keiko als »Zelle[n]«[199] bezeichnet. Die Art, wie sie spricht und wie sie sich kleidet, kopiert sie wiederum von ihren derzeitigen und früheren Mitarbeiter*innen und Vorgesetzten: »Im Augenblick verhielt ich mich nahezu ausschließlich nach dem Vorbild dreier Personen – zu dreißig Prozent Frau Izumi, zu dreißig Prozent Sugawara und zu zwanzig der Chef.«[200] Und sie beschreibt, dass auch außerhalb ihrer Arbeitszeit »eine Verbindung zwischen dem Konbini und mir«[201] besteht.

Beide Stränge, die Normalität der Gesellschaft, in der man Familie und/oder Karriere zu wählen hat, und der Einfluss des *Konbini* auf Keiko, der Stillstand und das Immergleiche bedeutet,[202] kommen schließlich im Roman zum Konflikt. Schon immer hinderte ihre jahrzehntelange Arbeit als Aushilfe Keiko daran, außerhalb des *Konbini* dazuzugehören. Schon vorher wünscht sie sich, wenn sie bei ihren Freundinnen unter Druck gerät, zurück in den *Konbini*.[203] Mit dem Auftreten von Shiraha erhält sie nun aber die Gelegenheit, ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu werden, was unvereinbar mit ihrer mimetischen Beziehung zum *Konbini* ist. Shiraha war kurzzeitig ebenfalls Aushilfe im *Konbini*, er wird aber schnell wieder entlassen.

197 Murata, 58.

198 Murata, 25.

199 Murata, 68.

200 Murata, 28.

201 Murata, 40.

202 »Doch für mich wiederholten sich Tag für Tag die gleichen Szenen. Seither hatte ich 6607-mal auf gleiche Weise den Morgen begrüßt. Behutsam verpackte ich die Eier. Wie gestern, nur die Eier waren andere. Die ›verehrten Kunden‹ erhielten die gleichen Stäbchen im gleichen Plastik und nahmen das gleiche Kleingeld mit dem gleichen Lächeln in Empfang wie am Tag zuvor.« Murata, 69.

203 »Ich will in den Konbini, dachte ich. Und zwar schnell. Für mich war es das Wichtigste, ein funktionierendes Mitglied des Konbini zu sein.« Murata, 39.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im etwa gleichen Alter wie Keiko bezeichnet ihn der Filialleiter als »Last für die Gesellschaft«[204]. Als Keiko Shiraha einige Tage nach seiner Entlassung trifft, kommen sie erst ins Gespräch und später zu einer Vereinbarung: Keiko soll Shiraha, der sich nur noch verstecken möchte, in ihrer Wohnung vor der Welt abschirmen und ihn versorgen.[205] Dafür darf Keiko aller Welt erzählen, dass sie mit Shiraha zusammen ist. Keiko stimmt zu, denn der Druck auf sie erhöht sich immer mehr:

> Mittlerweile wurde ich innerhalb von zwei Wochen vierzehn Mal gefragt, warum ich nicht verheiratet sei. Und zwölf Mal, warum ich keinen richtigen Beruf hätte. Das wurde mir allmählich zu viel, also wollte ich zunächst versuchen, dem ein Ende zu setzen. Irgendeine Veränderung musste her. Ganz gleich, ob zum Guten oder zum Schlechten, alles wäre besser als diese festgefahrene Situation.[206]

Also erzählt sie zunächst ihrer Schwester, dass ein Mann in ihrer Wohnung schläft. Mehr braucht Keiko nicht zu sagen, damit sich die Schwester ihre eigene Geschichte spinnt und Keiko überschwänglich gratuliert.[207] Das Gleiche passiert im Freundeskreis: Sie muss wenig über die Umstände sagen und schon füllen die Freundinnen die Lücken. Sie geben ihr Ratschläge, lassen sie fast gar nicht zu Wort kommen und Keiko kann sich zurücklehnen und sich endlich als Teil der Gruppe fühlen.[208] Gleichzeitig entfernt sie sich damit aber vom *Konbini*. Als ihr auf der Arbeit herausrutscht, dass sie mit Shiraha zusammenwohnt, fangen der Filialleiter und eine Mitarbeiterin amüsiert an zu tuscheln: »Ich war schockiert über das Verhalten der beiden. Wie konnten Konbini-Angestellte lieber über eine Kollegin und einen früheren Mitarbeiter tratschen, statt sich um den Sonderverkauf von Hähnchenspießen zu 110 Yen zu kümmern, die sonst 130 Yen kosteten?«[209] Auch andere Mitarbeiter*innen fallen in dieses Getuschel ein und fragen Keiko über Shiraha. Es herrscht nicht mehr die Gleichförmigkeit der Uniformen und der stets zu wiederholenden Begrüßungsformel, denn mit dem ihr Privatleben zum Thema gemacht wird, fügt sich Keiko nicht mehr in die Masse ein: »Es war, als mische sich Lärm in den harmonischen Klang des Konbini. Obwohl wir alle das gleiche Stück spielten, herrschte eine unangenehme Dissonanz, als hätten plötzlich alle verschiedene Instrumente und spielten durcheinander.«[210] So ist ihre Beziehung zum *Konbini* durch ihre größere Hinwendung zur Gesellschaft gestört.

---

204 Murata, 59.
205 Vgl. Murata, 97.
206 Murata, 86.
207 Vgl. Murata, 89.
208 Vgl. Murata, 102.
209 Murata, 106f.
210 Murata, 113.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schließlich muss sie sich ganz vom Laden lösen, will sie außerhalb von diesem volle Akzeptanz erfahren. Auf Druck von Shiraha hin kündigt sie also und vegetiert fortan, ohne rechten Sinn in ihrem Leben, in ihrer Wohnung, während Shiraha Bewerbungen für sie versendet. Nach einiger Zeit bekommt sie schließlich eine Einladung zu einem Bewerbungsgespräch. Von Shiraha begleitet, macht sie sich auf den Weg zum Interview. Weil sie zu früh sind, geht Shiraha noch kurz in einen nahen *Konbini* auf Toilette. Keiko überlegt sich einen Moment später, dass sie auch noch muss und folgt Shiraha in den Laden. In diesem Moment übermannt sie aber der *Konbini* in einer Weise, die nun tatsächlich einer Mimese – der lang sich abzeichnenden Auflösung Keikos in das Milieu des Ladens – gleichkommt: »In diesem Moment durchströmte mich die Stimme des Konbini. In sämtlichen Geräuschen schwang eine Bedeutung mit. Diese Schwingungen übermittelten sich meinen Zellen und hallten darin wider wie Musik. Instinktiv wusste ich, was in diesem Geschäft gebraucht wurde.«[211] Erst folgt sie diesen Anweisungen und räumt Waren um, damit sie besser zu sehen sind, dann gibt sie die Anweisungen des Ladens an eine Angestellte weiter, die sich inzwischen genährt hatte. Sie wird so zum Sprachrohr des Ladens: »Unablässig erklang in mir die Stimme des Konbini. Seine Wünsche und Bedürfnisse durchströmten mich. Nicht ich sprach, sondern der Konbini sprach aus mir. Ich gab lediglich seine Offenbarungen weiter.«[212] Gleich dem Chamäleon (re-)produziert Keiko nur, was ihr die Umgebung eingibt. Keiko wird zum Medium und zur Erweiterung des Ladens. Wie es in der englischen Übersetzung heißt: »I was just channeling its revelations from on high«[213] und »The voice of the convenience store won't stop flowing through me«[214].

In dieser Situation findet sie nun ein wütender Shiraha, der versucht, sie aus dem Laden und zum Interview zu zerren. Er versucht sie zu überzeugen, dass sie sich nicht gegen die Normativität der Normalität/Gesellschaft wehren kann und sie an ihrer Vereinbarung festhalten sollte, um als ›normal‹ wahrgenommen zu werden. Sie aber antwortet: »Ich kann nicht mit dir zusammen sein. Ich gehöre zur Spezies der Konbini-Angestellten. Ich kann nicht gegen meinen Instinkt handeln und ihn verraten.«[215] Shiraha versucht ihr zu verbieten, wieder Aushilfe zu werden, aber erneut antwortet Keiko nur damit, dass sie eine *Konbini*-Angestellte, ein »convenience store animal«[216], sei und deshalb nicht anders könnte und keiner ihr das verbieten könne. Man wird an Caillois' »*Das Leben weicht um eine Stufe zurück*«[217] erinnert. Weil

211 Murata, 139.
212 Murata, 142.
213 Murata, *Convenience Store Woman*, 160.
214 Murata, 161.
215 Murata, *Die Ladenhüterin*, 143.
216 Murata, *Convenience Store Woman*, 162.
217 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 37 [Herv. i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie dem *Konbini* gehört, plant sie auch, während sich Shiraha abwendet und geht, das Interview abzusagen und sich einen Job in einem neuen Laden zu suchen. Der Roman endet damit, dass sie, so in Gedanken, durch die Scheibe in den *Konbini* schaut, den sie gerade verlassen hat und dabei dessen Stimme hört: »Jenseits der Scheibe vor mir hörte ich eine helle Stimme, die der meinen sehr ähnlich war. Sämtliche meiner Zellen stimmten in die Klänge ein, die von dort ertönten, und ich spürte ihre Schwingungen ganz deutlich unter meiner Haut.«[218]

Indem der *Konbini* Keiko am Ende überwältigt und sie sich einverleibt, wird sie all der schönen Pläne entzogen, die Shiraha sich für sie gemacht hat, durch die sie zu einem vollständigen Mitglied der Gesellschaft werden sollte. Die Mimese wird zur Trägheit, die den Fluss einer *straight time*, der durch die normativen Versprechen von Glück unterstürzt wird, stört. Es wäre aber abwegig, von der Überwältigung des Ladens an sich schon als Störung einer bestimmten Dynamik zu sprechen, ist dieser doch, wie sich in dem Antrainieren von Gesten und dem Rauswurf von unliebsamen Personen gezeigt hat, ein höchst normatives Milieu. Stattdessen bestätigt sich hier erneut, wie Levin und Muhle dies betont haben, dass Mimese nicht bloß in eine Richtung verläuft. Denn es ist erst die Weise, in der Keiko dem *Konbini* verhaftet ist, die aus dem normativen Milieu eine Sackgasse macht. Als Durchgangsstation ist die Arbeit im Laden gesellschaftlich akzeptiert. Indem Keiko aber als ›convenience store animal‹ zum Teil des *Konbini* wird, das heißt, sich von diesem nicht lösen kann, wird der Laden zu einer Blockade in ihrem Leben. Ihre mimetische Beziehung zum Laden stellt diesen damit gleichzeitig gegen die Ansprüche, eine Familie zu gründen oder Karriere zu machen. Erst die Kombination aus ihrer *Öffnung* für und die *Besetzung* durch den Raum macht Keiko zur Ladenhüterin und den *Konbini* zum Gegenspieler gesellschaftlicher Erwartungen nach Fortschritt. Diese in diesem Kapitel gezogene Verbindung von Mimese und Produktion einerseits und Mimese und Trägheit andererseits kommt nun in der Besprechung der folgenden digitalen Kunstwerke zusammen.

3.1.4 Automatische Produktion: *Tracking Transience* von Hasan Elahi

Die im vorherigen Kapitel besprochene Verbindung von Mimese mit einer Produktion ohne Subjekt einerseits, mit Trägheit andererseits, lässt sich nun mit dem Werk *Tracking Transience* von Hasan Elahi wiederum mit einer Ökonomie digitaler Bilder verbinden. Hier übersetzt sich eine passive Produktion ohne Subjekt in einen Produktionsmodus, der automatisch erscheint, das heißt, wie die bloße Verfolgung eines Programmes. Da sich dadurch bloß das Immergleiche wiederholt, so argumentiere ich zum Ende hin, lässt sich trotz der steten Produktion von immer mehr Bildern eine Trägheit in *Tracking Transience* verorten. Zunächst möchte ich aber mit Ver-

218 Murata, *Die Ladenhüterin*, 145.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weis auf die besondere Position, die Elahi als Person of Color zur Sichtbarkeit und zu Bildern einnimmt, auf die Notwendigkeit von Bildern eingehen und damit auf die Notwendigkeit einer Desökonomie, wo eine Gegenökonomie keine Option darstellt.

Die Notwendigkeit von Bildern

Tracking Transience (2003-fortlaufend) von Hasan Elahi ist ein Selbstüberwachungsprojekt bei dem er Ort, Zeit und Fotos seines Alltags und seiner Umgebung auf einer Website veröffentlicht. Besucht man die entsprechende Website, wird einem zuerst ein horizontal geteilter Bildschirm gezeigt, mit einem Foto der Umgebung oben – am 18. Oktober 2019 war dies beispielsweise die Innenansicht eines Gebäudes, der Blick gerichtet auf eine Wand an der in der Mitte ein Bildschirm unter einer Lampe hing, sich rechts eine Tür und links ein Regal befand; die Innenansicht schwang langsam von oben nach unten – und einem Ausschnitt von Google Earth mit dem Text »Present location as of […]«, dem Datum und Zeitpunkt sowie einem rot-blinkenden Pfeil, der den Standort markieren soll, unten.[219] Man kann in den Kartenausschnitt hinein- und hinauszoomen und so zwar einen ungefähren Standort ausmachen, bekommt allerdings keine genauen Angaben zu Straßennamen oder dem Namen der Stadt. Allgemein ist der Umgang mit der Website sperrig, laut Elahi ist die Seite bewusst »user-*unfriendly*«[220] gestaltet. Nach einigen Momenten springt die Seite zu einer Bilderreihe scheinbar zufälliger Fotos oder Sammlungen von Fotos, teilweise mit Zeitpunkt und Daten, mit Koordinaten, Bankdaten oder mit Flugnummern versehen, teilweise mit bloßem Text auf schwarzen Grund, bevor die Seite wieder auf das ursprüngliche Interface mit zweigeteiltem Bildschirm zurückspringt. An *Tracking Transience* anschließend hat Elahi auch Sammlungen dieser Fotos ausgestellt, wie die regenbogenfarbene Leuchtkasten-Installation *Stelae* (2015) oder die thematisch geordneten Werke *Away v1* (2006), das Nahaufnahmen von Essen auf runden Tellern zeigt, *Altitude v3* (2007), in dem Fotos von Mahlzeiten und Snacks zu sehen sind, wie sie im Flugzeug gereicht werden, oder *Stay* (2011), in dem Aufnahmen abgebildet sind, auf denen man eine Anzahl verschiedener Betten mit zerknüllten Decken sieht. In keinem dieser Fotos taucht Elahi oder andere Personen oder Lebewesen direkt auf und die Sammlungen zeigen nur Objekte ohne Kontext.[221] Insgesamt gibt es auf der Website kein Selbstporträt, keine Biografie und keine Stellungnahme des Künstlers.[222]

---

219 Vgl. Hasan Elahi, »Tracking Transience v2.2«, zugegriffen 18. Oktober 2019, http://elahi.wayne.edu/track/.

220 Laurel Ahnert, »The Surveillance Commodity, Unequal Exchange, and the (In)Visible Subject in Hasan Elahi's Tracking Transience«, *Social Text* 35, Nr. 3 (2017): 7 [Herv. i.O.].

221 Vgl. Hasan Elahi, »I share everything. Or do I?«, *Ideas.TED.com*, 1. Juli 2014, https://ideas.ted.com/i-share-everything-or-do-i/.

222 Vgl. Ahnert, »The Surveillance Commodity, Unequal Exchange, and the (In)Visible Subject in Hasan Elahi's Tracking Transience«, 8.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 5: Hasan Elahi – Stay

2011, Courtesy of the artist and C. Grimaldis Gallery

Auch die Ursprungsgeschichte dieses Werkes findet sich nicht in der Webdarstellung selbst, wurde aber von Elahi in Interviews, Artikeln und Vorträgen erörtert. Die Geschichte geht so: Auf dem Flughafen von Detroit wurde Elahi 2002 auf dem Rückweg einer seiner vielen Touren bei der Wiedereinreise in die USA festgehalten und in ein Verhörzimmer des Immigration and Naturalization Services (INS) geführt. Der in Bangladesch geborene Künstler wurde fälscherweise mit einem Hinweis in Verbindung gebracht, demnach ein als arabisch gelesener Mann Sprengstoff gelagert haben soll und am 12. September 2001 geflohen sei. Da Elahi einen kleinen PDA (*personal digital assistant*) mit sich führte – die frühe Version des heutigen Tablet-Computers, die man mit einem Stift bediente –, konnte er aber genauste Angaben für die Zeit vor und nach diesem Zeitpunkt machen und sich so entlasten. Trotzdem gab es wenige Wochen später ein weiteres Verhör durch das Federal Bureau of Investigation (FBI). Diese anschließenden Ermittlungen zogen sich über sechs Monate, einschließlich mehrerer Lügendetektortests.[223] Auch nachdem man Elahi nichts nachweisen konnte, wurde ihm auf seine Nachfrage hin geraten, das FBI in Zukunft über seine Flug- und Reisedetails auf dem Laufenden zu halten, um zu vermeiden, dass er erneut zu Unrecht verdächtigt und aufgehalten werden würde. In einem TED Talk von 2011 führt Elahi den weiteren Verlauf weiter aus.

223 Vgl. Louise Wolthers, »Self-Surveillance and Virtual safety«, *Photographies* 6, Nr. 1 (2013): 169.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Demnach wurden aus den Anrufen beim FBI später immer längere und detaillierte E-Mails, die wiederum in das Projekt *Tracking Transience* mündeten. Dafür schrieb er ein kleines Programm für sein Smartphone. Wie es in dem Vortrag außerdem heißt, verwendet er inzwischen ein iPhone, welches die Bilder automatisch auf einen Server hochlädt. Der Server verarbeitet und kategorisiert anschließend die Bilder.[224] Als Reaktion auf die erhöhte Überwachung am Flughafen und jenseits des Flughafens kreiert Elahi somit ein Archiv an Bildern. Vergleicht man diese Reaktion mit zwei weiteren Beschreibungen von Erfahrungen an Grenzen, dann wird deutlich, dass sich hier eine Notwendigkeit zeigt, Bilder zu schaffen, um damit von der Körperlichkeit abzulenken, die den Kurzschluss von ›Person of Colour‹ über ›arabischer Mann‹ zu ›Terrorist‹ befördert.

Die erste Beschreibung liefert der US-amerikanische Journalist Seth Harp. Er schildert, wie er am 13. Mai 2019 nach Recherchen in Mexiko in die USA zurückgereist und gleich Elahi am Flughafen gestoppt und einer längeren Befragung unterworfen wurde. Diesmal ist es die Customs and Border Protection (CBP), die den INS 2003 teilweise beerbt hat, die die Befragung übernahm. Die Erfahrung mit dem CBP zeigt, wie sehr man den Grenzbeamt*innen im Moment der Einreise ausgeliefert ist. Die Beamt*innen des CBP führten Harp in einen separaten, unterkühlten Sicherheitsbereich und befragten ihn dort. Wie es in dem Bericht geschildert wird, interessierten sie sich besonders für sein Gepäck, seine schriftlichen Aufzeichnungen – ein Beamter las Harps Tagebuch –, seinen Computer und sein Smartphone. Gerade mit der Durchleuchtung der elektronischen Geräte und all der Informationen und Bilder, die darauf gespeichert sind, verband Harp das Gefühl, den drei Beamt*innen schutzlos ausgeliefert zu sein. Wird man interviewt, kann man vielleicht noch navigieren, wie man antworten möchte, kann man mehr oder weniger preisgeben, kann man selektieren und Sachen in ein bestimmtes Licht rücken. Dadurch, dass sich die Beamt*innen auf die elektronischen Geräte stützten, verliert Harp jedoch jede Kontrolle darüber, was diese erfuhren. Wie es in dem Bericht heißt: »The real abuse of power was a warrantless search of my phone and laptop. This is the part that affects everyone, not just reporters and people who keep journals.«[225] Harp gab den Beamt*innen Zugang, weil er befürchtete, dass die Geräte sonst konfisziert worden wären. Diese gingen in den nächsten drei Stunden durch hunderte von privaten wie professionellen Fotos, E-Mails, SMS und WhatsApp-Nachrichten auf dem iPhone (»Consider everything on your phone right now«, fordert Harp die Leser*in-

224 Vgl. Hasan Elahi, »FBI, here I am«, TED Talks, 2011, https://www.ted.com/talks/hasan_elahi_fbi_here_i_am.

225 Seth Harp, »I'm a Journalist but I Didn't Fully Realize the Terrible Power of U.S. Border Officials Until They Violated My Rights and Privacy«, The Intercept, 22. Juni 2019, https://theintercept.com/2019/06/22/cbp-border-searches-journalists/.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen auf, »[n]othing on mine was spared«[226]). Sie schauten sich auch die Dateien auf dem Laptop an, einschließlich Geschäftskorrespondenzen und Finanzdaten. All dies geschah, ohne dass Harp Einblick darin hatte, welche Dateien angeschaut wurden. Teilweise wurden die Geräte auch aus dem Raum genommen, möglicherweise um Kopien anzufertigen. Als der Journalist zwischendurch nachfragte, was genau sich die Beamt*innen anschauen würden, antworteten diese: alles. Schließlich wurden noch die Seriennummer und weitere, die Geräte identifizierende Nummern aufgenommen, bevor Harp endlich entlassen wurde.[227]

Harp beschreibt somit eine ähnliche Situation, wie sie auch Elahi als Anfangsmoment seiner Arbeit nennt. Wo Harp aber die Durchsuchung seiner Geräte als Verlust von Kontrolle und enorme Invasion seine Privatsphäre auffasst, ist Elahi froh, auf seinen PDA verweisen zu können. Dies liegt auch daran, so möchte ich argumentieren, dass sich Elahi als Person of Color weniger auf das Gewicht seiner eigenen Worte und der ihm verbürgten Rechte verlassen kann und deshalb gewillter ist, ein Gerät zwischen sich und den Beamt*innen zu platzieren als der *weiße* Harp.[228] Denn wenn man auf seinen Körper zurückgeworfen ist, das heißt, die Verbindung zu Repräsentant*innen – wie die Computer im Falle Harps – gekappt werden, so zeigt sich nun an einer dritten Situation, wird die Gewalt, der man ausgesetzt ist, nur umso intensiver.

In *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness* beschreibt Simone Browne Flughäfen als Orte, die von einigen – speziell *weißen* – Personen leicht durchlaufen werden. Andere Reisende erscheinen dagegen als Körper, denen zusätzlicher Ballast aufgeladen ist, sodass sie sich in diesen Orten schwerer und mühsamer bewegen. Die Vorurteile, die sich als zusätzlicher Grad an Überwachung und Durchleuchtung manifestieren, und etwa an den Haaren oder der Kleidung Schwarzer Menschen haften bleiben, lasten also sehr buchstäblich auf solchen Reisenden und zerren an ihnen.[229] Diesem Ballast kann ein Stück weit mit den ›richtigen‹ Dokumenten und dem ›richtigem‹ Verhalten entgegengetreten werden, dadurch, dass man sich vertrauenswürdig gibt und durch eine größtmögliche Transparenz zeigt, dass man nichts zu verbergen hat. Zu einer solchen Aufführung als gutes Subjekt gehören neben dem Auftritt am Flughafen auch sogenannte *trusted traveler programs*, bei denen man vor der Reise Daten über sich preisgibt. Hinzu kommen die schon in behördlichen Datenbanken hinterlegten Informationen, die Ballast nehmen oder hinzufügen können. Daten folgen hier ihrer Rolle, Orientierung zu bieten und

226 Harp.

227 Vgl. Harp.

228 Harp reflektiert ebenfalls, dass die Situation für ihn noch weit schlimmer hätte sein können, wenn er nicht *weiß* und US-Bürger gewesen wäre. Vgl. Harp.

229 Vgl. Simone Browne, *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness* (Durham, NC: Duke University Press, 2015), 131f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Subjekte und Objekte fließen zu lassen. So besteht neben der geografischen auch eine digitale Grenze, die bereits vor der Reise bestimmte Personen als risikobehaftet und verdächtig einstuft. Man sieht hier zweierlei. Einerseits gibt es Personen, die sich um all dies – die richtige Aufführung vor und während der Reise – keine großen Gedanken machen müssen, die stets wissen, dass sie nicht verdächtig sind, die nicht oder höchst selten gestoppt werden, die die richtigen Dokumente haben und für die Grenzübertritte eine lästige Formalie ist.[230] Wenn ich an meine eigenen Erfahrungen bei Grenzübergängen denke, würde ich mich selbst sicherlich in diese Gruppe einordnen. Ist man in dieser Gruppe, dann kann man sich leicht und durchaus zu Recht über die unwillkürliche Erhebung von Daten oder – wie Seth Harp – über das Eindringen in Tagebuch und Computern aufregen. Ist man dagegen nicht Teil dieser Gruppe, dann ist die Beziehung zu Daten, Dokumenten und Zeug*innen wie der PDA, den Elahi glücklicherweise dabeihatte, ambivalenter. Die richtigen Daten, die richtigen Dokumente usw. können bedeuten, dass Ballast genommen wird und man nicht allein auf den Auftritt des eigenen, rassifizierten Körpers angewiesen ist. Browne schreibt, dass biometrische Dokumente eine Wahrheit offenbaren sollen, die unabhängig von dem sei, was eine Person über sich selbst aussagt.[231] Diese Unabhängigkeit kann man als Enteignung verstehen, wie Harp auch die von ihm losgelöste und vor ihm verborgene Betrachtung seiner digitalen Geräte als Enteignung empfand. Aber wenn der eigene Körper stets alles zu übertönen scheint, was man zu sagen hat, dann kann diese Enteignung auch als Schirm fungieren. Bilder- und Datenaskese zeigt sich unter diesen Bedingungen als Privileg, das nicht jeder*jedem zugänglich ist.

Dies zeigt sich insbesondere am Fall von Suaad Hagi Mohamoud, bei der alle Verweise auf Dokumente ausgehebelt wurden und sie nur noch ihren Körper vorzuweisen hatte.[232] Die in Somalia geborene Kanadierin wollte 2009 von Nairobi, Kenia, zurück nach Kanada reisen. Ihr wurde jedoch der Zutritt zum Flugzeug verwehrt, da die Fluggesellschaft behauptete, dass ihre Lippen nicht mit denen in ihrem vier Jahre altem Passfoto übereinstimmen würden und sie dementsprechend davon ausgingen, dass sie einen fremden Pass vorgewiesen hatte. Sie wurde daraufhin über Nacht festgehalten. Am nächsten Tag schloss sich die *Canadian High Commission* in Nairobi der Ansicht der Fluggesellschaft an und zog Mohamouds Pass ein. Mohamoud hatte weitere Dokumente bei sich, unter anderem ihren Führerschein, Reisedokumente, ihre Kranken- und Sozialversicherungskarte und die Sozialversicherungskarte ihres Sohnes, die eigentlich belegen sollten, dass sie tatsächlich die Person ist, die sie behauptete zu sein. Ihre Arbeitgeber*in gab im Anschluss sogar eine schriftliche Erklärung ab, die bestätigte, dass sie im Urlaub war. Es half alles

230 Vgl. Browne, 135.

231 Vgl. Browne, 135.

232 Vgl. Browne, 140–43.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nichts, ihr wurde nicht geglaubt, Mohamoud zu sein. Selbst ihre biometrischen Daten halfen nicht, weil diese nicht in den behördlichen Datenbanken oder auf dem Pass hinterlegt waren. Shoshana Magnet hat darüber hinaus gezeigt, dass biometrische Technologien gerade bei cis Frauen, BIPoC und Menschen mit Behinderungen überdurchschnittlich oft anfällig für Fehler sind, sodass selbst diese Technologien keine garantierten Identifizierungen bieten.[233] Da die Behörden die einen Belege ignorierten und es andere nicht gab, zogen sie den Schluss, dass Mohamoud eine ihrer Schwestern sei. Sie sollte folgerichtig nach Somalia ausgewiesen werden. Erst dadurch, dass Mohamoud gerichtlich erwirkte, dass ihre DNS mit der ihres Sohnes verglichen wurde, konnte ihre Identität schließlich auch für die Behörden zweifelsfrei bewiesen werden und sie mit fast dreimonatiger Verspätung wieder nach Kanada einreisen. Hier waren nicht Daten das Problem, sondern ihre Abwesenheit und die Abwesenheit einer Verbindung von Daten und Person.

So wie Desidentifizierung nach Muñoz eine Überlebensstrategie ist, wenn weder Identifikation noch Gegen-Identifikation wählbare Optionen scheinen, so ist auch Desökonomie als ein kritisches Verhältnis von Ökonomie gerade dort prävalent, wo die Askese und der Entzug der Gegenökonomie keine wählbaren Alternativen darstellen. Die unterschiedliche Haltung zur Invasion der Geräte – Harp versteht es als ›the real abuse of power‹, Elahi berichtet, dass er glücklicherweise schon frühzeitig solche Technologien nutzte, sodass er belegen konnte, wo er wann war – markiert somit auch den Unterschied zwischen einer Gegenökonomie und einer Desökonomie, die sich mit *Tracking Transience* denken lässt: Während die Gegenökonomie für die Kontrolle der eigenen Geräte, Daten und Bilder plädiert, lässt Elahi die Bilder für sich einstehen. Wie schon bei Price, stellt sich somit auch bei Elahi nicht die Frage, ob man Bilder überhaupt schaffen sollte. Eine Bilderaskese scheint keine Option für Elahi, der Bilder schaffen muss, um einen Grad an Auflösung zu erreichen, die den Grenzübergang erleichtert, indem es ihn selbst leichter machen lässt. Es geht vielmehr um die Frage, wie Bilder produziert werden können, die die Auflösung nicht zu einer Transparenz werden lassen, mit der Elahi sich vollkommen preisgeben würde, sondern eine Unproduktivität generieren, mit der mehr Bilder nicht mehr Informationen liefern. Die Entwicklung von PDA zu *Tracking Transience* lässt sich somit als Auflösung und Ersetzung lesen: Bleiben die Informationen, die der PDA liefert, noch auf die tatsächlich anwesende Person Elahi bezogen, tritt Elahi in der Folge durch den Automatismus seines Werkes immer weiter zurück, sodass man nur noch ein wachsendes Bildarchiv zu sehen bekommt, aber kein Subjekt mehr hinter der Kamera.

Dass das Werk fortdauert und immer wieder in thematisch geordneten Sammlungen wie *Away v1* Ableger findet, zeigt zudem die anhaltende Aktualität des Wer-

233 Vgl. Shoshana Amielle Magnet, *When Biometrics Fail: Gender, Race, and the Technology of Identity* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kes. Wie der Künstler selbst im TED Talk acht Jahre nach der Initiierung des Werkes reflektiert, hat sich aber der Kontext geändert, in dem diese Werkserie verortet ist. Zu Anfang kann man das Werk als die Persiflage eines vorauseilenden Gehorsams verstehen, durch den einerseits die Kontrolle über die Sichtbarkeit wiedererlangt wird, die nun zu Elahis Konditionen erfolgt und nicht erzwungen ist, andererseits der Wert der preisgegebenen Informationen gemindert wird, die nur als exklusive Wert hätten.[234] Andere Interpretationen sehen sein Werk als ein Beispiel von *sousveillance*, eine Form von Überwachung, welche die herkömmliche Blickhierarchie einer Überwachung ›von oben‹ durch eine Überwachung ›von unten‹ umdrehe.[235] *Tracking Transience* bietet sich für eine solche Lesart an, weil Elahi in einem Interview erklärt hat, dass er durch die IP-Adressen zumindest nachverfolgen kann, welche öffentlichen Institutionen auf seine Website zugreifen.[236] 2011 und mehr noch zum jetzigen Zeitpunkt ist das Werk aber in einer Ökonomie digitaler Bilder eingelassen, in der nicht nur Elahi massenhaft Bilder online stellt, sondern dies mit den sozialen Medien zu einer üblichen Praxis geworden ist. In Bezug zur Ökonomie digitaler Bilder statt zur geheimdienstlichen Überwachung wird nun weniger die Tatsache relevant, dass Elahi Bilder online stellt oder die Infrastruktur, über die diese Bilder abrufbar sind, als die Komposition der Bilder selbst und damit die Art ihrer Produktion. Denn in den Bildern wiederholen sich stets die gleichen Bildmotive und -perspektiven, sodass sie die Ästhetik eines Automatismus erhalten. Durch diesen Automatismus erscheint aber einerseits das Subjekt hinter der Kamera, also Elahi, aufgelöst, andererseits, so werde ich argumentieren, führen die Bilder zu nichts, das heißt, sie nehmen nicht an einer Dynamik teil, in der das Leben Elahis fortlaufend dokumentiert wird und mehr Bilder mehr über ihn preisgeben würden, vielmehr wirken sie in ihrer Wiederholung immobilisierend.

Automatismus und Auflösung

Tracking Transience ist als Selbstüberwachungsprojekt angelegt. Es verspricht somit augenzwinkernd, dass man durch die Betrachtung der Bilder mehr über Elahi erfährt, darüber wer er ist und was er macht. Es verspricht Transparenz, erfüllt dies aber gerade wegen der Bildfülle nicht, in der sich Bilder von Essen, ungemachten Betten und geöffneten Klodeckeln wiederholen. Weder tritt er als Objekt in den Fotos auf, noch scheint seine Position als Fotograf dieser Fotos sicher. Elahi betont

234 Vgl. Gary Kafer, »Reimagining resistance: Performing transparency and anonymity in surveillance art«, *Surveillance and Society* 14, Nr. 2 (2016): 227f.

235 Vgl. Steve Mann, Jason Nolan und Barry Wellman, »Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments«, *Surveillance & Society* 1, Nr. 3 (2003): 331–55.

236 Vgl. Ahnert, »The Surveillance Commodity, Unequal Exchange, and the (In)Visible Subject in Hasan Elahi's Tracking Transience«, 3.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

selbst, dass man wenig in den Fotos über ihn erfährt.[237] Diesen Umstand – die seltsame Unsichtbarkeit des Künstlers in einem Werk, welches auf der Oberfläche vorgibt, auf Sichtbarkeit aus zu sein – bemerken auch eine Reihe von anderen Autor*innen, die sich mit dem Werk von Elahi beschäftigt haben. Laura Ahnert führt an, dass Elahi nichts preisgibt, was ihn tatsächlich als autonomes und reales Individuum zeigen würde: »Visually, Elahi has reduced himself to a vulgar bodily subject even as he is emptied out of any unique bodily particularity. He has in effect effaced the body entirely, relegating it to the periphery of *Tracking Transience*, always implicated as a transactional figure but never visibly present in the archive.«[238] Sie beschreibt Elahi als »ghost that haunts his website«[239]. Emily Rosamond vergleicht Elahi mit einem »*set*, in the mathematical sense of ›a collection of things […]‹«[240] und einem »empty container – nothing more than a first-person perspective that links so many objects and environments«[241]. Gary Kafer beschreibt Elahis Praxis als eine »self-surveillance without a subject«[242] und bezieht sich dazu insbesondere darauf, dass die Bilder immer in der gleichen Perspektive und der gleichen Art gehalten sind. Steffen Siegel wiederum beschreibt Elahis Bildpraxis als »nicht mehr als eine Maske«[243]: »Errichtet wird hier mit ungebremster Kontinuität ein Selbstbild, dem das Selbst längst abhanden gekommen ist.«[244]

Diese scheinbare Subjektlosigkeit ist, so werde ich argumentieren, eng mit der Ästhetik eines Automatismus in *Tracking Transience* verknüpft. Alles an Elahis Werk wirkt repetitiv und automatisiert. Damit zeigt sich einerseits die Programmebene seines Werkes, die Arbeit, die iPhone und Server leisten: i) Der Kartenausschnitt auf der Startseite von *Tracking Transience* ist eine Aneignung von Google Earth und hat den Anschein einer GPS-Ortsangabe; ii) in dem Bildausschnitt darüber schwenkt die Ansicht selbstständig in gleichmäßiger Geschwindigkeit von oben nach unten, um schließlich wieder nach oben zu springen und erneut nach unten zu fahren; iii) man wird automatisch auf Fotosammlungen weitergeleitet, die in keiner erkennbaren Ordnung auftauchen. Aber die Nutzung eines Smartphones impliziert weiter-

237 Vgl. Elahi, »FBI, here I am«.

238 Ahnert, »The Surveillance Commodity, Unequal Exchange, and the (In)Visible Subject in Hasan Elahi's Tracking Transience«, 10.

239 Ahnert, 11.

240 Emily Rosamond, »Technologies of attribution: characterizing the citizen consumer in surveillance performance«, *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 11, Nr. 2 (2015): 157 [Herv. i.O.].

241 Rosamond, 157.

242 Kafer, »Reimagining resistance: Performing transparency and anonymity in surveillance art«, 236.

243 Steffen Siegel, »Sich selbst im Auge behalten. Selbstüberwachung und die Bilderpolitik des Indiskreten«, *KulturPoetik* 12, Nr. 1 (2012): 108.

244 Siegel, 108.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hin eine Person, die die Kameralinse auf etwas richtet. Dennoch nimmt auch dieser Moment einen vorprogrammierten Anschein an, denn gerade in der Serie wird deutlich, dass sich stets die gleichen Motive und die gleichen Kameraperspektiven wiederholen. Die Bilder erinnern in ihrer Eintönigkeit an Sammlungen, die zum Trainieren von Bilderkennungssoftwares genutzt werden. Sie könnten ebenso gut das Ergebnis einer Bildersuche bei Google sein. In *Stay* sieht man beispielsweise Foto nach Foto von Betten, stets vom Bettende fotografiert, stets mit durchwühlten Laken. Jedes Bett ist unterschiedlich und doch ist sich jedes Foto einander so ähnlich, dass es reicht, ein, zwei Fotos näher zu betrachten, um darauf schließen zu können, wie die anderen Fotos aussehen werden. Ähnlich in *Altitude v3*: Man sieht hier Getränke, Tabletten mit Essen und eingepackte Süßigkeiten. Auch wenn hier mehr Variation zu sehen ist als in *Stay*, tritt den Betrachter*innen trotzdem die Eintönigkeit der Flugzeuggastronomie entgegen. Stets von schräg oben fotografiert, begegnet man den immer gleichen Bechern und Behältern, zu denen nur die Inhalte verschiedene Farbkompositionen beisteuern.

Der Automatismus von sich wiederholenden Motiven und Perspektiven steht in Verbindung zur Subjektlosigkeit der fotografierenden Personen. Dies macht Stephan Gregory etwa an der seriellen Fotografie der 1960er Jahre deutlich, an Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations* (1963), John Baldessaris *The backs of all the trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara, Calif., Sunday 20, Jan. '63* (1963) oder dem Werk von Bernd und Hilla Becher. In all diesen Werken soll die subjektive, ›künstlerische‹ oder willentliche Entscheidung durch vorab definierte Regeln vermieden werden. So ist Ruschas Fotoserie die Erfüllung der selbstgestellten Aufgabe, sechsundzwanzig Tankstellen entlang der Route 66 zu dokumentieren. Die Fotos sind somit nicht das Ergebnis des Künstler-Subjekts und dessen überlegener Blick, welches das richtige Motiv im richtigen Moment einzufangen weiß, sondern die bloße Ausführung eines Vorsatzes. Es braucht noch den Fotografen, um auf den Auslöser zu drücken, aber mit der Unterwerfung unter ein ›Programm‹ oder eines ›Algorithmus‹, so Gregory, soll die Aufnahmetätigkeit den Charakter eines automatischen Vollzugs annehmen.[245] Insbesondere das nach festen Standards angelegte, serielle Werk der Bechers ist nach Gregory bezeichnend für die Delegation der Aufzeichnungsarbeit an ein Gerät, das heißt an dessen automatischen Aufnahmemechanismus. Die von ihnen fotografierten Industriebauten wurden demnach alle aus gleicher Perspektive, mit einer Großbildkamera bei trübem Wetter mit langer Belichtungszeit und Brennweite geschossen. Das Ziel sei es, das Subjekt von der Apparatur zurücktreten zu lassen, um auf diese Weise so weit wie möglich die Apparatur als neutrales Instrument gewähren zu lassen.[246] In Elahi wiederholt sich diese Ästhetik eines Au-

245 Vgl. Stephan Gregory, *Die kühle Kamera: Witz und Melancholie der seriellen Fotografie* (Weimar: tentare Verlag, 2021), 20f.

246 Vgl. Gregory, 38.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tomatismus, die das Subjekt und das Subjektive in diesen Aufnahmen verneinen soll: Als das Subjekt hinter der Kamera löst er sich in den repetitiven Serien auf.

Die Verbindung von Automatismus und Auflösung lässt sich darüber hinaus explizit an eine Mimese rückbinden, denn auch in Roger Caillois' Beschreibung werden Subjektlosigkeit und Automatismus verknüpft. In der erweiterten Ausgabe von *Mimétisme et psychasthénie légendaire* aus *Le mythe et l'homme* benennt Caillois die mimetische Anpassung an das Milieu als eine »action purement automatique commandée la plupart du temps par la vision rétinienne«[247], also als eine rein automatische Handlung, die meistens durch die Vision auf der Netzhaut bestimmt wird. Dieser Automatismus soll sich gerade dort zeigen, wo er gestört ist: Erblindete Frösche, die sich nicht anpassen, sondern grün auf braunem Grund bleiben oder eine Flunderart, die weiß bleibt, wenn ihr Blick an einem weißen Stoff festhängt, statt sich auf schwarzem Grund liegend dem Grund anzupassen. Diese beiden Beispiele zeigen nach Caillois, dass sich auf der Haut nur widerspiegelt, was auf die Netzhaut trifft. In der Mimese werde nur automatisch reproduziert, was gesehen wird und dieser Automatismus ist blockiert, wenn die Tiere blind oder auf das Falsche fokussiert sind. Wie bei der von Karin Leonhard beschriebenen, im vorhergehenden Kapitel besprochenen Vorstellung des subjektlosen Chamäleons, das nur Spiegel für die Umgebung sei, nur reagieren nicht agieren könne,[248] zeigt sich somit an diesen Beispielen im Umkehrschluss der Einfluss des Milieus, welches direkt und überwältigend auf den Organismus wirkt [»Ainsi, il ne s'agit que d'une action directe (*envahissante* d'ailleurs, il faut le remarquer) du milieu sur l'organisme«[249]]. Entsprechend übernimmt Caillois, wie weiter oben besprochen, denn auch die Rede Loebs von einer Telefotografie. Am Beispiel der Spinnenkrabben vollzieht sich diese Verbindung von Automatismus und Auflösung nun auch in Bezug auf Objekte, die angesammelt werden. Während Mimese im vorherigen Kapitel als Bilderproduktion beschrieben wurde, könnte man hier nun von einer ent-bildenden *Post*produktion sprechen: Die Aneignung und Arrangierung von bildhaften Objekten, ein Remix, in den sich die Krabbe einfügt und auflöst. Die Spinnenkrabben, so Caillois, »sammeln wahllos Algen und Polypen in der Umgebung, in der sie leben, und pflanzen sie auf ihren Panzer«[250]. Die Objekte werden somit zum

247 Caillois, »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, 104.

248 Vgl. Leonhard, »Kill the Chameleon! Über ein erledigtes Mimesis-Konzept des 17. Jahrhunderts«, 4.

249 Caillois, »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, 104f. [Herv. i.O.].

250 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 34. Im Kapitel zur Tarnung in *Méduse & Cie* kommt Caillois auf dieses und andere Beispiele zurück, hier verliert sich aber der Auflösungsaspekt. Stattdessen wird die Tarnung im Zusammenhang mit der Einschüchterung beschrieben (vorher getarnt tritt das Tier wie aus dem Nichts hervor und erreicht damit eine noch größere Wirkung) und etwa mit der unscheinbaren Öllampe verglichen, die sich als Wunderlampe herausstellt oder die unscheinbare Person, die im Verlauf der Geschichte (wider

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Teil der Krabbe, zu der Hülle, die die darunter liegende Krabbe verstecken soll. Gleichzeitig löst sich die Krabbe in den Objekten auf, statt hinter den Objekten zu finden zu sein, so Caillois, denn auch diese Form der Mimese ist nicht Beispiel eines funktionalen Verteidigungs-, sondern eines Auflösungsmechanismus. Gerade die Wahllosigkeit, die Caillois beschreibt, und damit ein Automatismus, der keine Intention mehr vermuten lässt oder benötigt, beweist dabei die Auflösung der Krabbe in den Objekten. Würde die Krabbe wählen, dann würde es sich als Subjekt zeigen, welches Entscheidungen trifft. So aber scheint es, als ob die Objekte/das Milieu die Entscheidungen aufzwingen, das heißt, direkt über das Sehvermögen auf den Organismus einwirken. Denn das wahllose Sammeln lässt sich bei den Krabben weder nachts noch nach Entfernung der Augenstiele beobachten. Es ist eine Störung der Wahrnehmung, so resümiert Caillois, und folglich das Milieu, welches sich in Abwesenheit eines Krabbensubjektes auf den Panzer der Krabbe ausbreitet. Der Automatismus in der Handlung negiert somit den Ort eines Hinter-den-Objekten, wo man die Krabbe vermuten würde. Indem die Krabben nicht als willentliche Entscheider*innen auftreten, werden sie zu leeren Hüllen, mit Algen und Polypen bedeckte Panzer welche kein Inneres, kein Subjekt mehr erkennen lassen. Den Naturforscher Eugène Louis Bouvier zitierend, heißt es entsprechend weiter: »Die ›Verkleidung wirkt wie ein Akt reinsten Automatismus‹, denn sie laden sich alles auf, was man ihnen anbietet«[251], also nicht nur Algen, sondern etwa auch Papierschnitzel. Auch hier lässt sich also eine Milieuästhetik verorten, aber nicht mehr als Produktion von Bildern aus der Beziehung zwischen Milieu und Organismus, sondern als Postproduktion ohne Subjekt, eine wahllose und wie automatische Aneignung und Neukomposition.

Diese Ästhetik einer leeren Hülle findet sich auch in *Tracking Transience*. Auch hier wird Elahi mit einem Bildarchiv überlagert, welches vorsätzlich über ihn Aufschluss geben soll, tatsächlich aber keinen willentlichen Akt mehr vermuten lässt und damit das Subjekt hinter der automatischen Aufnahmetechnik und dem Programm zurücktreten lässt. Die Bilder erscheinen nicht wie die Ergebnisse von Elahis Selbstdokumentation, sondern algorithmisch produziert. Indem er sie trotzdem als Bilder seines Alltags ausgibt, macht er sie zu seiner Hülle, hinter der er verschwindet; auch hier löst sich die*der willentliche Entscheider*in Hinter-den-Bildern auf, auch hier bildet Elahi eine Leerstelle.

Proxy unter *Proxies*: Die Produktion von Lärm

Mimese bedeutet Auflösung, aber auch Ersetzung, Verdoppelung, Multiplikation. Insekten verschwinden, aber das Milieu weitet sich aus, wird mehr, wird anders.

Erwarten) zur*zum Heldin*Helden wird. Vgl. Roger Caillois, *Méduse & Cie* (Berlin: Brinkmann & Bose, 2007), 99–106.

251 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 35.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

George Didi-Huberman hält diese Effekte der Mimese in seiner Beschreibung der *Phasmen* aka Gespensterschrecken fest, also in der Beschreibung von Insekten, die Blättern oder dünnen Zweigen ähneln: Bei einem Besuch des Vivariums im Jardin des Plantes stieß er auf ein Terrarium, welches eine gewisse Verstörung bei ihm auslöste. Seine Beobachtung begann, wie bei den anderen Terrarien vor Ort, mit der Erkundschaftung des Glaskastens, das heißt mit dem Spiel, nach dem Tier im Inneren zu suchen. Er suchte also nach einer lebendigen Form, die sich von dem Milieu – den Pflanzen im Inneren des Glaskastens – abgrenzte. Doch nichts zeigte sich. Plötzlich aber wird im klar, dass er das gesuchte Tier eigentlich schon die ganze Zeit betrachtete, es waren in gewisser Weise die Pflanzen und die Blätter, die er sah. Wovon aber ernähren sich diese blattähnlichen Tiere, die Phasmiden? Eben von den Pflanzen, die sie imitieren. Damit kehrt sich aber die Hierarchie von Original (Pflanzen) und Kopie (Gespensterschrecken) um, insofern sich die Insekten den Blättern nicht nur angleichen, sondern sie diese auch auffressen. Sie setzen sich buchstäblich an die Stelle der Blätter. Die Gespensterschrecken geben sich nicht damit zufrieden, nur ihre Umgebung zu imitieren, sondern inkorporieren diese auch noch und werfen damit die privilegierte Stellung des Originals um:

> Die Phasmiden […] zeigen ihre Macht in einer Paradoxie: Indem sie die Imitation bis zur Perfektion treiben, zerstören sie zugleich die Hierarchie, der jede Imitation unterworfen ist. Hier gibt es nicht mehr das Urbild und seine Kopie, sondern eine Kopie, die ihr Urbild verschlingt; und das Urbild existiert nicht mehr, aufgrund eines merkwürdigen Naturgesetzes genießt die Kopie allein das Privileg der Existenz. Das imitierte Urbild wird also zu einem Akzidens seiner Kopie – ein unsichtbares Akzidens, stets in Gefahr, verschlungen zu werden – und nicht umgekehrt. Das minder Seiende hat sich das Sein einverleibt, es besitzt das Sein, *es ist* an dessen Stelle.[252]

Allein, Caillois' Mimeseverständnis hält eine andere Konstellation bereit als Didi-Hubermans Begegnung mit Gespensterschrecken. Während auch Caillois das Kannibalische der Mimese anerkennt, mit dem das Privileg der Existenz von A zu B übergehen kann, gewinnt das mimetische Tier durch die Imitation nicht an Sein, sondern veräußert sich an den Raum. In Caillois' Worten: »*der Raum* [verallgemeinert sich] auf Kosten des Individuums.«[253] So ist auch in *Tracking Transience* zu beobachten, wie Elahi sich veräußert, wie die Bilder, die vorgeblich seine Existenz, seinen Alltag, belegen und als stetes Update fungieren sollen, stattdessen an ihr nagen. Denn insbesondere in Bezug auf digitale Bilder, die nicht nur aufgenommen,

252 George Didi-Huberman, »Das Paradox der Phasmiden«, in *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern* (Köln: DuMont, 2001), 20 [Herv. i.O.].

253 Caillois, »Mimese und legendäre Psychasthenie«, 38 [Herv. i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern auch angeeignet und verteilt werden, multipliziert sich die Position hinter der Kamera bzw. der Entitäten, die an der Produktion und Verteilung eines Bildes beteiligt sind. Statt dass mehr Bilder mehr Informationen über das Leben von Elahi bieten, mehren sie somit bloß den Zweifel an seiner Existenz bzw. die Existenz eines ›Originals‹, auf das all diese Bilder verweisen würden. Weil sie wie automatisch aufgenommen scheinen, verleiben sie sich das Sein von Elahi ein und geben stattdessen Programmen oder Algorithmen den Anschein eines Privilegs der Existenz, den Anschein von Urheberschaft. Erst dadurch wirken die Bilder losgelöst und nicht mehr wie der Ausdruck eines Subjekts, sondern gleich Papierschnitzeln und Algen bloß wie vorgefundenes und beliebiges Baumaterial eines digitalen Panzers/Bildarchives.

Es ist erneut Steyerl, die für diese Multiplikation der involvierten Entitäten in der Bilderproduktion bedeutsame Reflexionen bereithält. In *Proxy Politics: Signal and Noise* nimmt sie eine Begrifflichkeit, die man etwa vom sogenannten ›Stellvertreterkrieg‹ kennt – sie gibt das Beispiel des spanischen Bürgerkrieges [1936–1939], in dem das nationalsozialistische Deutschland und das faschistische Italien Francisco Franco unterstützten, während die Sowjetunion die Spanische Republik mit Waffen belieferte – und überträgt es auf digitale Bilder und Bots und die Programme und Technologien, durch die diese entstehen: »Proxies [Stellvertreter*innen] are devices or scripts tasked with getting rid of noise as well as the bot armies hell-bent on producing it. They are masks, persons, avatars, routers, nodes, templates, or generic placeholders.«[254] Der Unterschied zwischen Stellvertreter*innen und Repräsentationen liegt, so vermittelt es der Text, in einer größeren Distanz zum oder der Trennung vom ›Original‹: Stellvertreter*innen stehen nicht *für* jemanden, sondern *anstelle* von jemandem. Sie sind kannibalisch statt konfirmierend. Stellvertreter*innen treten damit selbst als (Post-)Produzent*innen von Bildern auf und verweisen nicht bloß auf andere, menschliche Autor*innen. Der Artikel beginnt mit dem Beispiel der *computational photography*, eine Art der Fotografie, bei der Bilder nicht einfach nur abgelichtet, sondern errechnet werden. Wird Fotografie nach Steyerl traditionell als eine Repräsentation desjenigen verstanden, »what is out there by means of technology, ideally via an indexical link«[255], so wird diese direkte Verbindung durch eine computergestützte Fotografie gekappt. Sie spricht von einem Fall, der ihr von einer*einem nicht näher genannten Softwareentwickler*in geschildert wurde, bei dem Bilder algorithmisch produziert werden, indem aus den bereits gemachten Bildern prognostiziert wird, was für ein Bild entstehen soll. Will man etwa das Bild einer Blume aufnehmen, dann ermöglicht die Errechnung dessen, was wahrscheinlich fotografiert werden soll, basierend auf den Bildern von Blumen und anderen

254 Hito Steyerl, »Proxy Politics: Signal and Noise«, *e-flux journal* 60 (2014), https://www.e-flux.com/journal/60/61045/proxy-politics-signal-and-noise/.

255 Steyerl.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dingen, die zuvor aufgenommen wurden, ein Rauschen, welches etwa durch eine verkratze Linse entsteht, herauszufiltern bzw. das Bild im Rauschen auszumachen.[256] Es wird somit eine weitere Instanz zwischen dem fotografierten Objekt und dem Bild eingezogen und nicht nur der Moment und der Ort des Fotos spielt eine Rolle, sondern auch das abgespeicherte (eigene und fremde) Archiv früherer Fotos. Das Foto ist hier schon nicht mehr klar einem fotografierenden Subjekt zuzuordnen. Der *computational photography* liegen vielmehr Sammlungen zugrunde, mit dem das Bildbearbeitungsprogramm überhaupt erst lernt, ähnliche Bilder zu erkennen.

Diese Sammlungen – denen sich Elahis Werke wie *Stelae, Away v1* oder *Stay* anähneln – sind ein weiteres Beispiel dafür, wie Bilder (post-)produziert werden, ohne dass man hier noch problemlos auf bestimmte Autor*innen verweisen könnte. Es tauchen Bilder unabhängig von ihren Urheber*innen, dem Kontext ihre Entstehung oder dem fotografierten Objekt auf. Diese Bildpopulationen dienen nicht nur dazu, Bilder zu optimieren, sondern auch dazu, Bildinhalte zu filtern, damit etwa soziale Medien nicht mit expliziten, pornografischen oder gewaltreichen Bildern überladen werden.[257] Sich auf bestimmte Aspekte konzentrierend, finden sich in diesen Sammlungen etwa Bilder von Körperteilen (Brustwarzen, Intimbereich usw.) und von Mischungen aus Körperteilen (›nipple/only‹, ›nipple/mixed_with_…‹). Die Bilder referieren nicht mehr auf ihren Inhalt, den Körper einer bestimmten Person, vielmehr werden die fotografierten Körper zerstückelt und kategorisiert, um in der Sammlung die Grundlage für die Wiedererkennung jedes beliebigen Körpers und dessen Teile zu bilden. Dies kann, so Steyerl, – und darauf verweisen auch zahlreiche Videos, die unter den Begriff ›Deep Fake‹ zu finden sind, in denen etwa Jordan Peele die Erscheinung Barack Obamas annimmt und ihn sagen lässt, dass Trump ein »total and complete dipshit«[258] sei – sogar das Gesicht treffen:

> And on top of this, your face is getting disconnected – not only from your butt, but also from your voice and body. Your face is now an element – a face/mixed_with_phone, ready to be combined with any other item in the library. Captions are added, or textures, if needs be. Face prints are taken. An

256 Vgl. Steyerl.

257 Da Bilderkennungssoftwares oft noch zu unzuverlässig sind und bestimmte Zusammenhänge nicht erkennen können, wird diese Aufgabe in der Regel an billige Arbeitskräfte in der ganzen Welt ausgelagert – auch als digitale Müllabfuhr bezeichnet –, die somit Bildern etwa von Kinderpornografie und Enthauptungen ausgesetzt werden. Vgl. Markus Reuter, »Die digitale Müllabfuhr: Kommerzielle Inhaltsmoderation auf den Philippinen«, *Netzpolitik.org*, 27. April 2016, https://netzpolitik.org/2016/die-digitale-muellabfuhr-kommerzielle-inhaltsmoderation-auf-den-philippinen/.

258 Daniel Dillmann, »Fake-Obama beschimpft Donald Trump«, *Frankfurter Rundschau*, 17. September 2018, https://www.fr.de/kultur/fake-obama-beschimpft-donald-trump-10974264.html.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

image becomes less of a representation than a proxy, a mercenary of appearance, a floating texture-surface-commodity. Persons are montaged, dubbed, assembled, incorporated.[259]

Abb. 6: Screen Capture (Jim Kang – Self-Tagging Bot [2018])

Es sind dann aber insbesondere Bots – »bits of script that impersonate human activity on social media sites«[260] –, die sich Bilder aneignen und Inhalte produzieren, so Steyerl weiter. Bots maskieren sich mit Bildern, die im Internet verbreitet sind, und verkörpern die darin abgebildete Person, nutzen also die gefundenen Bilder als Profilbilder. Bekannt sind diese simplen, automatisch handelnden Programme vor allem durch ihre zweifelhafte Rolle in der Simulierung von Öffentlichkeit, wenn sie getarnt als Personen Falschmeldungen verbreiten, oder die Popularität und damit Signifikanz bestimmter Themen auf Twitter oder Facebook künstlich aufbla-

259 Steyerl, »Proxy Politics: Signal and Noise«.
260 Steyerl.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen.[261] Sie tauchen etwa mit dem Gesicht von Robbie Williams oder Megan Fox auf und promoten unter *#twitterturkey* ein Handyspiel, spammen damit diesen Hashtag, eignen sich diesen also tausendfach an, um ihn damit für eine wirkliche Diskussion unbrauchbar zu machen.[262]

Es ist diese Produktion von Lärm, das heißt von etwas, das zu viel ist und gefiltert werden muss, um die eigentliche Botschaft erkennbar zu machen, an der auch Elahi Anteil hat. Während Steyerl von den Bots als »scripted operation impersonating a human operation«[263] spricht, stellt Elahis Werk aber eine menschliche Operation dar, die eine vorprogrammierte Operation verkörpert. Es belegt damit nicht seine Existenz, sondern schafft den Anschein, dass die Bilder lediglich die Ausgabe eines Programmes oder Algorithmus sind, eben eines Bots. Elahis Werk bzw. die Position der*des Fotografin*Fotografen in diesem Werk gleicht entsprechend einem von Jim Kang geschaffenen Twitter-Bot, dem *Self-Tagging Bot (@Tagging Bot)* (2018). Kang hat mehrere dieser Bots programmiert, beispielsweise einen Bot, der mithilfe der automatischen Vervollständigung bei der Google Suche *knock-knock*-Witze tweeted.[264] Im Falle des *Self-Tagging Bot* nimmt das Programm Bilder und Bildbeschreibungen von Wikimedia Commons und tagged sich selbst, markiert sich also in den Fotos. Die Fotos stellen unterschiedliche Situationen dar. Die letzten drei Nachrichten zum Zeitpunkt, als ich dies geschrieben habe, zeigten etwa das Foto eines Krans, eines Musikers und eines Feuerwerks.[265] Alle Fotos werden stets mit demselben Text eingeleitet: »tag ur self I'm the […]«[266] und beziehen sich dann auf die Bildunterschrift, unter der das Foto eingeordnet ist, also »[…] I'm the Construction«[267], »[…] I'm the Musician«[268] oder »[…] I'm the Midnight«[269]. In ähnlicher Weise und mit einem ähnlichen Automatismus scheinen Elahis Bilder zu sagen: Markiere dich selbst, ich bin das Essen im Flugzeug, das durchwühlte Hotelbett, ich bin die Spitze des rot-blinkenden Pfeils auf einem Ausschnitt von Google Earth mit Angabe von Zeitpunkt und Datum. Elahi wird auf diese Weise bloß zu einem weiteren *Proxy* unter *Proxies*, er hat nicht mehr das Privileg der Existenz, sondern wirkt nur wie ein weiterer Stellvertreter, etwas Vorprogrammiertes, das an ›seine‹ Stelle tritt.

---

261 Vgl. Imre Balzer, »›Social Bots können kleine Gruppen wie eine Bewegung aussehen lassen‹«, *Zeit Online*, 22. September 2017, https://www.zeit.de/digital/internet/2017-09/soziale-medien-bundestagswahl-manipulation-social-bots-trolle.

262 Vgl. Steyerl, »Proxy Politics: Signal and Noise«.

263 Steyerl.

264 Vgl. Jim Kang, »Bots«, zugegriffen 14. April 2023, https://smidgeo.com/bots/.

265 Vgl. Jim Kang, »Self-Tagging Bot«, zugegriffen 14. April 2023, https://twitter.com/Tagging Bot. Inzwischen werden keine neuen Bilder mehr gepostet.

266 Kang.

267 Kang.

268 Kang.

269 Kang.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jedes weitere von Elahi hochgeladene Bild zementiert bloß den Eindruck dieser automatischen Produktion. Mit der Infrastruktur aus iPhone, Programm, Server und Bildern, in denen sich stets die gleichen Motive wiederholen, scheint man es nur mit einer Reihe von *Proxies* zu tun zu haben, die auf nichts mehr dahinter verweisen. Nicht die Autorschaft einer*eines Künstlerin*Künstlers, sondern der Automatismus wird ausgestellt.

Vergleicht man diese Arbeit mit einem anderen künstlerischen Werk, *Unfit Bits* (2015) von Tega Brain und Surya Mattu, wird noch einmal deutlich, wie *Tracking Transience* durch die Ausstellung des Automatismus auf eine Produktion von Lärm und damit auf einen unproduktiven Produktionsmodus abzielt. *Unfit Bits* präsentiert sich als einen »guide to fitness tracker solutions«[270]. Der Leitfaden, den sie bieten, richtet sich an Nutzer*innen, die der Kontrolle durch *fitbits* oder ähnlichen Geräten entgehen möchten, wenn etwa Krankenkassen Rabatte für mehr registrierte Bewegung anbieten. *Fitbits* – zumindest in der Version, auf die sich Brain und Mattu beziehen – sind Schrittzähler eingelassen in Armbänder, sodass man sie konstant, bei der Arbeit, im Schlaf etc., tragen kann. Sie sollen belegen, wie aktiv die Nutzer*innen sind: Je aktiver, desto größer der Rabatt der Krankenkassen. Die ›Lösungen‹ von Brain und Mattu finden sich auf einer Website oder im Ausstellungskontext in Videos und einem Heft, dem *Unfit Bits: The Guide* und werden vor Ort demonstriert. Sie bestehen darin, den *fitbit* an ein Metronom, ein Pendel, eine Bohrmaschine oder ein Fahrrad zu hängen. Auf der Website wird unter der Rubrik »Research«[271] die Effektivität der verschiedenen Methoden demonstriert. Unter »Order your Freedom«[272] wird der *Desktop Stepper* vorgestellt, eine Hardware-Lösung bei dem der *fitbit* an einem kleinen Pendel aufgehangen wird. Den *Desktop Stepper* gibt es auch als Raucherversion mit integriertem Aschenbecher. Wie es dazu heißt: »Our team of researchers have optimised the Unfit Bits hardware platform using powerful mechanical algorithms. Our technologies successfully mimic a step from the perspective of most common trackers. The height of our devices can even be adjusted for different step lengths. Rest easy, unlock your potential and earn.«[273] Ein Artikel auf boingboing.net berichtete 2018 kurioserweise, dass ähnliche Low-Tech-Lösungen von chinesischen Studierenden genutzt werden, weil einige Universitäten in China Fitnessauflagen hätten, die mithilfe von Apps auf dem Smartphone überwacht werden.[274]

---

270 Tega Brain und Surya Mattu, »Unfit Bits«, 2015, www.unfitbits.com/index.html.

271 Tega Brain und Surya Mattu, »Unfit Bits: Research«, 2015, http://www.unfitbits.com/research.html.

272 Tega Brain und Surya Mattu, »Unfit Bits: Order your Freedom«, 2015, http://www.unfitbits.com/order.html.

273 Brain und Mattu.

274 Vgl. Andrea James, »Fitness tracker cheating is big business in China«, 2018, https://boingboing.net/2018/07/24/fitness-tracker-cheating-is-bi.html/amp?__twitter_impression=true.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit den Low-Tech-Lösungen von *Unfit Bits* soll man die Vorteile, die Krankenkassen oder eben Universitäten gewähren, unabhängig von dem jeweiligen Lebensstil ernten können. Wie man in einem kurzen Video sieht, kann man dann in einem dunklen Zimmer Videospiele spielen, sich gemütlich auf eine Bank setzen oder am Schreibtisch hocken, soweit es die Wirklichkeit des *fitbits* betrifft, leistet man seine nötigen Schritte. Auch hier lassen die Künstler*innen bzw. die chinesischen Studierenden die Geräte für sich einstehen/laufen. Auch hier zeigt sich damit noch einmal die Multiplizität der Autor*innenschaft, die Zweifel an den betreffenden Autor*innen weckt. Die Freiheit, von der im Rahmen des Werkes gesprochen wird, bedeutet dabei nicht Souveränität oder Kontrolle, sondern eine Freiheit von Ansprüchen an das Selbst und eine Freiheit zur Unproduktivität. Der Unterschied zu *Tracking Transience* ist aber, dass Elahi den Automatismus nicht auslagert und an ein weiteres Gerät delegiert, sondern selbst den Automatismus verkörpert und als solcher auftritt. Ihm geht es damit nicht darum, Falschinformationen zu liefern, sondern durch den Automatismus den Zweifel auszunutzen, der der Produktion digitaler Bilder anhängt. Die Informationen haben damit nicht wie bei *Unfit Bits* den Anschein tatsächlicher Informationen, sodass Universität oder Versicherung getäuscht werden, sondern wirken vielmehr wie das Produkt einer automatischen Ausgabe und damit wie etwas, das wie Spam herausgefiltert werden muss, das wie Lärm zu viel ist und das Eigentliche verdeckt.

Die Wiederholung des Immergleichen

Indem Elahi sich scheinbar im Automatismus auflöst, ähnelt sein Produktionsmodus der Repetitivität von Bildsammlungen und anderen automatischen Bildproduktionen: Er ähnelt einem Bot, oder einem Programm, welches konstant die immer selben Bilder ausspuckt. Es ist eine Repetitivität, die auf Momente verweist wie das Aufeinandertreffen von zweier solcher Bots, *here's your reminder (@tinycarebot)* (2016) von Jonny Sun und *Endless Screaming (@infinite_scream)* (2015) von Nora Reed, die immer wieder automatisch aufeinander antworten. *here's your reminder* gibt stündliche Erinnerungen zur Selbstsorge, während *Endless Screaming*, wie der Name schon sagt, das geschriebene Äquivalent eines endlosen Schreiens abbildet. Der Dialog begann am 07. Juni 2018 und setzt sich vielleicht noch heute in einem Thread fort, bei dem endlos Daten produziert werden und man doch durch den Automatismus nur mehr desselben zu Gesicht bekommt. Hier nur ein Ausschnitt aus dem Zwiegespräch: »AAAAAHHH«, darauf die Antwort: »a personal reminder for you: dont forget to say hi to a friend please! Ily!«, »AAAAAAAAAAAHHHHHHHHHHHHHH«, »here's a personal reminder for u: remember to rest your eyes please: be kind to urself!!«, »AAAAAAAAAHHHHH«, »here's your personal reminder: ask someone for help if you need it please! be kind to yourself!!«. *Endless Screaming* erwidert: »AAAAAAAAHHHHHHHHHHHH«, daraufhin *@tinycarebot:* »here's your

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

personal reminder: please remember to check your posture! take care of urself!!«. Und immer so weiter.

Die Interaktionen zwischen *@tinycarebot* und *@infinite_scream* zeigen, wie selbst die Produktion eines riesigen Bildarchivs wie vom Fortschritt entkoppelt wirken kann. So kann man die wie automatisch erzeugten Bildsammlungen von *Tracking Transience, Stelae* oder *Away v1* erkunden und bekommt doch immer wieder nur (fast) dasselbe zu sehen. Ähnlich wie in *Hostage Video Still* von Price soll somit auch in der Bildproduktion von Elahi eine Unproduktivität verortet werden, die wie ein *drag* auf die Dynamik des steten und fortwährenden Updates wirkt. Im Gegensatz zu Price finden wir aber in *Tracking Transience* kein Bild, welches sich der Verteilung entzieht, das heißt keine bedruckte Polyesterfolie, die sich auftürmen würde, sondern stattdessen die Wiederholung der immer gleichen Motive und Perspektiven. Jedes weitere Bild gibt dabei nur die schon erschöpften Motive wieder und fügt dem Archiv nichts Neues hinzu, während trotzdem immer noch weitere Daten und Bilder hinzukommen und sich zu immer größeren Bildpopulationen anhäufen. Durch diese stete Wiederholung lässt sich die Arbeit von Elahi den digitalen Arbeiten zurechnen, denen Tung-Hui Hu eine Lethargie attestiert, weil sie weder ein aktives Subjekt noch eine Produktivität implizieren: »As I see it, lethargy is an affective form characterized by one or more qualities: first, by a subject's effort to forget the self (*lethe*), and second, by an idleness or non-productiveness (*argos*, the same root as argon, the gas named for its non-reactiveness).«[275] In einem Kontext, in dem auch die Nicht-Teilnahme verdatet wird – die Empfehlungen bei Netflix, die man sich *nicht* angeschaut hat, die Webseiten bei Google, auf die man *nicht* geklickt hat – nehmen diese Werke auf eine Weise teil, die die Intensität herabsenkt und die die Zeit in die Länge zieht.[276] Sie nehmen teil, ohne produktiv zu sein. Um diese Unproduktivität auch in *Tracking Transience* zu erkunden, möchte ich die Arbeit zunächst in den Kontext von Loops bzw. Endlosschleifen verorten. Auch hier haben wir eine Wiederholung, die in einer Unproduktivität resultiert. Im Gegensatz zu dieser temporären Schleife springt *Tracking Transience* aber nicht immer wieder auf Anfang, vielmehr setzt sich dessen Ansammlung von Objekten immer weiter fort, sodass das damit verbundene Bildarchiv kontinuierlich anwächst. Mit Leo Bersanis und Ulysees Dutoits Konzept einer immobilisierenden Mobilität möchte ich deswegen zuletzt auf eine Form von räumlicher Wiederholung kommen, die zeigt, wie eine Mobilität, die mit einer Gleichheit – unter anderem der Gleichheit des Automatismus – konfrontiert ist, ins Stocken gerät und damit deutlich macht, wie eine Bildproduktion vom Fortschritt entkoppelt sein kann.

---

275 Tung-Hui Hu, »Wait, then Give Up: Lethargy and the Reticence of Digital Art«, *journal of visual culture* 16, Nr. 3 (2017): 345.

276 Vgl. Hu, 341.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Bilder von *Tracking Transience* erinnern in ihrer steten Wiederholung der immer gleichen Motive und Perspektiven an Werke wie die *Self Playing* Reihe von Cory Arcangel, etwa an *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* (2011). Dieses Werk besteht aus einem modifizierten, sich selbstspielenden Nintendo-64-Spiel, in dem ein animierter Shaquille O'Neal in einem Übungsmodus stets aufs Neue Freiwürfe danebenwirft, nur um den Ball wieder zu fangen, ein weiteres Mal zu drippeln und erneut nur den Rand des Korbs zu treffen. Es gibt keine Veränderung, keinen Moment in dem O'Neal doch treffen könnte, keinen Fortschritt. *Self Playing Nintendo* erinnert an den Loop eines GIFs, bei dem am Ende automatisch wieder an den Anfang gesprungen wird und das Gleiche noch mal abläuft. Sooft man das Video auch anschaut, es passiert nur dasselbe nochmal. Während eine solche Endlosschleife etwa im Sisyphos-Mythos als Strafe auftaucht oder im Buddhismus als Schicksal, welches es zu überwinden gilt,[277] wird der Loop von Jack Halberstam als Taktik empfohlen.[278] Halberstam sieht im Loop eine gänzlich nutzlose, entzweckende und blockierende

277 Vgl. Ralf Beil, »Die Quadratur der Unendlichkeit: Eine kleine Geschichte des Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte«, in *Never Ending Stories: Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte*, hg. von Ralf Beil (Berlin: Hatje Cantz, 2017), 34.

278 Ein ähnliches Beispiel findet sich auch in LOVE MACHINE von Alexander García Düttmann. In seiner Arbeit zum Ursprung des Kunstwerks hängt Düttmann seine Fragestellung an dem folgenden Zitat aus Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* auf: »Was die Feinde der neuen Kunst, mit besserem Instinkt als ihre ängstlichen Apologeten, deren Negativität nennen, ist der Inbegriff des von der etablierten Kultur Verdrängten. Dorthin lockt es. In der Lust am Verdrängten *rezipiert* Kunst zugleich das Unheil, das verdrängende Prinzip, anstatt bloß vergeblich dagegen zu protestieren. Daß das Unheil durch Identifikation ausspricht, antezipiert seine Entmächtigung; das, weder die Photographie des Unheils noch falsche Seligkeit, umschreibt die Stellung authentischer Kunst zur verfinsterten Objektivität«. Das ›verdrängende Prinzip‹ ist dasjenige, was die ›etablierte Kultur‹ beherrscht und insofern nicht nur verdrängend, sondern auch verdrängt ist, als es vom Ausdruck ausgeschlossen ist. Die Kunst, so Adorno, protestiert nun nicht einfach gegen dieses Prinzip, sondern rezipiert es, identifiziert sich mit ihm und antizipiert damit die Entmächtigung des Prinzips. Düttmann betont insbesondere den Begriff der Antizipation in dem Verhältnis der Kunst zum ›verdrängenden Prinzip‹. Die Entmächtigung findet seines Erachtens bereits in der Antizipation statt und verheißt somit nicht bloß eine utopische, zukünftige Entmächtigung, mit dem ein neues Prinzip oder eine künftige Herrschaft anstelle der alten gesetzt werden würde, sondern die Antizipation ist bereits die Sache selbst, die nicht erst in der Zukunft aktuell werden muss, die Entmächtigung findet in der Unendlichkeit des Vorspiels statt, die das ›verdrängende Prinzip‹ einklammert. »Man müßte vielleicht ›Antezipation‹ als eine Art umgekehrte Aufhebung verstehen, als Aufhebung, die nicht den Fortschritt einer Überwindung signalisiert, ohne umgekehrt sich der Regression zu überantworten«, so Düttmann. Der Macht wird nicht durch Reformation begegnet, sondern durch den Leerlauf der Kreisbewegung, des Loops, der den Fortschritt einer solchen Macht behindert, »als hätte sie begonnen, sich im Kreis zu drehen, als würde es ohnmächtig seine Kraft in einer gänzlich nutzlosen und zwecklosen Bewegung verbrauchen«. Vgl. Alexander García Düttmann, *LOVE MACHINE: Der Ursprung des Kunstwerks*

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bewegung. Als Beispiel führt er den Film *50 First Dates* (2004, Peter Segal) an. Drew Barrymore spielt die Protagonistin Lucy, die wegen eines Unfalls an Gedächtnisschwund leidet, sodass sie sich an die Zeit bis zu ihrem Unfall erinnert, aber die Erinnerung an jeden danach verbrachten Tag jede Nacht aufs Neue ausgelöscht wird. So beginnt sie jeden Tag wie den Tag, an dem sie den Unfall hatte. Ihr Vater und ihr Bruder wiederum verbringen jede Nacht damit, ihre Umgebung wieder in den von ihr erwarteten Zustand zu bringen: Eine Wand, die sie jeden Tag bemalt, wird etwa nachts wieder überpinselt und sie haben Stapel der damaligen Zeitung gehortet, um sie morgens rauslegen zu können. Sie verbergen auf diese Weise vor ihr, dass sich die Zeit weitergedreht hat. *50 First Dates* zeichnet somit einen geschlossenen Loop: Jeder Tag bringt die immer gleiche Routine von Frühstück im nahen Café, die Garagenwand neu bemalen und abends den immer gleichen Film schauen. In der Nacht wird wieder alles auf Anfang gesetzt, um es am nächsten Tag noch einmal und in immer gleicher Weise durchzuspielen. Es gibt keinen Fortschritt, vielmehr hängt die Protagonistin wie ihre Familie und die Cafébetreiber*innen in dieser Schleife fest. Die Zeit dreht sich wie im Leerlauf, ohne zu greifen und sich vorwärtszubewegen. Adam Sandler tritt als Henry in diese Situation und versucht, eine romantische Beziehung mit Lucy einzugehen. Dies wird wesentlich dadurch erschwert, dass er die Beziehung zu ihr nicht verstetigen kann, denn für sie scheint es, dass sie sich jeden Tag zum ersten Mal treffen. Er versucht also den Loop zu durchbrechen, in dem sich Lucy befindet, oder sich als neues Zentrum des Loops zu setzen. Der Film scheint schließlich einen mühsam errungenen, aber zweifelhaften Erfolg zu versprechen: Henry macht eine Videoaufnahme, die Lucy jeden Morgen über ihren Unfall und die neusten Ereignisse in der Welt informiert und sie so auf den neusten Stand bringt, später eingeschlossen ihrer Hochzeit und der Geburt ihrer Tochter. Halberstam notiert dazu:

> […] heterosexuality is literally reduced to a visual text which installs the national narrative as a basis for the personal narrative of marriage and childbearing. Within such a structure, where the heroine forgets to get married and have kids […], forgetting surprisingly stalls the implantation of heteronormativity and creates a barrier to the conventional progress narrative of heterosexual romance.[279]

Auch wenn der Loop die Beziehung nicht gänzlich verhindert, so wird er doch zum *drag* für die Beziehung. Er wischt jeden Fortschritt jede Nacht aufs Neue aus und jeden Morgen muss die Basis für die Beziehung mühsam wieder aufgebaut werden.

(Konstanz: Konstanz University Press, 2018), 50–53; Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970), 35ff. [Herv. i.O.].

279 Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), 77.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Damit behindert dieser innerhalb der romantischen Komödie die Weiterentwicklung von Lucy entlang der Linie einer *straight time*, die sie aus dem elterlichen Haus ausziehen, sich verlieben und ihre eigene Familie gründen sieht.

Tracking Transience zeigt einerseits eine ähnliche Unproduktivität, wie sie auch Halberstam beschreibt; auch das Werk von Elahi blockiert einen Fortschritt, der sich potenziell über die immer neu hochgeladenen Bilder entspannen könnte. Statt neue Informationen zu liefern, erschöpft sich jedes weitere Bild, das auf der Website oder den Werken erscheint, in der Wiederholung des Immergleichen. Weitere Bilder von Essen oder Betten sind nur eine Variation des schon Bekanntem ohne höhere Signifikanz, wirken nicht wie bewusst ausgesucht, sondern wie automatisch generiert. Andererseits produziert *Tracking Transience* Daten und Bilder und damit ein Archiv. Es werden Objekte geschaffen, die zu immer größeren Bild- und Datenpopulationen aufgetürmt und angestaut werden. Der Fortschritt wird somit nicht immer wieder ausradiert wie die Wand in *50 First Dates*, die ständig übermalt, oder der Loop, der in *Self Playing Nintendo* beschrieben wird. Stattdessen haben wir es hier mit einer Unproduktivität zu tun, die gleichzeitig kontinuierlich produziert und ansammelt. Statt von einem Loop, lässt sich daher besser von einer immobilisierenden Mobilität sprechen und damit von einer Wiederholung, die sich räumlich statt zeitlich vollzieht. Der Begriff einer immobilisierenden Mobilität wird von Bersani und Dutoit in *Arts of Impoverishment* anhand der *Rothko Kapelle* entwickelt. Bei der Kapelle handelt es sich um einen achteckigen Raum, für den Mark Rothko von 1964 bis 1967 vierzehn große schwarze, rötlichbraune und pflaumenfarbene Bilder geschaffen hat. Die Bilder sind großflächig und in ein- oder zweitönigen, dunklen Farben gehalten. Einige der Bilder haben einen gemalten Rand und zeigen damit die für Rothkos Arbeiten typischen Rechtecke. Bis auf Pinselstriche, Farbunterschiede und teilweise Rechtecke beinhalten die Bilder damit nichts, an dem sich der Blick festhalten könnte. Bersani und Dutoit schreiben Rothko die Intention zu, Bilder zu schaffen, die die Betrachter*innen blenden sollen, das heißt, die dazu da seien, nicht gesehen zu werden, die ihre eigene Sichtbarkeit zerstören und sich damit selbst auslöschen.[280] Die Gemälde hängen dabei jeweils so, dass sie sich auf der gegenüberliegenden Seite wiederholen: Im Osten und Westen der Kapelle findet sich jeweils ein Triptychon, die vier Bilder auf den vier Seitenwänden korrespondieren miteinander, und auch das nördliche Triptychon wird auf der Südwand wiederholt, wo sich ein einzelnes Bild mit den Eingangstüren rechts und links findet. Die Rechtecke der Rahmen und die Rechtecke in den Bildern geben wiederum die Rechteckigkeit der Wände, auf denen sie hängen, wieder. Bis auf einige Bänke enthält der durch ein Oberlicht beleuchtete Raum nichts außer den Bildern.[281] Die immobilisierende Mobilität zeigt sich in

280 Vgl. Leo Bersani und Ulysee Dutoit, *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), 128.

281 Vgl. Bersani und Dutoit, 132ff.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Erfahrung dieses »hall of mirrors«[282], in der sich Bilder und Formen spiegeln, dadurch, dass der Blick nirgendswo hängen bleibt, sondern stets von Bild zu Bild wandert oder, mehr noch, rutscht:

> If the two large paintings on either side of the north triptych decenter our gaze, displace it onto these lateral accompaniments that are more prominent, larger than the centered triptychs themselves, they also present us with the least differentiated painted surfaces in the room; we move to them only to stop and wait for the minimal intervals along the opaque surfaces to reveal themselves. And if we then move to their diagonal partners across the room, it is to risk once again being visually immobilized, this time in the nearly specular relations among the four paintings on the chapel's smallest walls. The identical triptych structures on the east and west walls introduce a further mirrorlike effect; if each of these triptychs is more differentiated […] than the works on the north wall, these differences are somewhat countered by the repetition of the differential structure itself and of the figures on these two walls of equal size directly facing each other. Add to this the more general structural effect of large, relatively uneventful painted surfaces projecting the uniformly rectangular walls of the chapel. […] We are given an extremely limited number of forms to read, and the impoverished content of opaque, minimally differentiated surfaces makes us all the more vulnerable to the effect of sameness produced by the relation of the painting to one another and to the chapel walls.[283]

Durch die ständige Wiederholung – man folgt der Wand nach rechts und findet nur was auch links hängt, man dreht sich um, und sieht nur mehr desselben – steigert sich die Gleichheit bis es keine Notwendigkeit mehr gibt, etwas zu sehen, weil sich alles nur wiederholt. »There is no escape from this sameness«[284], so Bersanis Schluss. In der *Rothko Kapelle* eskaliert die Gleichheit und wird zu einem »suicidal narcissism«[285], eine Destruktion der eigenen Sichtbarkeit durch Selbstkonzentration, Selbstreferenz, Selbstreflexion, die die Betrachtung nur immer wieder von Bild zu Bild wirft, von Rechteck zu Rechteck. Im Gegensatz zum Loop, der nicht vorankommt, weil er immer wieder an eine frühere Stelle zurückspringt und wie in *50 First Dates* jeder Fortschritt immer wieder vergessen wird, führt hier gerade eine Vorwärtsbewegung, die die Betrachter*innen von Bild zu Bild treibt, ohne etwas Neues entdecken zu können, zur Unbeweglichkeit und Stillstand; ein Stillstand des ständig Auf-der-Stelle-Tretens; ein Exzess, der nicht wirklich stillsteht und doch nicht vorankommt. Man bekommt nur immer weitere Korrespondenzen zu sehen: Mehr

282 Bersani und Dutoit, 139.
283 Bersani und Dutoit, 134f.
284 Bersani und Dutoit, 135.
285 Bersani und Dutoit, 128.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bilder der gleichen Art würden nicht verhindern, dass man sich doch nur immer weiter im Kreis dreht, ohne dass ein Bild herausspringen und Halt bieten würde.

Weil sich eine solche immobilisierende Mobilität, eine immobilisierende Gleichheit, auch in Elahis Werken entfaltet – die oberen Beschreibungen geben davon Zeugnis –, zeigt sich an ihnen, wie sich die Produktion von immer mehr Bildern von einem Mehr an Informationen und Ressourcen entkoppeln lässt. Sie stellen eine Produktionsweise dar, in der Bilder durch die spezifische Mobilisation, die sie entfalten, immobilisierend wirken und damit ein *drag* in die Dynamik des steten Updates einbauen: Man ist verleitet in den Bildern nach einem Hinweis auf Elahi und sein Leben zu suchen und findet doch nur wie automatisch, wie durch einen Bot, hergestellte Bilder von Betten, Toiletten und Tabletten mit Essen – Bett neben Bett neben Bett (*Stay*), Tabletten nach Tabletten nach Tabletten (*Altitude v3)*, eine erschöpfende Wiederholung desselben. Erneut wird damit deutlich, wie ein kritisches Verhalten zur digitalen Ökonomie über das Produktions- statt das Konsumverhältnis laufen kann. Dies gilt es nun im Folgenden auch in Bezug zu Daten zu erkunden.

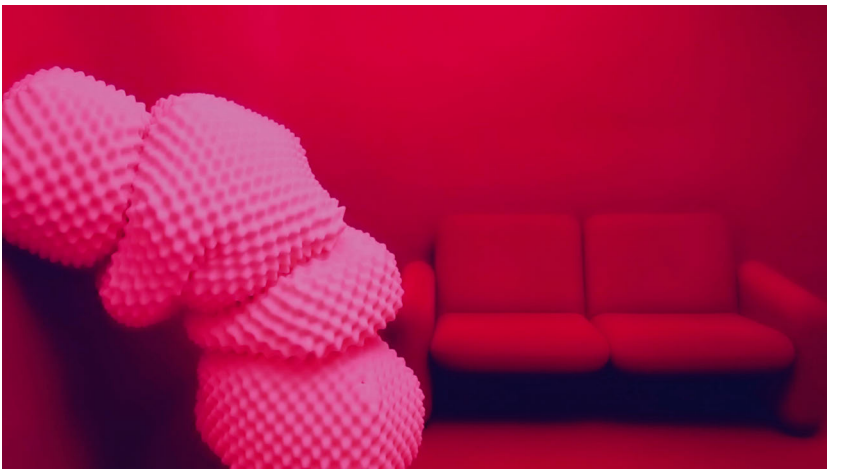
3.2 Desökonomie der Daten

In der Desökonomie digitaler Bilder begegnet uns wie selbstverständlich eine Reflektion über Nutzer*innen, die sowohl Bilder konsumieren als auch produzieren, wobei Produktion und Postproduktion – Aneignung, Bearbeitung, Verteilung etc. – dabei zunehmend verschwimmen. Diese desökonomischen Produktionsweisen entziehen sich Ökonomien digitaler Bilder, übertreten Grenzen, verwirren Hierarchien, behindern Verteilungen und präsentieren nur immer mehr desselben. Ein Mehr an Bildern wirken in der Desökonomie nicht bereichernd, sondern belastend. In der Desökonomie der Daten begegnet man nun ebenfalls Nutzer*innen als Konsument-Produzent*innen, die beim Konsum von Diensten oder während der Nutzung von Geräten stets (unwillkürlich) Daten produzieren, und nicht-souveränen Produktionsweisen, die Daten als Ballast und nicht als Ressource schaffen. Der Dynamik einer durch die algorithmische Gouvernementalität geordneten digitalen Ökonomie steht hier eine Trägheit entgegen, wenn immer mehr Daten nicht den *flow* antreiben und Orientierung bieten, sondern verkleben und im Weg stehen. Die Desökonomie der Daten rückt Datenproduktionen in die Nähe der überbordenden Objektbezüge von Hoarder*innen und dicken_fetten Personen, von Ansammlungen nutzlosen Plastiks, und dem Exzess queeren Begehrens, das der Abstrahierung und Vergleichbarmachung von Datenspuren entgegenläuft.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2.1 Dicke_fette Daten: *Clicks* von Katherine Behar

Abb. 7: Katherine Behar – »Clicks« (frame from video) from Modeling Big Data



2014, Six-channel HD video installation, color, sound. Endless loops. Image courtesy of the artist.

Man sieht: Einen roten Raum, darin rechts ein rotes Sofa. Durch das Sofa erinnert der Raum an ein Wartezimmer, ein halb-öffentlicher Ort und eine sich-dehnende Zeit. Gleichzeitig erscheint der Raum durch den gleichbleibenden Rotton seltsam entgrenzt und konturlos. Links befindet sich eine Wand, davor ein wurmartiges, viergeteiltes, voluminöses, pinkes Gebilde: ein Kostüm, das die Künstlerin bedeckt. Man hört: Ein atmosphärisches Rauschen und ein liquides ›Blub‹-Geräusch, jedes Mal, wenn das pinke Gebilde mit seinem Kopf gegen die Wand stößt. Um zu ›klicken‹, neigt sich der gesamte Körper des Gebildes mit einiger Anstrengung leicht vor und zurück. Streckenweise folgt schnell Klick auf Klick, zu anderen Zeiten kommt der Körper nicht recht von der Wand los. Nach etwas über anderthalb Minuten endet das kurze Video. Die so beschriebene Szene stammt aus *Clicks*, Teil von *Modeling Big Data* (2014), einer Reihe aus vier kurzen Videoarbeiten von Katherine Behar. Behar beschreibt *Modeling Big Data*, das neben *Clicks* noch *Buffering*, *Cached* und *Pings* umfasst, als »data gestures«[286]. In den Videoarbeiten steckt sie jeweils in einem un- und einförmigen Gebilde und wiederholt monotone Bewegungen. Behar fasst ihre

286 Katherine Behar, »Clicks (from ›Modeling Big Data‹)«, 2014, https://katherinebehar.com/art/modeling-big-data/clicks/index.html.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Serie wie folgt zusammen: »In ›Modeling Big Data‹, I perform as an obese data body, a body so stuck in the cycle of generating data that it is swollen and overcome by its own data glut.«[287]

Der Kreislauf, in dem sie dem Kommentar nach festhängt, verweist zunächst auf einen Produktionsmodus, der all das aufgreift, was schon in der Desökonomie digitaler Bilder und insbesondere in Bezug auf *Tracking Transience* besprochen wurde: Eine Produktion, die nicht bewusst, sondern ohne Entscheider*in und damit ohne Subjekt verläuft (*stuck*), die zu nichts führt, sondern sich nur stets wiederholt (*cycle*). Daten werden nicht aus einer kontrollierten Nutzung heraus produziert, sondern dadurch, dass sich Behar nicht von dem Vor-und-zurück des Klickens lösen kann. Sie ist scheinbar dazu verdammt, diese Bewegung immer fort auszuführen und die Daten, die daraus entstehen, fügen sich nicht in eine Dynamik des steten Updates ein, sondern führen zu eben der immobilisierenden Mobilität, die schon bei Elahi zu beobachten war: Mehr Daten bedeuten nicht mehr Informationen, sondern bloß mehr desselben. So lässt sich auch bei Behar eine automatische Produktion ohne Subjekt feststellen, die sich gleichermaßen in die Nähe des Produktionsmodus von Bots rücken lässt. Als Vergleich bietet sich hier aber weniger der *Self-Tagging Bot* als die Browser-Erweiterung *AdNauseam* an. *AdNauseam*, entwickelt von Daniel C. Howe und Helen Nissenbaum, arbeitet in Kollaboration mit dem Adblocker *uBlock Origin*, der Werbeanzeigen auf Webseiten blockiert. Mit *AdNauseam* werden die Anzeigen aber zusätzlich noch ›angeklickt‹, sodass auf Seiten der Betreiber*innen der Webseiten der Eindruck entstehen muss, jede Werbeanzeige würde aufgerufen und somit das Interesse der Nutzer*innen wecken. Die tatsächlichen Vorlieben und Interessen sollen durch diese Unparteilichkeit, alles anzuklicken, überdeckt und verborgen werden.[288] Ein Video auf der Website zeigt zur Illustration einen Roboter, der in monotoner Weise einen Knopf drückt. Der Slogan der Erweiterung ist entsprechend »Clicking Ads So You Don't Have To«[289]. Behar macht sich in *Clicks* diesem Roboter gleich, indem sie in der gleichen, monotonen Weise wie dieser den Knopf drückt bzw. mit dem gesamten Körper die Wand ›anklickt‹. Statt den Roboter als Schirm zu nutzen, hinter dem sie sich zu verstecken sucht, wird sie aber selbst zur bot-haften Personifizierung dieses steten Klickens.

Howe und Nissenbaum ordnen *AdNauseam* eine Taktik der *obfuscation* zu; eine Produktion von Lärm, wie sie schon bei Elahi zu beobachten war, die das Entscheidende durch Unwichtiges zu überlagern sucht, etwas, das zu viel ist und gefiltert

287 Behar.

288 Vgl. Daniel C. Howe und Helen Nissenbaum, »AdNauseam«, zugegriffen 14. April 2023, https://adnauseam.io/.

289 Howe und Nissenbaum.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden muss.[290] Behar macht sich diese Produktionsweise von Überflüssigem, Störendem, Ballast zu eigen, verneint dabei aber, dass es noch etwas Entscheidendes hinter dem Lärm zu finden gibt, indem sie ihre Position als Subjekt in der Nicht-Souveränität ihrer stetig wiederholenden Bewegung unsicher werden lässt – in Bezug auf Elahi habe ich dies als leere Hülle und als *Proxy* unter *Proxies* beschrieben. Der Kreislauf, in dem Behar nach eigener Aussage festhängt, lässt sich damit auch mit der Performance *McService* (2003) des Künstlerduos SWAMP (kurz für *Studies of Work Atmospheres and Mass Production*) vergleichen. SWAMP, zum damaligen Zeitpunkt bestehend aus Doug Easterly und Matt Kenyon, beschreiben in ihrer auf Video aufgenommenen Arbeit einen buchstäblichen Loop, indem sie insgesamt 57-mal durch den *drive-thru* eines McDonalds in Calera, Alabama, fahren und unterschiedliche Produkte, mal einen Orangensaft für $0,99, mal *hash browns* für $0,79, mal *hotcakes and sausage* plus zwei Kaffee für $2,78 bestellen.[291] Sie verzehren die Bestellungen auf dem Parkplatz, bevor sie erneut in den *drive-thru* fahren, um erneut zu bestellen und ihre Bestellung abzuholen. Die Performance dauerte ca. fünf Stunden und die Künstler gaben fast $200 aus. Vor dem 58. Mal wurden sie von der Polizei gestoppt, weil ein solches Verhalten, dessen Absicht nicht klar erkennbar war, als bedrohlich empfunden wurde.[292] SWAMP sieht ihre eigene Performance im Rahmen des Informationsflusses, der sich durch die Interaktionen mit McDonalds aufspannt: »Consumer flow (drivers moving through a drive-thru line) represents a regular pattern of information. Control regulated by mass marketing and mass production is exchanged at the window, with regular intervals of profit occurring throughout the day.«[293] Durch die stete Wiederholung ihrer Aktion und obwohl sie jedes Mal Geld ausgegeben haben, unterlaufen sie die Nützlichkeit der Analyse ihres Verhaltens, hinter der nur ein Automatismus/ein Programm hängt und es keine Präferenzen mehr zu entdecken gibt. Sie nehmen teil, sie konsumieren, lassen ihre Handlungen aber nicht als Daten produktiv werden. Wie Emily Rosamond schreibt: »McService demonstrates, with elegant simplicity, how easily absurd repetition unhinges action from motivation.«[294] Was Elahi in Bezug auf Bilder gezeigt hat, wird von SWAMP und Behar nun in Bezug auf Daten verdeutlicht: die Unproduktivität, wenn die Produktion gleich einem Programm sich nur stets wiederholt.

290 Vgl. Daniel C. Howe und Helen Nissenbaum, »Engineering privacy and protest: A case study of AdNauseam«, *CEUR Workshop Proceedings* 1873 (2017).

291 Vgl. Doug Easterly und Matt Kenyon, »McService«, zugegriffen 14. April 2023, https://www.swamp.nu/projects/mcservice/.

292 Vgl. Rosamond, »Technologies of attribution: characterizing the citizen consumer in surveillance performance«, 148.

293 Easterly und Kenyon, »McService«.

294 Rosamond, »Technologies of attribution: characterizing the citizen consumer in surveillance performance«, 155.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Indem Behar diese Produktionsweise als nicht-souverän beschreibt, ruft sie gleichzeitig Assoziationen zu anderen nicht-souveränen Figuren auf, denen ebenfalls ein exzessiver Objektbezug eigen ist. Zu bemerken ist also der Zusammenhang zwischen *obese*, *stuck* und *overcome*: »In ›Modeling Big Data‹, I perform as an obese data body, a body so stuck in the cycle of generating data that it is swollen and overcome by its own data glut.«[295] Während der Kreislauf erstens als Wiederholung des Immergleichen und damit als Produktionsmodus analysiert wurde, der das Subjekt durch ein Programm zu ersetzen scheint und sich damit der Dynamik eines Informationsflusses oder des Updates entzieht, unterstreicht *Clicks* darüber hinaus den Zusammenhang zwischen *stuck* und *overcome*. Wie schon bei Steyerl oder bei Caillois' Mimese, wird hier ein Zusammenhang zwischen der Nicht-Souveränität des Festhängens und dem Exzess einer unproduktiven Produktion gezogen. Das Kunstwerk ist durch diesen Kommentar – dass sie Körper darstellt, die in einem Kreislauf festhängen, der sie Daten produzieren lässt, die sie überwältigen – so zu verstehen, dass sich der pinke Anzug, den Behar trägt, durch das Immer-wieder-Klicken erst gebildet hat. Jeder Klick hat demnach Daten erzeugt, die sich immer weiter auf dem Körper von Behar angesammelt haben, um sie im Laufe der Zeit komplett zu bedecken/zu überwältigen. Wir sehen somit den Zwischenstand eines Prozesses, der schon ein Stück lief und sich theoretisch immer weiter fortsetzen kann. Dieser Prozess zeugt nun von einem anderen Bild von Daten, in dem mehr Daten nicht ein Mehr an Ressourcen suggerieren, sondern sich bloß zu immer größeren Ansammlungen in Datenbanken ablagern, ohne dass mit diesen etwas anzufangen ist. Dadurch wird gleichzeitig die Datenbank zu einem Interventionsfeld, welches durch diese Produktionsweise nicht zum Ort eines Datenreichtums, sondern von einer nutzlosen Akkumulation wird. Während in *Tracking Transience* der Lärm beispielhaft für dieses Zu-viel steht, wird hier mehr noch Müll oder Fett zur Analogie.

Dies zeigt sich besonders deutlich, wenn man zu *Clicks* das kurze, zwei Jahre später erschienene Buch *Bigger than You: Big Data and Obesity – An Inquiry toward Decelerationist Aesthetics* von Behar hinzunimmt.[296] Selbst wenn ihr künstlerisches Werk

295 Behar, »Clicks (from ›Modeling Big Data‹)«.

296 Behar selbst stellt *Bigger than You* in den Kontext ihres *Object-Oriented Feminism* (OOF). OOF will die Ontologie einer *Object-Oriented Ontology* (OOO) für einen Feminismus fruchtbar machen. Behar bezieht sich dabei insbesondere auf die Eigenständigkeit und Autonomie von Objekten, die in einer OOO betont wird: Objekte sind demnach nicht für Subjekte da, sondern sie sind in den unterschiedlichen Spielarten der OOO stets unabhängig und überschreiten stets ihre eigene Präsentation, sodass sie nie vollständig durch ein Subjekt erfasst werden können. Diesen inhärenten Widerstand von Objekten will sich Behar in der OOF zu eigen machen. Sie schlägt deshalb einen Feminismus vor, der fragt, wie man ein Objekt sein kann, das entzogen ist. Unter dem Stichwort ›Botox Ethics‹ grenzt sie das Konzept dabei von einer ›vivophilia‹ ab, mit der sie eine vielfach beobachtete Vorliebe für Objekte meint, die in

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in *Bigger than You* nicht erwähnt wird, liest es sich doch wie ein Begleitband zu *Modeling Big Data*. Auch hier geht es um voluminöse Körper und riesige Ansammlungen von Daten. Man könnte sagen, dass Behar sich in *Bigger than You* auf die Massen von Daten in den Datenzentren von Google oder Amazon bezieht, aber nicht als etwas, das die Privatsphäre bedroht, sondern als etwas, das für Google und Amazon selbst zur bedrohlichen Masse werden kann. In dem Sinne greift Behar im Kapitel *Amassing Data Points* den Vergleich von Daten und Plastik des Gründers des Medienunternehmens GigaOM, Om Malik auf: »Data is the plastic of [the] new New Economy.«[297] Die Idee ist wohl, dass Daten für die neue Wirtschaftsweise so wichtig sind wie Plastik, ebenso flexibel einsetzbar und ebenso überall zu finden. Aber, so erinnert Behar, wenn sich Plastik, einmal weggeworfen, ansammelt, wird es von einem universal nutzbaren Material zu einem Problem. Und so lässt sich auch der Datenkörper in *Clicks* verstehen, als Daten, die einen *drag* für die Dynamik des Updates darstellen und sich damit ablagern, statt produktiv zu Mustern weiterverarbeitet zu werden. Wie Behar schreibt:

---

gewisser Weise den Anschein von Lebendigkeit haben, das heißt, die etwas tun. Botox, das Nervengift, das in geringen Mengen injiziert Falten abschwächen und präventiv gegen Neubildung wirken kann, stellt für sie ein Objekt dar, mit dem man todesähnlicher werden kann. Behar stellt es in Opposition zu dem neoliberalen Grundsatz, Allianzen zu schmieden oder zu netzwerken. Sie widerspricht damit auch meiner eigenen Interpretation von *Bigger than You* und *Clicks*, insofern ich über diese Werke auf Beziehungen zu und Auflösungen in Objekten schließe und nicht auf eine Art, selbst wie ein (totes) Objekt zu sein. Aber auch in die OOF schleichen sich relationale Momente ein, wenn Behar etwa auf die Body-Art der Künstlerin Orlan eingeht. Der Körper werde in dieser Kunst wie Plastik genutzt, wie ein totes Objekt, so Behar. In der Arbeit *Reincarnation* (1990–1993), die Behar referiert, zitiert Orlan aber kunsthistorische Vorbilder und will diese in ihrem eigenen Gesicht reproduzieren. Sie eignet sich etwa die Lippen der Europa aus François Bouchers *Der Raub der Europa* (1747), die Stirn von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (1503–1506) und die Augen der Psyche aus François Gérads *Armor und Psyche* (1798) an. Damit zeigt sich in *Reincarnation* nicht nur die scheinbare Nekrophilie von Botox, sondern auch eine exzessive Beziehung zur Kunstgeschichte, die sich mit Elizabeth Freeman als *Erotohistorgrafie* bezeichnen lässt und die einer Auflösung oder einem Überlassen gleichkommt, wie ich es beschreibe: Ein nicht-normativer Bezug zur Geschichte, den Freeman sowohl an Victor Frankenstein als auch dessen Monster festmacht (»Frankenstein's monster is monstrous because he lets history too far in, going so far as to embody it instead of merely feeling it«). Vgl. Katherine Behar, »An Introduction to OOF«, in *Object-Oriented Feminism*, hg. von Katherine Behar (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2016), 1–36; Katherine Behar, »Facing Necrophilia, or ›Botox Ethics‹«, in *Object-Oriented Feminism*, hg. von Katherine Behar (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2016), 123–43; Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).

297 Behar, *Bigger than You: Big Data and Obesity – An Inquiry toward Decelerationist Aesthetics*, 5 [Einschub i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> The nightmare is to let data accumulate in unusable surpluses of unordered data points. All hopes are pinned on managing big data, efficiently processing the records that capture use to extract value for exchange. So big data is at once confusingly close to us and our bodies, and always on the verge of becoming just junk, neither useful nor exchangeable, like plastic, a hoarder's embarrassment.[298]

Lagern sich Daten ab, statt sich in einem Kreislauf der gouvernementalen Anpassung des digitalen Milieus und damit der erneuten Produktion von Daten einzufügen, stellen diese in ihrer Anstauung eine Bedrohung wie das Plastik dar, das sich in Deponien ansammelt, sich in den Weltmeeren kilometerweit erstreckt und in Form von Mikroplastik in der Nahrung auch ihren Weg zurück in den menschlichen Körper gefunden hat.

Die Konstruktion von Massen unproduktiver Objekte als Bedrohung hat auch Scott Herring am Beispiel der amerikanischen Fernsehserie *Hoarders* erörtert. In diesem Zusammenhang wird noch mal deutlich, dass die Bedrohung nicht allein aus der Akkumulation von Objekten folgt, sondern aus einem Modus der Anhäufung, der kein bewusst entscheidendes Subjekt mehr erkennen lässt und damit die Nicht-Souveränität der Akteur*innen hervorhebt. In der Desökonomie der Daten – zwar Daten zu produzieren, aber anders zu produzieren – ist diese Nicht-Souveränität entscheidend, durch die eine Datenproduktion ausgelöst wird, die sowohl unproduktiv als auch exzessiv-überwältigend ist. Die Nicht-Souveränität wird somit gerade in einem Kontext wichtig, der von vornherein schon bedrohlich für die individuelle Souveränität erscheint, insofern Daten nie komplett ›eigen‹ sind, sondern unwillkürlich und erst durch die Interaktionen mit dem digitalen Milieu entstehen. Folgt man Herring, dann zeigt sich in *Hoarders* die Normativität bestimmter Objektbezüge, zu der im Gegensatz eine »queer object relation«[299] steht. Er stellt somit einen Bezug zu Objekten fest, der als ›normal‹, gesund und angemessen gilt – als bewusst und kontrolliert – und einen, der überbordend ist, Personen zu Hoarder*innen macht und außerhalb der ›guten‹ Gesellschaft stellt. Die Bedrohung, die von der Akkumulation der Hoarder*innen ausgeht, ist mit Vorstellungen von Objekten als materieller Basis einer geteilten Realität verbunden, deren Besitz das besitzende Subjekt ankert: das gemeinsame Haus als Ort der Familie, der Tisch, um den sich alle versammeln, das eigene Auto, das eigene Zimmer, der eigene Besitz als Dinge, die Realität geben und durch die man als diejenigen konstituiert wird, die diese Dinge besitzen und sich dadurch als Personen zeigen, die ein Auto oder

298 Behar, 10f.

299 Scott Herring, »Material Deviance: Theorizing Queer Objecthood«, *Postmodern Culture* 21, Nr. 2 (2011). Siehe dazu auch Martin F. Manalansan IV, »The ›Stuff‹ of Archives: Mess, Migration, and Queer Lives«, *Radical History Review*, Nr. 120 (2014): 94–107; Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein Smartphone (einer bestimmten Marke) haben. In *Hoarders* gerät diese materielle Basis ins Schwanken:

> On the one hand we have what material goods should accomplish: cultural stability, purposefulness, vivification, psychic self-anchoring, and social well-being. […] On the other hand we're left with the specter of what happens when an objects fails to adhere to these values: the unpleasant prospects of personal, communal, and natural disorganization, epistemological crisis, unnatural acts, mental illness, even social apocalypse (an »undone« modern world).[300]

Diese soziale Apokalypse wird in der Serie – und in ähnlichen Serien wie *Hoarding: Buried Alive* oder *Obsessed* – dadurch deutlich gemacht, wie die Dinge in Szene gesetzt werden. Das Format bestimmt somit in einem ersten Schritt das Problem, um dann im weiteren Verlauf der Sendung mit psychologischer und praktischer Hilfe das Problem, sowohl die Dinge als auch die Person, zu lösen. Eine kurze Definition steht am Anfang jeder Folge: »›Compulsive Hoarding is a mental disorder marked by an obsessive need to acquire and keep things, even if the items are worthless, hazardous, or unsanitary.‹«[301] Hoarder*innen sind somit als Personen definiert, die die Kontrolle über ihre Objekte verloren haben, die immer mehr Dinge anschleppen, die sie nicht brauchen, die zu nichts nütze sind, ohne zumindest im gleichen Maße auch Dinge wieder loszuwerden. Die angestauten Dinge sind ein Symptom, welches zeigt, dass die Pathologisierten nicht mehr souverän und stabil genug sind, sich deren Anziehung zu entziehen. Wie in einem Horrorfilm werden durch Musik, Toneffekte und Kameraführung darüber hinaus die Objekte als Bedrohung dargestellt, wenn im Folgenden die Häuser der ›Betroffenen‹ gezeigt werden, jeweils zwei pro Sendung. Die Kamera nähert sich langsam und vorsichtig dem Haus, von dem eine Gefahr auszugehen scheint. Dann zeigt es all die Ansammlungen, die sich im Haus befinden, die aufgetürmten Kisten, Klamotten, Zeitschriften usw. Durch die Musik wird diese Szene so untermalt, dass der Schrecken deutlich wird, den diese Verwahrlosung ausüben soll. Mit Filmeffekten wird dies noch einmal akzentuiert, wenn beispielsweise der Wechsel zu einer Problemstelle im Haus mit der Negative der ausgehenden Szene eingeleitet wird. Darüber hinaus werden Interviews mit den Nachbar*innen, der Familie und Freund*innen gezeigt, durch welche die ›Obsession‹ mit Objekten gleichzeitig als Distanzierung zum sozialen Umfeld in Erscheinung tritt. Dieses Umfeld wird durch die Masse von Dingen buchstäblich aus dem Haus und teilweise aus dem Leben der ›Betroffenen‹ gedrängt, denn das Haus kann nicht mehr als Ort dienen, an dem all die alltäglichen Handlungen wie kochen, schlafen, sich waschen, Gäste empfangen, aber auch einfach nur sich im Raum bewegen, vollzogen werden kann, weil sich die Dinge im Bad, in der Küche und auf

300 Herring, »Material Deviance: Theorizing Queer Objecthood«.

301 Herring.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem Bett genauso ansammeln wie in den Gängen. Unnütze Dinge stellen sich in den Weg und werden damit in der Masse zur Blockade. Therapeut*innen diagnostizieren das Verhalten in eingespielten Analysen dann als Abweichung, deren Ursprung in den persönlichen Geschichten der ›Betroffenen‹ zu suchen ist. Sie versuchen, die so zu Patient*innen Gemachten zu überzeugen, dass sie ein Problem haben, während Leute wie ›Dorothy the Organizer‹ die praktische Hilfe leisten, all die angestauten Sachen zu entsorgen.[302]

In *Clicks* kommt die Bedrohung, die von angesammelten Objekten in den Häusern der Hoarder*innen ausgeht, auf dem Körper von Behar zum Tragen: Die Daten nehmen Überhand, sie stauen sich an und überdecken den Körper. Die Bedrohlichkeit der Objekte liegt dabei einerseits in ihrer Ansammlung, die gemanagt werden müsste, indem man all das herausfiltert, das zu nichts nütze zu sein scheint. Die Objekte sind aber andererseits bedrohlich, weil sie – wie schon der Raum bei Caillois – ein unwiderstehliches Verlangen auf die Betroffenen ausüben, das es nicht ermöglicht, sich den Objekten zu entziehen. Die Nicht-Souveränität löst somit erst die Ansammlung aus. Wie es Foucault in Bezug auf die Lüste beschreibt, ist der Exzess Zeichen dafür, dass hier kein Subjekt mehr vorzufinden ist und gleichzeitig wird der Exzess erst durch die Aufhebung der Schranke, die das Subjekt darstellt, losgetreten. Der Wandel von einer Ansammlung, die einem Reichtum gleichkommt, zu einer Ansammlung, die zu viel ist, liegt somit in der An- bzw. Abwesenheit des Subjekts begründet. Nimmt eine Person eine bewusste Wahl vor, besteht die gute Chance, dass sie sich als Sammler*in und damit als Subjekt konstituiert, seien es auch noch so nutzlose Gegenstände. Eine solche Sammlung zeichnet sich nicht dadurch aus, dass den Gegenständen ein Nutzen zugesprochen werden kann – der Wert von Sammler*innenobjekten ist meist nur ein Wert innerhalb der Sammler*innengemeinschaft –, sondern in der bewussten Wahl des Gegenstandes, sowie in der Kategorisierung und sorgsamen Ausstellung der Gegenstände. Exemplare reihen sich dann in Alben oder Vitrinen. Dadurch, dass die Hoarder*innen aber dem Einfluss der Objekte erliegen, sind sie keine Subjekte, keine Sammler*innen. Die Aggregation sei stattdessen das Ergebnis einer Pathologie und damit ein Problem, das gelöst werden müsse; statt einer bewussten Sammlung findet sich nur eine wahllose Ansammlung. So muss man sich letztendlich auch die Ansammlung in *Clicks* vorstellen: Nicht mehr als Datenreichtum, sondern als Daten, die keiner Wahl oder Handlung durch ein Subjekt entsprechen und damit keine Informationen bereithalten und auf keine Nutzer*innen verweisen; Behar hängt im steten Klicken fest, statt Entscheidungen zu treffen. Sie schafft bloß sich ständig wiederholende Daten desselben, die somit zu viel sind und herausgefiltert werden müssten; deren Ansammlung dem Festhalten an alten Zeitschriften, Bergen von Kleidung oder abgelaufenen

302 Vgl. Herring.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebensmitteln entspricht, wie sie in *Hoarders* als Abweichung eines normativen Objektbezuges in Szene gesetzt werden. Statt Datenreichtum begegnet uns in *Clicks* eine Müllhalde.

Schon in *Hoarders* findet sich dabei die Vorstellung einer normativen Dynamik, die durch die Hoarder*innen gestört wird: Statt dass der Zufluss von neuen Objekten durch den Abfluss von alten, ge- und verbrauchten Objekten ausgeglichen wird – eine Dynamik, die gleichzeitig die stetige Teilnahme an kapitalistischen Konsumprozessen garantiert –, wird der Abfluss blockiert. Die Trägheit, die über *Clicks* auch in das Management von Daten(-sammlungen) eingeführt wird, zeigt sich aber mehr noch im Management von Körpern. So geht Lauren Berlant in *Slow Death (Obesity, Sovereignty, Lateral Agency)* auf Essen, Fettleibigkeit und die gesellschaftliche Bedrohung ein, die in Form einer ›obesity epidemic‹ von dicken_fetten Menschen ausgehen soll. They setzt den Fokus dabei auf die »self-interruption«[303], »self-abeyance«[304] oder »self-suspension«[305], die sich im Kontext vom Essen zeigt; Unterbrechungen im Bezug zur Zukunft, die auch hier einen *drag* verorten.[306] Betont wird hier außerdem der Bezug zur Souveränität. Souveränität wird, so Berlant, deswegen allgemein als wünschenswert aufgefasst, weil damit ein Gefühl von Autonomie und Selbstbestimmung einhergehen soll. Souveränität soll erlauben, mehr man selbst zu sein, statt sich von anderen bestimmen zu lassen. Wie schon die Anleitungen zum Data Detox, sind somit auch Anti-Fettprogramme wie Michelle Obamas Projekt einer *Partnership for a Healthier America* in diesem Sinne Ermächtigungsprogramme, bei denen die Loslösung vom (ungesunden) Essen mit Darstellungen eines aktiveren Subjekts und einer ›gesünderen‹ Umgebung Hand in Hand gehen. Berlant weist darauf hin, dass solche Programme Aufforderungen an das Subjekt darstellen, verlässlich und in Kontrolle zu sein. Souveränität ist somit nicht nur Ideal, sondern kann zur Pflicht werden, unter der man leidet. Souveränität wird von Berlant nicht – wie in der Gegenökonomie – als notwendig und wünschenswert erachtet, sondern ist ein Anspruch an Subjekte, dessen Erfüllung zum Zwang werden und an dessen Scheitern man verzweifeln kann.

Essen kann in diesem Kontext als Möglichkeit dienen, so Berlant, sich diesem Anspruch kurzzeitig zu entziehen. They bezeichnet dies als *lateral agency*, »a model of agency without intention […], a mode of coasting consciousness within the ordinary that helps people survive the stress on their sensorium that comes from the difficulty of reproducing contemporary life«[307]. *Lateral agency* ist somit eine Form von Handlungsmacht, die nicht im Subjekt zu verorten ist, sondern durch die man

303 Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), 115.

304 Berlant, 116.

305 Berlant, 116.

306 Berlant nutzte die Pronomen they/them, die ich hier beibehalte.

307 Berlant, *Cruel Optimism*, 18.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

neben sich oder zu der man seitlich steht; eine Handlungsmacht, so würde ich sagen, die der Hingabe an Begierden gleichkommt. Diese Begierden gehen, wie oben gezeigt, auch von Objekten aus. Eine solche *lateral agency* zeigt sich etwa in der Beziehung zum Essen und in der Handlung des Essens:

> Eating can be seen as a form of ballast against wearing out, but also as a counter-dissipation [eine Art Gegenabreibung oder Gegenverschwendung], in that, like other small pleasures, it can produce an experience of self-abeyance, of floating sideways. In this view it is not synonymous with resistant agency in the tactical or effectual sense, as it is not always or usually dedicated singly to self-negation or self-extension. Eating amid the work of the reproduction of contemporary life is best seen as activity releasing the subject into self-suspension.[308]

Berlant begreift Essen als Mittel, den Zwang zur Selbstkontrolle zu entfliehen. They eignet sich damit einen Bezug zu Essen an, der gerade in der Ansammlung, nämlich als Fettleibigkeit, die Souveränität zu bedrohen scheint, und an einer Figur festgemacht wird, der dicken_fetten Person, die oft als langsam, kindlich oder überflüssig gesehen wird.[309] Es sind nämlich gerade Kinder, denen im Allgemeinen nachgesagt wird, noch keine Kontrolle im Bezug zu Essen entwickelt zu haben, sich noch kein Bild davon zu machen, dass Essen auch schaden kann, und sich, würde man sie lassen, ausschließlich von Süßem und Fettigem ernähren würden. Es sind somit, so lässt sich hier kurz zusammenfassen, stets Dinge, die eine scheinbar unwiderstehliche Anziehung entfalten, die eine Bedrohung darstellen, und denen sich sowohl Hoarder*innen als auch dicke_fette Menschen dem Diskurs nach nicht entziehen können. Die Dinge dringen vielmehr in Körper und Häuser ein und sammeln sich dort an. Auch hier lässt sich eine Mimese verorten oder zumindest eine legendäre Psychasthenie, denn auch hier hat man es mit einer direkten, invasiven Aktion des Milieus zu tun, der die betroffenen Personen – wie die Verbrecher*innen im Fragment von Horkheimer und Adorno – nicht genug Widerstand entgegenstellen (können). Während Nahrung immerhin im Gegensatz zu anderen unterbrechenden Mitteln wie Alkohol oder Drogen Anteil an der Reproduktion von Leben haben könnte, wird diese Zukünftigkeit in den Handlungen, die Berlant interessieren, unterlaufen. They nennt Essen oder auch Sex entsprechend »spreading-out activities […], aleatory modes of self-abeyance that do not occupy time, decision, or consequentiality in anything like the sovereign registers of autonomous self-assertion«[310]. Indem gerade nicht mit den Konsequenzen gerechnet und auf eine Zukunft projiziert wird, wird dem Essen dessen Funktionalität bzw. die Ausrichtung auf eine Zukunft entzogen. Wie Berlant schreibt: »Paradoxically, of course, at least during

308 Berlant, 116.

309 Vgl. Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, 93

310 Berlant, *Cruel Optimism*, 98.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

this phase of capital, there is less of a future when one eats without an orientation toward it.«[311] Auch Essen kann unproduktiv sein, wenn man nicht isst, um gesund zu sein, um wieder Energie zu bekommen, sondern sich dem Essen überlässt, die Kontrolle über das Essen nicht direkt verliert, sondern aufgibt, und dem Essen damit seinen Zweck entzieht. Man lässt sich gehen, statt dass Essen zum Motor eines Weitergehens wird.

Hier zeigt sich damit eine Trägheit in einer bestimmten Beziehung zum Essen. Diese wird aber im Konsum verortet, in der Art, wie man und welches Essen man konsumiert, nämlich übermäßig und übermäßig ungesundes Essen. Den Wechsel, den ich mittels der digitalen Desökonomie machen möchte, ist aber ein Fokus weg vom Konsum- zum Produktionsverhalten. Mit Herring und Berlant haben wir es bisher mit Ersterem zu tun: Die maßlose Sammlung von Objekten und der maßlose Konsum von Essen. Denkt man sich den Bezug zu Essen dagegen nicht nur als Konsum, sondern als Postproduktion, nämlich als körperlichen Prozess, der Essen in seine Bestandteile zerkleinert und in Körperfett umwandelt, dann zeigt sich eine Situation, die vergleichbar zur Datenproduktion ist: eine Produktion, die nicht der willentlichen und souveränen Handlung eines Subjekts entspricht, sondern über die Interaktion mit (digitalen) Objekten hervorgerufen wird. Konsum von Essen als gleichzeitige Postproduktion von Körperfett lässt dann deutlicher den Zusammenhang von Ablagerung und Nicht-Souveränität in *Clicks* beleuchten.

Nehmen wir dazu etwa Francis Ray Whites Betrachtungen der Substanz Fett. They bezieht sich in *Fat, Queer, Dead: ›Obesity‹ and the Death Drive* zunächst gleich Berlant auf die von Politiker*innen, Mediziner*innen und Sachverständigen ausgerufene ›obesity epidemic‹ oder ›obesity timebomb‹; die Gefahr, die darin gesehen wird, dass immer mehr Menschen tendenziell fettleibiger und ›übergewichtiger‹ – ein Wort, das in sich schon eine Vorstellung von Normalgewicht und im Gegensatz dazu ein Zu-viel beinhaltet – werden oder zu werden scheinen.[312] Dicke_Fette Menschen werden somit ähnlich wie die queeren Menschen in Lee Edelmans *No Future* charakterisiert. Wie oben ausgeführt, sind queere Menschen nach Edelman mit einer Zukunftslosigkeit assoziiert, die eine soziale Ordnung gefährdet, die wesentlich um die Hoffnung auf Fortbestand strukturiert ist, die das Kind mit sich bringt. Ähnlich sind auch dicke_fette Menschen, so White, als wesentlich zukunftslos, ungesund und unglücklich markiert. Dicke_Fette Menschen würden, so der Subtext von Begriffen wie Zeitbombe, keine Zukunft haben, vielmehr bedrohen sie die Zukunft der Gesellschaft. Als Evidenz dient them insbesondere die fortlaufende Anti-Fett-Initiative *Change4Life*, die 2009 von der britischen Regierung initiiert wurde. In dieser Kampagne wird Fett als ein Objekt dargestellt, welches sich im Körper anstaut, wodurch Fettleibigkeit nicht bloß die Ausbreitung eines Körpers beschreibt,

311 Berlant, 117.

312 White nutzt die Pronomen they/them, die ich hier beibehalte.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern auch einen bestimmten Objektbezug. Wie in *Hoarders* ist auch hier das Problem somit ein Problem von Objekten und von der Beziehung von Menschen zu den Objekten. Die Menschen haben demnach keine Kontrolle mehr über die Objekte, sondern werden von den Objekten, von der Versuchung durch Süßigkeiten und fettigen Produkten, beherrscht. Dicke_Fette Menschen stellen somit Figuren dar, »who are constituted as lacking the morality, rationality and self-control required to produce a viable, civilised future«[313]. Es sind Figuren, die ihre Souveränität an die Objekte verloren haben.

In den Fokus rückt dabei das Video *What is Change4Life?* (2009, Aardman Animations). In diesem wird ein evolutionäres Narrativ verfolgt, wonach Fettleibigkeit ein Problem der Moderne sei, entstanden dadurch, dass, im Kontrast zu einer prähistorischen Vorzeit, in der man noch jagen musste, Nahrung nun ohne Anstrengung (zu) leicht verfügbar sei. Das Video beginnt mit Bildern von animierten Knetfiguren, die auf Bäume klettern, um an Früchte zu kommen, die Mamuts hinterherjagen und die Felsen über Klippen drücken, um einen Mamut zu erschlagen. Diese andauernde Aktivität eines steinzeitlichen Überlebens wird mit der Bequemlichkeit des modernen Lebens kontrastiert. Man sieht mit *Comfy Car* beschriftete Autos und mit *More Comfy Bus* beschriebene Busse und schließlich ein Haus, in dem einige Personen am Küchentisch Pizza, Hotdogs, Pommes, Popcorn und Chips essen und Limonade trinken, während eine kleine Knetfigur im anderen Zimmer vor dem Fernseher hockt. Essen und Fernseher, die beiden ungesunden Konsumverhalten, finden zueinander, wenn einer der Figuren mit Essen in den Händen von der Küche ins Wohnzimmer aufs Sofa wechselt. Eine Stimme aus dem Off beschreibt diese neue Situation, in der nicht mehr die Notwendigkeit besteht, sich zu bewegen, folgendermaßen:

> Then, gradually, life changed. In many ways it got easier. Nobody had to run around for their food, or anything else much for that matter. Until one day we woke up and realized that nine out of ten of our kids would grow up to have dangerous amounts of fat build-up in their bodies, which meant they'd be more likely to get horrid things like heart disease, diabetes and cancer, and many could have their lives cut short. So we thought, that's not more of a life, that's less of a life, and that's terrible because we love the little blighters.[314]

Die Vorgabe für das Video war, wie White berichtet, keine Fettleibigkeit zu zeigen, sondern über das Fett im Körper zu sprechen. Entsprechend blickt man, während von dem ›build-up‹ von Fett gesprochen wird, in den Körper einer Kindähnlichen Knetfigur und sieht dort, wie sich weiße Flecken, das Fett, im ganzen

313 Francis Ray White, »Fat, Queer, Dead: ›Obesity‹ and the Death Drive«, *Somatechnics* 2, Nr. 1 (2012): 2.

314 Zitiert nach White, 8.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Körper verteilen und ablagern. Das Fett ist augenscheinlich das Ergebnis des Fast Foods, das die Szene unmittelbar davor dominierte. Konsum von Fast Food bedeutet somit sogleich eine Postproduktion von (Körper-)Fett. Fett wird, so White, als »source of inner decay«[315] dargestellt, die Heilung dagegen als Frage von »mind over matter«[316]. Fettleibigkeit erscheint somit nicht nur als eine nicht-normative Körperlichkeit, sondern als ein Zu-viel von Fett, als die zu große Postproduktion und Ansammlung einer zerstörerischen Substanz bzw. die Ablagerung einer Substanz, die gerade deswegen zerstörerisch – verwesend – ist, weil sie sich ansammelt und nicht einfach im Körper auflöst. War Fett im prähistorischen Zeitalter noch in eine Dynamik eingebunden, in der man für die Zufuhr von mehr Nahrung jagen oder sammeln musste und somit zwingend das angesammelte Körperfett verbrannte, so stellt die komfortable Lebensweise einen *drag* in dieser Dynamik dar, die Körperfett ablagern statt abfließen lässt. Es handelt sich um eine Überproduktion, angeregt durch eine Hingabe an die Produktionsmittel, das kalorien- und fettreiche Essen. Interessanterweise ist es hier nicht die Verschwendung – wie im Kapitel zu Price –, sondern die immer größere Akkumulation, die den Gegensatz zu Wachstum und Zukunft darstellt. Wie die Gegenökonomie oder wie *Hoarders*, stellt dann auch *Change4Life* Kontrolle und Askese als Lösungen dieser immensen Ansammlung dar: anders konsumieren, um keine Fettproduktion auszulösen, und aktiv werden, um (länger) zu leben.

Wir haben es somit mit einer Produktionsweise zu tun, die nicht mehr als souveräner Akt zu verstehen ist, sondern sich dem Zugriff des Subjekts als körperlicher Prozess weitestgehend entzieht; eine Postproduktion, die erst durch Interaktionen hervorgerufen wird, durch die Nähe zu Essen und Fernsehen, zu gemütlichen Sofas und komfortablen Autos. Es ist eine Produktionsweise, die schon von vornherein nur ein prekäres Maß an Kontrolle zulässt und die zum Exzess tendiert, wenn das Subjekt sich hingibt und damit jede Kontrolle als auch den Status als Subjekt aufgibt. Auch Daten, die bot-gleich aus einem Nicht-Lösen-Können (*stuck*) produziert werden, so macht nun *Clicks* und *Bigger Than You* deutlich, erzeugen den Exzess von Fett, lagern sich ab, anstatt nützlich zu sein. Die Aktualisierung von *What is Change4Life?* für einen digitalen Kontext müsste folglich Nutzer*innen zeigen, die ihr Smartphone stets nah am Körper tragen, gleich ob im Bad, im Bett, vor dem Fernseher oder im Restaurant im Gespräch mit anderen Leuten, die nicht mehr ohne Smartphone leben können – eine Darstellung, wie sie in den Beschreibungen junger Leute schon oft existiert. *Clicks* eskaliert aber diese Situation, indem die darin porträtierte ›Nutzer*in‹ – das pinke Gebilde – nicht mehr scrollt und wählt, sondern nur noch repetitiv – in einem langsamen Vor-und-zurück – klickt, sich nicht mehr in der Welt bewegt, sondern in einem entgrenzten Raum verweilt, nicht mehr

315 White, 10.
316 White, 11.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeit und Aufmerksamkeit vergibt, sondern endlos wartet. Gleich dem Fett treiben die so produzierten Daten nichts mehr an, geben nicht Energie für die algorithmische Gouvernementalität des digitalen Milieus, sondern sammeln sich bloß an – *a moment on the lips, a lifetime on the hips*. Behar zieht entsprechend eine Parallele zwischen Fettleibigkeit und Daten:

> Obesity is an instance of biopower that dismantles individual sovereignty. […] Obesity is an endemic, not an epidemic, a chronic condition requiring perpetual management, not a crisis in need of a cure; and it deals in populations, not persons. The same could be said of big data. Both are surfeits set for management and the more we eat and click, the more management we require.[317]

Behar macht, indem sie auf die Arbeit verweist, die zum Funktionieren von Datenbanken nötig ist, zuletzt diese Speichermedien zum Interventionsfeld. Diese werden demnach nicht als immaterielle Cloud vorgestellt, die endlose Aufnahmekapazitäten haben, sondern als Körper, deren stetes Anwachsen grotesk wirkt und von Nicht-Souveränität zeugt. Der Körper als Datenbank macht die Endlichkeit jeder Aufnahmekapazität deutlich, sei sie noch so groß, und stellt die Frage, was mit all den Daten passiert, die sich zwar in den weltweiten Datenbanken von großen Internetunternehmen ansammeln, aber keine Informationen liefern und sich in keine Muster einspeisen. Sie stellt die Frage: Korreliert der immer größere Anwuchs von Daten ausschließlich mit einem größeren Ressourcenreichtum; oder auch mit einer immer größeren Akkumulation von nutzlosen Daten, die sich gleich Fett in den Datenbanken ablagern und immer mehr Platz auf den Festplatten einnehmen?

3.2.2 Daten und Begehren: *Fag Face Mask* von Zach Blas

Daten sind nicht gleich Datenspuren. Spuren, so lassen sich Rouvroy und Berns verstehen, verweisen unmittelbar auf den Zusammenhang ihrer Entstehung, auf Käufe, Bewegungen, die Nutzung eines Wortes oder einer Sprache, so ihre Beispiele. Daten sind dagegen vom unmittelbaren Kontext abstrahiert, um sie vergleichbar zu machen. Sie haben nicht in sich Bedeutung, sondern bekommen Bedeutung erst durch das Zusammenspiel mit anderen Daten.[318] Dieser Unterschied zwischen Spuren und Daten bleibt oft unbeobachtet, da Datenspuren ohnehin schon in einer höchst standardisierten Weise produziert werden. Die Interaktionen der Nutzer*innen mit dem digitalen Milieu sind nicht beliebig, sondern eingebunden in eine Infrastruktur aus Suchmasken, Like-Buttons und Hyperlinks, die der Nutzung

317 Behar, *Bigger than You: Big Data and Obesity – An Inquiry toward Decelerationist Aesthetics*, 23f.

318 Vgl. Rouvroy und Berns, »Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation: Le disparate comme condition d'individuation par la relation?«, 169.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grenzen setzt. Der Wandel von Spuren zu Daten, die Abstrahierung und Reduzierung, ist in diesem Kontext unproblematischer. Es gibt aber auch Spuren, die nicht bereits in standardisierten Kontexten entstanden sind. Digitale Bilder, die nicht als Bild- sondern als Informationsquelle genutzt werden sollen, sind ein Beispiel für eine solche Art von Spuren. An ihnen lässt sich deshalb die Reduzierung von Datenspuren zu vergleichbar gemachten Daten nachvollziehen, die für Daten grundsätzlich notwendig ist, hier nun aber mit wesentlich mehr Aufwand verbunden ist, weil sie nachträglich erreicht werden muss. Beispielhaft dafür stehen im Folgenden zwei Studien, die in unterschiedlicher Weise versuchen, eine nachträgliche Standardisierung von Bildern zu erreichen, um auf diese Weise Informationen und Schlüsse aus diesen Daten zu ziehen. Die Informationen, die die Studien zu gewinnen suchen, betreffen die sexuelle Orientierung der porträtierten Personen, die Klassifizierung als hetero- bzw. homosexuell.

Die *Fag Face Mask*, ein Kunstwerk von Zach Blas, wurde in Reaktion zu einer solchen Studie konzipiert. Die Datenproduktion in diesem Werk ist, wie ich zeigen werde, von einem queeren Begehren geleitet, das sich diesen Studien teilweise anlehnt, um die Daten zur Anhäufung zu treiben, ohne sie aber durch eine Reduzierung/Abstrahierung wieder produktiv zu machen. Im Unterschied zu den Studien ist dabei in der *Fag Face Mask* das queere Begehren nicht eine Erkenntnis, dessen (Nicht-)Vorliegen aus den Daten zu extrahieren ist, sondern wird den Daten und der Produktion von Daten und Datenclustern eingeschrieben. Wir haben es also in diesem Kapitel mit zweierlei Materialien, mit den Studien und der *Fag Face Mask*, zu tun, in denen sich, wie ich weiter argumentieren werde, zweierlei Begehren abzeichnen: Ein Begehren, das Vergleichbarkeit erlaubt nach der Art, Nutzer*innen, die x mochten, mochten auch y, und ein Begehren nach Gleichheit (*sameness*), das zum Exzess tendiert und der notwendigen Reduzierung von Datenspuren zugegen läuft.

i) Die Studien: Christiane Lewe beschreibt das Aufkommen solcher Art von Studien, die versuchen aus Porträts Informationen über Personen zu extrahieren, als Revival der Physiognomie.[319] Physiognomie ist die Lehre, von Körpermerkmalen auf Eigenschaften einer Person zu schließen, geprägt von Männern wie Johann Caspar Lavater, Cesare Lombroso oder Francis Galton. Dass an diese zutiefst problematischen, von der Vorstellung von bestimmten Typen geprägten Studien derzeit angeknüpft wird, scheint dabei nicht an neuen Erkenntnissen zu liegen, sondern vor allem an neuen Möglichkeiten, die die Unmengen von digitalen Bildern, die leicht für Forscher*innen verfügbar sind, und die Technologien, die mit diesen Unmengen umgehen können, bereithalten. Dieses Revival ist somit davon getrieben, In-

319 Vgl. Christiane Lewe, »Surface and Depth: The Revival of Physiognomy in Deep Learning«, in *Un/Masking: Reflections on a Transformative Process*, hg. von Anna Baccanti u.a. (Berlin: Neofelis, 2021), 135–56.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

formationen aus Bildern zu extrahieren, um die Porträts von Datingseiten oder Seiten sozialer Medien wie Facebook operativ zu machen. Es folgt dem Motto: Man hat Bilder, nun gilt es, damit etwas anzufangen. Also werden mithilfe von Technologien, die solche Mengen handhabbar machen, Gesichter ausgelesen und nach Mustern und Gemeinsamkeiten gesucht. Das Revival der Physiognomie bestätigt die Beobachtung von Zuboff, dass im *surveillance capitalism* die Suche nach menschlichen Erfahrungen, die sich in Daten übersetzen lassen, immer weiter ausgedehnt werden muss. Man könne dies nach ihr an der Entwicklung nachvollziehen, die Google durchgemacht hat:

> This explains why Google's supply chains began with Search but steadily expanded to encompass new and even-more-ambitious territories far from clicks and queries. Google's stores of behavioral surplus now embrace everything in its online milieu: searches, e-mails, texts, photos, songs, messages, videos, locations, communication patterns, attitudes, preferences, interests, *faces*, emotions, illnesses, social networks, purchases, and so on.[320]

ii) Fag Face Mask: Die Serie *Facial Weaponization Suite* (2011–2014), zu der die *Fag Face Mask* gehört, besteht aus in 3D-Druckern produzierten Masken, Workshops, Performances, Fotos und einem Video – dem *Facial Weaponization Communiqué: Fag Face* (2012). Die Masken entstanden im Rahmen von Workshops und basieren auf den Gesichtsdaten der Workshop-Teilnehmer*innen. In den Workshops setzten sich die Teilnehmer*innen zunächst mit der globalen und lokalen Politik von biometrischer Überwachung und Gesichtserkennung auseinander. Anschließend wurden die Gesichter der Teilnehmer*innen mittels einer Kinect, ursprünglich ein Bewegungssensor für Xbox 360, gescannt.[321] Im Falle der *Fag Face Mask* seien dies nach Aussage von Blas die Gesichter von queeren Männern gewesen. Blas nutzt somit selbst eine Technologie, auf die er sich kritisch bezieht, das heißt, er legt selbst eine Datenbank mit den gescannten Gesichtern queerer Männer an und setzt sie damit eben der Gefahr aus, vor der der Workshop warnen soll. Durch eine 3D-Modellierungssoftware wurde aus diesen Scans im nächsten Schritt ein 3D-Modell des Gesichts entwickelt. Die verschiedenen modellierten Gesichter wurden anschließend übereinandergelegt, wobei sie sich gegenseitig überlagert und durchstoßen haben, um somit ein amorphes Gebilde zu schaffen, welches keine Ähnlichkeit mehr mit einem Gesicht

320 Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Kap. 5 – The Elaboration of Surveillance Capitalism: Kidnap, Corner, Compete (I. The Extraction Imperative) [Herv. S.A.].

321 Vgl. Zach Blas, »Escaping the Face: Biometric Facial Recognition and the Facial Weaponization Suite«, *Media-N, CAA Conference Edition* 9, Nr. 2 (2013), http://median.newmediacaucus.org/caa-conference-edition-2013/escaping-the-face-biometric-facial-recognition-and-the-facial-weaponization-suite/.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat. Wie noch eingehend zu betrachten sein wird, wird dabei nicht irgendein Durchschnitt abgebildet oder sonst statistisch auf die Gesichter zugegriffen, vielmehr hat Blas diesen Prozess in einem Vortrag als »moving around and playing with layers […] on the z-axis«[322] beschrieben. Anschließend wurden aus dem aus überlagerten Gesichtern bestehenden Gebilde in einem 3D-Drucker Masken hergestellt, die die Workshopteilnehmer*innen in öffentlichen, in der Gruppe erarbeiteten Interventionen trugen. Blas hat auf diese Weise vier verschiedene Masken produziert.

Abb. 8: Zach Blas – Facial Weaponization Suite: Fag Face Mask

October 20, 2012, Los Angeles, CA, 2012, Courtesy of the Artist

322 ZKM | Institut für Bildmedien, *To Mask and to Hide – Maskieren und Verstecken: Vortrag von Zach Blas* (Vortragsdokumentation, 29 min 27 sec, 2016), 00:16:47-00:16:51, https://zkm.de/media/video/maskieren-und-verstecken-0.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die erste, die in pink gehaltene *Fag Face Mask* entstand 2012 in einem Workshop während dem *Christopher Street West Pride Festival* in Los Angeles. Im Rahmen der Ausstellung des ZKMs, in der ich das Werk sah, wurden die Masken und stilisierte Fotos von Personen, die die Masken tragen, neben Fotos der von den Workshop-Teilnehmer*innen inszenierten Performances und Proteste und dem *Communiqué* gezeigt. Das *Communiqué* zeigt Überwachungs- und Nachrichtenmaterial neben einer animierten Repräsentation der *Fag Face Mask* und einer*einen Sprecher*in, vermutlich Blas, der die 3D-gedruckte Version der *Fag Face Mask* trägt. Die weiteren Masken, auf die ich hier nicht weiter eingehen möchte, sind schwarz, blau und silbern und beziehen sich jeweils auf bestimmte Problematiken biometrischer Überwachung, unter der besonders marginalisierte Gruppen sowohl durch eine gesteigerte als auch verringerter Sichtbarkeit leiden. Insbesondere die Produktionsweise der *Fag Face Mask* steht im Weiteren im Fokus. Diese ist, zur Erinnerung: Die Gesichter queerer Männer wurden gescannt, die so gewonnenen Gesichtsdaten übereinandergelegt und vermischt, wodurch die Maske geformt wurde, die anschließend ausgedruckt wurde.

Die beiden verschiedenen Materialien stehen in enger Verbindung: Die Studie von Nicholas O. Rule und Nalini Ambady (2008), die eine der frühesten Studien im Rahmen des Revivals der Physiognomie darstellt und nach dem Zusammenhang zwischen Gesichtsmerkmalen und sexueller Orientierung von *weißen* cis Männern fragt, war Anlass für die *Fag Face Mask*. Sie wird von Blas in seinen Schriften in den Kontext von Überwachung gestellt, insbesondere den Kontext einer biometrischen Überwachung, durch die auf lange Sicht das Gesicht ähnlich wie der Fingerabdruck zweifelsfrei einer bestimmten Person zugeordnet werden solle. Damit legt Blas den Fokus auf das vollendete Werk, die Maske als etwas, welches das Gesicht verdeckt und mit dem man sich in Protesten als Kollektiv zeigen kann.[323] Ich möchte mich dagegen auf den Herstellungsprozess der *Fag Face Mask* fokussieren und sie damit in Bezug zur Entwicklung setzen, die die Studie von Rule/Ambady erfahren hat. Dafür bespreche ich eine zweite Studie, diese von Yilun Wang und Michal Kosinski. Wie Rule/Ambady folgen sie der Frage, ob sexuelle Orientierung am Gesicht *weißer* cis Männer (und cis Frauen) ablesbar ist. In ihrer Arbeit zeigt sich mit den Technologien, die sie dafür einsetzen, aber deutlicher noch ein Operativ-machen der Bilder. Indem ich insbesondere auf den Moment des Übereinanderlegens im Produktionsprozess der *Fag Face Mask* eingehe, möchte ich zeigen, wie sich dieses Werk solchen Studien anschließt, ohne aber die Reduzierung in diesen Studien zu reproduzieren.

323 Vgl. Zach Blas, »Informatic Opacity«, *The Journal of Aesthetics and Protest*, Nr. 9 (2014); Zach Blas, »›A Cage of Information,‹ or, What is a Biometric Diagram«, in *Documentary across disciplines*, hg. von Erika Balsom und Hila Peleg (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016), 80–90; Zach Blas und Jacob Gaboury, »Biometrics and Opacity: A Conversation«, *Camera Obscura* 31, Nr. 2 (2016).

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Getrieben ist dieses ›mit und gegen‹-Arbeiten von einem queeren Begehren, das die Gesichter zur Anhäufung bringt und eine Reduzierung der Spuren negiert. Dieses Begehren findet sich in zwei peripheren Kommentaren von Blas: In einem Vortrag, den Blas 2016 am ZKM gehalten hat, nennt er als den Startpunkt seiner Arbeit eine ›lustige‹ Vorstellung, die einer Potenzierung des Geteilten gleichkommt: Wenn man laut der Studie von Rule/Ambady die sexuelle Orientierung *eines* Gesichts feststellen könnte, müssten zwanzig Gesichter schwuler Männer übereinander getragen einen doch »super gay«[324] machen. Blas wiederholt hier eine Vorstellung, die sich auch in der Physiognomie wiederfindet, nämlich die Vorstellung eines Idealtyps, den ich mit Leo Bersani in einem weiteren Schritt in Bezug zu einem Begehren nach Gleichheit (*sameness*) setzen werde. Der zweite Kommentar kreist um den Ausdruck eines »fag fucking«[325] mit dem Blas in einem frühen Artikel der Schmähung entgegentritt, die hinter dem Begriff eines *fag face* zu finden ist. Im *fag fucking* steckt eine Hingabe an den homosexuellen Akt, die an dessen Spuren festhält. Beide Begriffe kombinieren sich zu einem queeren Begehren, das zur Auftürmung tendiert (*super gay*) und sich gegen Reduzierung wendet (*fag fucking*).

Revival der Physiognomie: Zwei Studien

Der Anlass für die *Fag Face Mask* war eine Studie, die 2008 an der Tufts University von Nicholas O. Rule und Nalini Ambady durchgeführt wurde und die Idee eines ›Gaydar‹ aufgreift und legitimiert, also die Annahme, dass sexuelle Orientierung anderer geortet werden kann. Die Teilnehmer*innen an der Studie sollten die sexuelle Orientierung von *weißen*, als cis gelesenen Männern abschätzen. Dafür wurde ihnen in schneller Abfolge Bilder von als hetero- und homosexuell kategorisierten Männern gezeigt. Die Studie versucht dabei von vornherein durch die Beschränkung auf und die Entkleidung des Gesichts von kulturellen Markern und Markierungen abzusehen und damit zu einem statischen, gleichbleibenden Gesicht ›hinter‹ den willentlichen Veränderungen von Make-Up und Mimik vorzudringen. Wie Rule/Ambady zusammenfassen: »In the current work we examine whether male sexual orientation can be judged from static, exclusively facial cues at rapid exposures.«[326] In einer ersten Versuchsanordnung wurden dazu Bilder von persönlichen Webseiten heruntergeladen, in denen sich die als cis gelesenen Männer selbst entweder als hetero- oder homosexuell identifizierten. Nur solche Fotos wurden genommen, in denen direkt in die Kamera geschaut wurde, und die frei von Schmuck, Brillen, Gesichtsbeharrung oder ähnlichen Alterationen waren. Die Bilder wurden dann aus ihrem ei-

324 ZKM | Institut für Bildmedien, *To Mask and to Hide – Maskieren und Verstecken: Vortrag von Zach Blas*, 00:19:35-00:19:36.

325 Zach Blas, »Fag Face«, 2013, http://recapsmagazine.com/review/fag-face-by-zach-blas.

326 Nicholas O. Rule und Nalini Ambady, »Brief exposures: Male sexual orientation is accurately perceived at 50 ms«, *Journal of Experimental Social Psychology* 44 (2008): 1101.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gentlichen Kontext genommen, auf weißem Hintergrund platziert und bis auf Haare und Ohren beschnitten. Zuletzt wurde die Größe standardisiert und die Bilder in Graustufen skaliert.[327] In einer zweiten Versuchsanordnung wurde die Abstraktion von jedem willentlichen Ausdruck in dem Gesicht noch weitergetrieben: Es wurden Fotos von Facebook genommen, in denen die in der Studie aufgenommenen Versuchspersonen getaggt wurden, die sie selbst aber nicht gepostet hatten und in denen sie nicht die zentrale Figur waren. So sollte vermieden werden, dass die Personen sich auf bestimmte Weise zeigen oder ein spezifisches Foto ausgewählt wurde, weil man darin auf eine bestimmte Weise aussieht. In dieser Anordnung wurden außerdem mit Adobe Photoshop Frisuren entfernt.[328]

Diese Fotos wurden dann jeweils Teilnehmer*innen gezeigt, mit dem Ergebnis, dass, so die Studienleiter*innen, die sexuelle Orientierung dieser als cis gelesenen Männer mit einer größer denn zufälligen Wahrscheinlichkeit identifiziert werden konnte, selbst wenn die Fotos nur für 50 Millisekunden erschienen.[329] Obwohl Rule/Ambady nicht behaupten, dass die sexuelle Orientierung notwendigerweise genetisch ist – nur, dass das Gesicht eine sehr reiche Quelle nonverbaler Informationen sei –,[330] folgen sie doch der Vorstellung, dass es etwas Homosexuelles an Gesichtern gibt. Sie legitimieren damit die Schmähung, wie Blas hervorhebt, ein *fag face*, also ein ›Schwuchtelgesicht‹, zu haben.[331] Die Studie wird auch in dem Video referiert, welches Teil der *Facial Weaponization Suite* ist, dem *Facial Weaponization Communiqué: Fag Face*: Man sieht einen Bericht aus *Scientific American* gefolgt von einer schnellen Abfolge der in der Studie genutzten, beschnittenen Porträts auf weißem Grund. Ein mechanisches Voiceover gibt das Wesentliche der Studie wieder. Mitten in der Abfolge der sich abwechselnden Gesichter wechselt das *Communiqué* kurz zu einem schlecht ausgeleuchteten Video, auf dem grob eine Person zu erkennen ist, die eine andere Person von hinten im Würgegriff hält. Im Untertitel heißt es: »Is that what you want, huh? You want your fag face bashed?«[332] Der Bezug zur Studie ist somit nicht nur der anfängliche Anlass für die *Facial Weaponization Suite*, sondern auch Teil des Werkes.

Die Versuchsanordnung zeigt dabei die Arbeit, die gemacht werden muss, um Gesichter vergleichbar zu machen und die Fotos von Intentionalität zu reinigen. Hier wird eine Arbeit sichtbar, die in standardisiert erhobenen Daten bereits vollzogen ist und dadurch unsichtbar bleibt. Durch die Art der Datenerhebung, wie sie

327 Vgl. Rule und Ambady, 1101.

328 Vgl. Rule und Ambady, 1103f.

329 Vgl. Rule und Ambady, 1101.

330 Vgl. Rule und Ambady, 1105.

331 Vgl. Blas, »Fag Face«.

332 Zach Blas, »Facial Weaponization Communiqué: Fag Face«, in *Facial Weaponization Suite* (Multimedia-Installation, Plastikmasken, HD-Video mit Audio, 8 min 11 sec, Fotodokumentation, 2011), 00:04:34-00:04:44.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Google oder Facebook betreiben, ist ausgeschlossen, dass man bei der Produktion von Daten so etwas wie eine bestimmte Pose einnehmen oder sich auf bestimmte Weise präsentieren kann. Die Fotos, auf die Rule/Ambady zurückgreifen müssen, entstehen dagegen in verschiedenen Kontexten, von verschiedenen Blickpunkten aus, mit verschieden guten Kameras geschossen, zu verschiedenen Zeiten, verschieden ausgeleuchtet. Die Personen in den Bildern tragen noch dazu verschiedene Frisuren, mal Brille, mal nicht, mal Make-Up, mal nicht usw. Die Fülle dieser Variationen muss reduziert werden, damit letztendlich Gleiches mit Gleichem verglichen wird, das heißt Gesichter mit Gesichtern, und nicht die berühmten Äpfel mit Birnen. Vergleichbarkeit durch Standardisierung und Reduzierung zu schaffen, war schon bei den Vorläufern dieses Revivals gängige Methode. Da Physiognomie wesentlich einer Bildanalyse gleichkommt, braucht es Wege, Körper und Bild möglichst zur Deckung zu bringen, damit der Körper in den Bildern transparent hervortritt – und das heißt auch in immer gleicher, kontrollierter Weise. Lavater nutzte dazu etwa die Technik der Silhouette-Porträts, bei der eine Person im Profil zwischen dem Licht einer Kerze und einer Leinwand sitzt. Eine Person steht hinter der Leinwand und zeichnet die darauf geworfenen Umrisse ab. Am Ende gewann man auf diese Weise ein abstrahiertes Bild, in denen sich klar die Umrisse abbildeten, während alle anderen Gesichtsausdrücke und -züge verschwanden. Wie bei Rule/Ambady wird Wert auf die stabilen, sich nicht verändernden Elemente gelegt. Hält man dabei stets die gleichen Abstände zwischen Kerze, sitzender Person und Leinwand ein, konnten die Physiognomist*innen in der Folge die Höhe der Stirn, die Länge und die Krümmung der Nase oder die Form des Kinns der verschiedenen Silhouette-Porträts vergleichen.[333] Lavater konnte für diese Studien zudem – ähnlich wie Rule/Ambady – auf eine Kultur des individuellen Porträts in den oberen Klassen zurückgreifen, sodass seine Kollektion nicht nur die von ihm aufgenommenen Porträts umfasste, sondern seine Studien in ein Netzwerk aus zirkulierenden Porträts eingelassen waren.[334]

Auf Vergleichbarkeit absehend, müssen in der Studie von Rule/Ambady entsprechend Fotos, die nicht ins Schema passen, auf denen das Gesicht teilweise oder ganz verdeckt ist, herausgefiltert werden; gleiches gilt für all die anderen Variablen in den genutzten Fotos – Schmuck, Gesichtsbeharrung, der Hintergrund –, die vom Gesicht ablenken könnten. Die Fotos stellen Spuren dar, die erst noch zu Daten gemacht werden müssen, indem sie vom Kontext abstrahiert und von jeder eigenen Bedeutung befreit werden, das heißt von einer Bedeutung, die sich aus den Spuren selbst und nicht erst aus dem Vergleich ergibt.[335] Die Bilder werden entsprechend

333 Vgl. Lewe, »Surface and Depth: The Revival of Physiognomy in Deep Learning«, 143.

334 Vgl. Lewe, 144.

335 Vgl. Rouvroy und Berns, »Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation: Le disparate comme condition d'individuation par la relation?«, 169.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht wie Überwachungsbilder gehandhabt, bei denen man in einer forensischen Arbeit auf den Inhalt und die Entstehung des Bildes zu schließen versucht oder die zur Identifikation von Individuen dienen, sondern als bloßes Vergleichsmaterial. Variablen werden reduziert, statt ein Mehr an Informationen zu begrüßen. Am Ende soll nur das ›eigentliche‹ Gesicht bleiben, sodass man dieses mit anderen, auf das Gesicht reduzierte Porträts vergleichen kann. Bezieht man die Studie somit weniger auf eine (biometrische) Überwachung, wie Blas dies getan hat, und nimmt sie stattdessen als Vorbild für die notwendige Reduzierung, die in der Produktion von Daten vonstatten geht, zeigt sich die *Fag Face Mask* nicht nur als bloße Maskierung des Gesichts, sondern als Prozess, der sich gegen diese Reduzierung wendet.

Mit Blick auf Reduzierung statt auf Überwachung wird es ebenso möglich, die *Fag Face Mask* in Beziehung zur 2017 von Yilun Wang und Michal Kosinski durchgeführten Studie zu setzen, die sich als Nachfolgerin der Studie von Rule/Ambady verstehen lässt. Im Unterschied zu der Vorgängerstudie greift die Studie von Wang/Kosinski dabei auf ein *deep neural network* (DNN)[336] namens VGG-Face statt auf menschliche Teilnehmer*innen zurück. Auch diese Studie untersucht dabei die Möglichkeit, sexuelle Orientierung im Gesicht abzulesen, stellt somit die Frage nach einem *fag face.* Auch hier geht damit eine nötige Reduzierung der aus dem Internet entnommenen Bilder einher. Der DNN in Frage, VGG-Face, wurde als Gesichtserkennungssoftware entwickelt, um Gesichter über mehrere Bilder hinweg wiederzuerkennen, das heißt, das gleiche Gesicht in verschiedenen Bildern wiederzufinden. In dem vorliegenden Fall wird es aber genutzt, um Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Gesichtern festzustellen. Die Arbeit von Wang/Kosinski umfasst dazu fünf aufeinander aufbauende Studien, wobei die erste Studie wiederum in a, b und c geteilt ist.

Für die Studie 1a wurden fast 300.000 von Datingseiten entnommene Porträts vereinheitlicht und gefiltert, wobei die Unterscheidung zwischen hetero- und homosexuellen Personen auf der Angabe des eigenen Geschlechts und dem Geschlecht der gewünschten Partner*innen basiert.[337] Im Umgang mit diesen Fotos findet sich erneut jene Reduzierungsarbeit wieder, die ich oben schon im Zusammenhang mit der Studie von Rule/Ambady besprochen habe. Die Bilder wurden zuerst mittels Face++, einer Software, die ein Gesicht innerhalb eines Bildes lokalisiert, gefiltert.

336 DNNs sind Programme, die verschiedene Ebenen haben, bei der jede Ebene eine spezifische Art des Sortierens und Ordnens betreibt. In diesen Zusammenhang spricht man auch von *deep learning* als eine besondere Weise des *machine learnings*, die über simple Input-Output-Protokolle hinausgeht. Sie sind vor allem gut, um Muster in großen, unstrukturierten Datensätzen zu finden und daraus Vorhersagen zu treffen. Vgl. Jürgen Schmidhuber, »Deep Learning«, *Scholarpedia* 10, Nr. 11 (2015): 32832.

337 Vgl. Yilun Wang und Michal Kosinski, »Deep Neural Networks Are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images«, *Journal of Personality and Social Psychology* 114, no. 2 (2018): 248.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sie wurden nicht in die Studie aufgenommen, wenn sie kein oder mehrere Gesichter oder das Gesicht nicht frontal oder nicht groß genug zeigten. Mittels über Amazon Mechanical Turk (AMT)[338] vermittelte Klick-Arbeiter*innen wurden aus der übrig gebliebenen Bildpopulation dann solche Gesichter entfernt, die als nicht erwachsen, *weiß* und vollständig sichtbar gelesen wurden und deren Geschlecht scheinbar von dem im Profil angegebenen divergierte. Ein Beispielblatt zeigt, dass somit die Gesichter von BIPoC genauso aus der Bildpopulation zu nehmen waren wie etwa animierte Gesichter. Gesichter vergleichbar zu machen, bedeutet somit in diesem Fall, nur cis-männliche, *weiße* Gesichter mit cis-männlichen, *weißen* Gesichtern, nur cis-weibliche, *weiße* Gesichter mit cis-weiblichen, *weißen* Gesichtern zu vergleichen. Im nächsten Schritt wurden dann noch einige zufällig ausgewählte Bilder herausgenommen, um die Größe und die Altersverteilung in den nach sexueller Orientierung und binärem Geschlecht geordneten Untergruppen anzugleichen. Zum Schluss wurden die übrigen Bilder wieder mittels Face++ beschnitten und die Größe der Bilder auf 224 x 224 Pixel vereinheitlicht.[339]

Die so gefilterten und vergleichbar gemachten Bilder wurden dann teilweise genutzt, um den DNN zu trainieren, teilweise um den so trainierten DNN zu testen. In der ersten Versuchsanordnung sollte VGG-Face darauf schließen, welcher vorher etablierten Gruppe – der als hetero- oder der als homosexuell kategorisierten Gruppe – ein bestimmtes Porträt jeweils ähnlicher sieht, ob die abgebildete Person also hetero- oder homosexuell sei. Dieses Verfahren wurde einmal für die als cis gelesenen Männer, einmal für die als cis gelesenen Frauen durchlaufen. Die Genauigkeit der Vorhersage der sexuellen Orientierung reichte laut den Autoren von 81–91 Prozent bei cis Männern (je nachdem, ob dem DNN mehrere Bilder der gleichen Person gezeigt wurden oder nicht) und 71–83 Prozent bei cis Frauen. Da die nach sexueller Orientierung geteilten Gruppen gleich groß waren, würde eine Genauigkeit von 50 Prozent einer zufälligen Entscheidung entsprechen.[340] Was besagt dieses Ergebnis nun bzw. was ermöglichen solche Ergebnisse? Man könnte sich einerseits durchaus vorstellen, wie eine solche Technologie eingesetzt wird, und zwar nicht nur in als ›unaufgeklärt‹ verschrienen Ländern, in denen Homosexualität unter Strafe steht, sondern auch in selbsterklärten Horten der Toleranz, wenn etwa im Rahmen von Asylverfahren überprüft werden soll, ob Geflüchtete homosexuell sind, ob sie somit in ihren Ursprungsländern Verfolgung befürchten müssten. Schon jetzt gibt es in

338 AMT ist eine Plattform, welche Auftraggeber*innen und -nehmer*innen für prekäre Kleinst- und Gelegenheitsarbeiten wie etwa das Filtern von Bildern zusammenbringt. Im Falle der Studie von Wang/Kosinski wurden nur Auftragnehmer*innen akzeptiert, die bereits mindestens 1.000 Aufgaben ausgeführt hatten und mindestens eine positive Bewertung von 98% hatten. Vgl. Wang und Kosinski, 248.

339 Vgl. Wang und Kosinski, 248.

340 Vgl. Wang und Kosinski, 249f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Westeuropa zweifelhafte medizinische Untersuchungen, um das Alter von Geflüchteten festzustellen, wenn strittig ist, ob jemand minderjährig ist oder nicht. Schon dieses Verfahren ist nicht nur wegen Ungenauigkeiten zu Recht umstritten.[341] Andererseits muss man die oben angegebenen Ergebnisse mit Vorsicht genießen. Eine Wahrscheinlichkeit von 91 Prozent hört sich beeindruckend (und beängstigend) an, erstens ist diese hohe Wahrscheinlichkeit aber Ausdruck der idealen Bedingungen, die in der Studie von Wang/Kosinski gegeben sind, in der die Bilder gefiltert, standardisiert und offen (!) homo- und heterosexuelle Personen in gleicher Anzahl vorhanden sind. Zweitens würde selbst dieser Prozentsatz bedeuten, dass immer noch ein großer Anteil an Personen ›falsch‹ kategorisiert werden würde (insofern man annimmt, dass es eine ›richtige‹ Kategorisierung gibt). Ob diese Studie den Beweis liefert, dass sexuelle Orientierung tatsächlich durch Gesichtsmerkmale ablesbar ist, ist darüber hinaus keinesfalls eindeutig, denn es ist unklar, worauf sich VGG-Face bezieht, wenn es Entscheidungen trifft. DNNs sind gut darin, Muster zu sehen, sie gelten aber als wesentlich opak. Auch wenn es sich bei ihnen nicht fundamental um eine sogenannte Blackbox handelt, insofern es Ansätze gibt, die Entscheidungswege des DNN zu verstehen und reproduzierbar zu machen, lassen sich diese doch nicht einfach transparent machen. Man kann somit vorerst nur versuchen, annährend nachzuvollziehen, aus welchen Variablen diese Muster abgeleitet werden.[342] Es kann etwa sein, dass sich der DNN gar nicht auf den Inhalt, sondern auf Eigenschaften der Bilder fixiert. Das Muster, nach dem gesucht wird, kann somit in gewisser Weise abgelenkt werden: Statt die Korrelation frei zu legen, auf die man es eigentlich angelegt hat – in diesem Fall die Korrelation zwischen Menschen gleicher sexueller Orientierung – taucht etwas Drittes auf, die Korrelation etwa von einem Stil, einer Pose, einem Ausdruck oder der Qualität der Bilder. Das Ergebnis, welches man durch einen DNN erhält, hängt somit von den Inhalten ab, mit denen man den DNN füttert. Dieses Problem zeigt sich etwa in dem, was Kate Crawford als »Artificial Intelligence's White Guy Problem«[343] bezeichnet: Weil die Daten, die in die Entwicklung solcher DNNs einfließen, oft von *weißen* cis Männern stammen, werden die Gesichter von BIPoC durch DNNs schlechter erkannt oder falsch zu- und eingeordnet.[344] Der Input determiniert den Output der DNNs.

341 Vgl. Thomas Nowotny, »Plötzlich volljährig? Das genaue Alter kann man nicht feststellen«, *Heft zum Tag des Flüchtlings*, 17. Mai 2018, https://www.proasyl.de/hintergrund/ploetzlich-volljaehrig-das-genaue-alter-kann-man-nicht-feststellen/.

342 Vgl. Andreas Sudmann, »On the Media-political Dimension of Artificial Intelligence: Deep Learning as a Black Box and OpenAI«, *Digital Culture & Society* 4, Nr. 1 (2018): 187ff.

343 Kate Crawford, »Artificial Intelligence's White Guy Problem«, *The New York Times*, 25. Juni 2016, https://www.nytimes.com/2016/06/26/opinion/sunday/artificial-intelligences-white-guy-problem.html.

344 Vgl. Crawford.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wang/Kosinski reagieren auf diese Abhängigkeit vom Input in einem ersten Schritt damit, dass die verwendeten Bilder mittels Face++ und AMT, wie oben schon angemerkt, gefiltert werden. Auch damit kann man aber nicht ausschließen, dass sich nicht etwas Ablenkendes in die Bilder selbst eingeschlichen hat. Deshalb wird in den weiteren Studien versucht, im Nachhinein zu rekonstruieren, wie der DNN zu seinen Entscheidungen kam bzw. zu beweisen, dass der DNN tatsächlich das zeigt, was man gezeigt zu haben meint, nämlich dass Homo- und Heterosexualität ins Gesicht geschrieben steht; dass, mit anderen Worten, tatsächlich Gesichter verglichen wurden und nicht etwa die Qualität der Bilder oder eine bestimmte Pose. Die beiden Autoren wollen somit zeigen, dass es sich bei ihrem Ergebnis eben nicht um ein bloßes technisches Artefakt handelt, welches auf die Bilder oder die Art der Darstellung, nicht aber auf eine Eigenart der abgebildeten Personen zurückzuführen ist. Sie wollen zeigen, dass es etwas Fixiertes und nicht bloß Flüchtiges, Vorübergehendes und zu Verstellendes im Gesicht selbst ist, das zu dem Schluss über die sexuelle Orientierung einer Person führt; dass das Ergebnis somit robust und belastbar ist und nicht durch eine andere Materialität der Fotos oder durch eine Änderung im Darstellungsstil modifiziert werden würde. In der Studie 1b lassen Wang/Kosinski VGG-Face dementsprechend nacheinander hundert zufällig aus den verschiedenen Untergruppen ausgewählte Bilder analysieren, in denen jeweils ein bestimmter Bereich abgedeckt ist, um zu sehen, wie sich die Genauigkeit durch diese Aussparung verändert. So meinen sie zu zeigen, dass sich der DNN tatsächlich auf das Gesicht konzentriert – und zwar insbesondere auf Nasen- und Augenpartien – und nicht auf andere Merkmale. Die Studie 3 extrahiert darüber hinaus mittels Face++ bestimmte Gesichtselemente aus den Porträts und wiederholt nur mit diesen Elementen das Verfahren aus 1a. Die Bilder werden also noch weiter abstrahiert, um die Ablenkung durch ungewollt eingeflossene Elemente zu vermeiden. Die Genauigkeit verschlechtert sich auf diese Weise, ist aber noch immer (etwas) größer als zufällig.[345]

Trotz der Vorkehrungen der Studienleiter fließt aber allein schon dadurch, dass die Bilder aus Online-Plattformen heruntergeladen wurden und nicht aus Laborbedingungen stammen, ein unkontrollierbarer Überschuss an Variablen ein. Ginge es also tatsächlich um die Erkennung von körperlichen Merkmalen, mit denen auf sexuelle Orientierung geschlossen werden kann, müsste man die Fotos standardisiert im Labor produzieren. Es geht aber meines Erachtens gerade darum, das Potenzial in der öffentlichen Bilderflut auszunutzen, das heißt, einen Weg aufzuzeigen, das enorme, im Internet verfügbare Archiv nutzbar zu machen. Entsprechend verweist denn auch Lewe zu Beginn ihres Artikels über das Wiederaufleben der Physiognomie auf die Forschung, die Google oder Facebook im Bereich *computer vision* und *ma-*

345 Vgl. Wang und Kosinski, »Deep Neural Networks Are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images«, 252.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chine learning betreiben, um Informationen aus Bildern zu extrahieren.[346] Nach eigener Aussage wollen Wang/Kosinski mit ihrer Studie auch bloß auf diese Gefahr aufmerksam machen: Die Gefahr, die von öffentlichen Bildern und leicht zugänglicher Software wie VGG-Face oder Face++ in einer »postprivacy world«[347] ausgeht; die Gefahr somit, dass Gesichter nicht nur lokal begrenzt zugänglich, sondern durch das Netz global verteilt sind, dass somit auch Porträts zu Daten werden und in eine globale Überwachung oder algorithmische Gouvernementalität einfließen können. Die Studie wurde trotz dieses scheinbar ehrbaren Motivs weithin für ihre ethische Haltung als auch ihre wissenschaftlichen Fehler kritisiert.[348] Eine entsprechende Replik stammt von Blaise Agüera y Arcas, Alexander Todorov und Margaret Mitchell, die bei der bereits beschriebenen Problematik ansetzen, die immer mitschwingt, wenn man Schlüsse aus der Analyse mit DNNs ziehen will und dafür auf frei verfügbare, nicht standardisierte Bilder zurückgreift.[349] Arcas et al. argumentieren, dass es in der Arbeit von Wang/Kosinski alle möglichen Übereinstimmungen innerhalb der entlang den Achsen von sexueller Orientierung und binärem Geschlecht aufgeteilten Fotos gibt, die das Ergebnis erklären könnten: Die Nutzung von Make-Up, das Tragen von Brillen oder Bärten, ob gelächelt wird oder nicht.[350] Auch subtilere Korrelationen lassen sich feststellen: Ob das Foto etwa eher leicht von unten oder leicht von oben geschossen wurde. Vielleicht, so spekulieren die Autor*innen, fotografieren sich zum Beispiel heterosexuelle, *weiße* cis Männer eher von leicht unten, um größer und dominanter zu wirken. Diese Korrelationen hätten somit vor allem mit einer Kultur zu tun, in der ein bestimmtes Aussehen als attraktiv gilt und in der

346 Vgl. Lewe, »Surface and Depth: The Revival of Physiognomy in Deep Learning«, 136.

347 Wang und Kosinski, »Deep Neural Networks Are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images«, 256.

348 Vgl. Adrianne Jeffries, »That study on artificially intelligent ›gaydar‹ is now under ethical review«, *The Outline*, 11. September 2017, https://theoutline.com/post/2228/that-study-on-artificially-intelligent-gaydar-is-now-under-ethical-review-michal-kosinski?zd=1&zi=svehtpls; Katyanna Quach, »The infamous AI gaydar study was repeated – and, no, code can't tell if you're straight or not just from your face«, *The Register*, 5. März 2019, https://www.theregister.co.uk/2019/03/05/ai_gaydar/.

349 Auf ähnliche Weise haben die drei Autor*innen schon eine andere Studie kritisiert, die behauptete, die Porträts von Kriminellen von Nicht-Kriminellen mithilfe eines DNN unterscheiden zu können. Auch diese Studie hat ihre Runde in den Medien gemacht hat und auch hier wurde argumentiert, dass das Ergebnis mehr den Fotos selbst geschuldet sei als irgendeine Eigenschaft der Porträtierten. Vgl. Blaise Agüera y Arcas, Margaret Mitchell und Alexander Todorov, »Physiognomy's New Clothes«, *Medium*, 7. Mai 2017, https://medium.com/@blaisea/physiognomys-new-clothes-f2d4b59fdd6a.

350 Vgl. Blaise Agüera y Arcas, Alexander Todorov und Margaret Mitchell, »Do Algorithms Reveal Sexual Orientation or Just Expose Our Stereotypes?«, *Medium*, 11 January 2018, https://medium.com/@blaisea/do-algorithms-reveal-sexual-orientation-or-just-expose-our-stereotypes-d998fafdf477.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

man bestimmte Aspekte entsprechend akzentuieren möchte, einer Kultur, die nicht statisch ist, sondern die sich immer auch verändert und Zeiten und Moden unterliegt. Lewe fügt hinzu, dass DNNs weniger wie Vertreter*innen der Physiognomie denn der Kunstgeschichte arbeiten würden: Es gehe nicht so sehr um Unterschiede in der Morphologie und Erscheinung des Körpers, sondern um Unterschiede im Stil, in der Komposition, den Farben und Motiven des Bildes. Sich auf ein Kompositporträt beziehend, das Wang/Kosinski angelegt haben – ich komme darauf zurück –, verweisen Arcas et al. dann auf die Schwierigkeit, von einem zweidimensionalen Foto auf ein dreidimensionales Objekt zu schließen und folgern:

> When a face is photographed from below, the nostrils are prominent, while higher shooting angles de-emphasize and eventually conceal them altogether. Looking again at the composite images, we can see that the heterosexual male face has more pronounced dark spots corresponding to the nostrils than the gay male, while the opposite is true for the female faces. This is consistent with a pattern of heterosexual men on average shooting from below, heterosexual women from above as the wedding photographer suggests, and gay men and lesbian women from directly in front. […] In short, the changes in the average positions of facial landmarks are consistent with what we would expect to see from differing selfie angles.[351]

Vor die Wahl gestellt, welcher Gruppe eine abgebildete Person ähnlicher sieht, könnten sich also für den DNN die Pose oder der Stil als gute Indikatoren für eine solche Wahl herausgebildet haben und damit eben keine statischen und unveränderlichen Merkmale.

Dies beantwortet aber nicht die in meinen Augen viel entscheidendere Frage, ob sich nämlich Fotos in der von Wang/Kosinski skizzierten Weise für eine algorithmische Gouvernementalität operativ machen lassen. Lewe legt den Schluss nahe, dass diese Frage zu bejahen ist, trotz der Probleme, die genannt wurden: Auch wenn die Studienleiter nicht zeigen konnten, dass die Physiognomie heute auf besseren Beinen steht als zu ihrer Frühzeit, zeigt ihre Studie quasi gegen ihren Willen, dass sich durchaus Muster in nach sexueller Orientierung sortierten Bildern finden lassen könnten.[352] Die Ähnlichkeiten sind nicht statisch im Gesicht zu finden, aber möglicherweise in der Art, sich zu porträtieren. Auch wenn dies als Widerlegung der These von Wang/Kosinski dienen kann, dass sexuelle Orientierung ins Gesicht geschrieben steht, ist dies nicht als Widerspruch gegen eine Operationalisierbarkeit von Bildern zu verstehen. Mit Arcas und Mitchell haben denn auch zwei Mitarbeiter*innen von Google an der Widerlegung dieser Studie gearbeitet. Sie beleuchten

351 Arcas, Todorov und Mitchell.

352 Vgl. Lewe, »Surface and Depth: The Revival of Physiognomy in Deep Learning«, 148.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dabei nicht nur deren Mängel, sondern auch eine mögliche Nutzung der beschriebenen Techniken, die nun aber nicht auf die Annahmen der Physiognomie zurückgreifen muss, um zu ähnlichen Ergebnissen zu kommen. Soweit die Posen oder Stile, die sich nach Arcas et al. als eigentliche Vergleichsvariablen in den Bildern herauskristallisiert haben, einen habituellen Charakter haben und damit über einen gewissen Zeitraum stabil bleiben, sich somit als belastbare Muster beweisen, könnten sie genauso gut zu Vorhersagen dienen und damit eine Übersetzung in Daten erlauben.[353] Der Ansatz von Arcas et al. gleicht somit dem, so schließt Lewe, was Antoinette Rouvroy *data behaviourism* nennt; eine Form von Behaviorismus, die nicht mehr auf irgendeine Hypothese über oder Erklärung von Korrelation zwischen Input und Output angewiesen ist: »I will call ›data behaviourism‹ this new way of producing knowledge about future preferences, attitudes, behaviours or events without considering the subject's psychological motivations, speeches or narratives, but rather relying on *data*.«[354]

Der Kollaps des Archivs

Wang/Kosinski geben sich aber nicht mit der Nicht-Erklärung eines Daten-Behaviorismus zufrieden. Ganz der Physiognomie verschrieben, wollen Sie stattdessen nachweisen, dass sexuelle Orientierung am Gesicht und nur am Gesicht abzulesen ist, dass also ein *fag face* existiert. Mit diesem Verlangen wenden sich Wang/Kosinski im weiteren Verlauf der Studie gegen den DNN. Denn wie Lewe dies beschrieben hat, konzentriert sich dieser auf die Oberfläche der Bilder statt auf ein in der Tiefe liegenden Grund, der eine Korrelation erst hervorruft. Indem Wang/Kosinski stattdessen in die Tiefe zu gehen versuchen, führen sie einen Moment der Anhäufung ein, der der Reduzierung entgegenläuft, die die für den DNN nötige Vergleichbarkeit schafft. Diesen Moment eignet sich Blas mit der *Fag Face Mask* an, wie ich im nächsten Teil diskutieren werde. Wang/Kosinski bemühen für diesen tiefer liegenden Grund die angeblich allgemein anerkannte pränatale Hormontheorie (PHT):

> According to the PHT, same-gender sexual orientation stems from the underexposure of male fetuses or overexposure of female fetuses to androgens that are responsible for sexual differentiation. As the same androgens are responsible for the sexual dimorphism of the face, the PHT predicts that gay people will tend to have gender-atypical facial morphology. According to the PHT, gay men should

353 Vgl. Lewe, 149.

354 Antoinette Rouvroy, »The end(s) of critique: Data behaviourism versus due process«, in *Privacy, Due Process and the Computational Turn: The Philosophy of Law Meets the Philosophy of Technology*, hg. von Mireille Hildebrant und Katja de Vries (Abingdon, Oxon: Routledge, 2013), 143 [Herv. i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> tend to have more feminine facial features than heterosexual men, while lesbians should tend to have more masculine features than heterosexual women.[355]

Man könne nach dieser Theorie also Unterschiede in der Gesichtsform erwarten, so resümieren die beiden Autoren. Darüber hinaus könne diese biologistische Sichtweise möglicherweise auch Verhalten und Vorlieben beim Stil erklären, sodass sich selbst die Gesichtsbeharrung oder das Tragen von Kappen auf den vorgeburtlichen Hormonhaushalt zurückführen lasse.[356] Sexuelle Orientierungen sind dieser Vorstellung nach nicht an ein Begehren geknüpft, vielmehr sind sie vorgeburtlich bedingt und Ausdruck einer bestimmten Geschlechtlichkeit. Homosexuell ist man, weil man als cis Mann weiblicher, als cis Frau männlicher als die Norm ist und weil man weiblicher bzw. männlicher ist, fühlt man sich zu Männern bzw. Frauen hingezogen. Ein bestimmtes Begehren ist somit nur Folge einer grundsätzlicheren, biologischen Determinante und es soll diese Determinante – der pränatale Hormonhaushalt – sein, der sich im Gesicht zeigt. Es ist dabei verstörend, wie unhinterfragt und unreflektiert in dem Artikel von Wang/Kosinski Begriffe wie ›atypisch‹, Steigerungsformen von männlich und weiblich und biologische Erklärungsweisen verwendet werden, in denen von einer stabilen Geschlechterbinarität ausgegangen wird und Homosexualität als Abweichung und Mangel bzw. Überschuss auftaucht.

Es wird durch die Studien 2 und 1c nicht besser, die diese Theorie unterstützen sollen, das heißt, zeigen sollen, dass die Korrelation, die der DNN zu entdecken scheint, auf einer Kausalität basiert. Für die zweite Studie wurde das Verfahren aus 1a mit einem DNN-basierten Geschlechtsklassifizierer wiederholt, mit dem Ergebnis, dass die Gesichter homosexueller cis Männer als femininer, die Gesichter homosexueller cis Frauen als männlicher eingestuft wurden als die ihrer heterosexuellen Gegenparten.[357] Erneut demonstrieren Wang/Kosinski ein Verständnis von Geschlecht als stabil und binär, von Heterosexualität als Norm und Homosexualität als Abweichung. In der Studie 1c führt diese Argumentationsweise, in der sexuelle Orientierung biologisch determiniert ist, schließlich zu der Vorstellung, auf die ich mich im Weiteren konzentrieren möchte, nämlich dass die Merkmale, die der pränatale (Nicht-)Mangel oder (Nicht-)Überschuss auf dem Gesicht hinterlassen hat, gegenseitig verstärkt werden können und man so einen hetero- und homosexuellen Idealtyp sichtbar machen kann. Wenn man die Bilder der Gesichter hetero- und homosexueller cis Menschen kombiniert, so die Annahme, dann potenziert sich das Geteilte und man sieht eben jene Unterschiede in der Gesichtsmorphologie deutlich hervortreten, die man durch die PHT erwarten würde. Entsprechend aggregieren Wang/Kosinski in 1c die Gesichter, die in 1a als am wahrscheinlichsten und

355 Wang und Kosinski, »Deep Neural Networks Are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images«, 247.

356 Vgl. Wang und Kosinski, 247.

357 Vgl. Wang und Kosinski, 252.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

am unwahrscheinlichsten als homosexuell klassifiziert wurden, um ein Kompositporträt zu erstellen.[358] Zuerst generieren sie aus fünfhundert dieser Bilder jeweils die durchschnittliche Position der durch Face++ ausgegebenen Orientierungspunkte im Gesicht. In den »composite faces«[359] kommen schließlich hundert Bilder zusammen, die dann, wie es in der Bildunterschrift heißt, die »[a]rchetypal straight faces«[360] und die archetypischen homosexuellen Gesichter zeigen. Auch wenn von dem DNN sortierte Bilder genutzt werden, verlassen die Studienleiter hier die Logik des DNN: Statt Bilder mit Bildern zu vergleichen, türmen sie einhundert Bilder aufeinander auf, um daraus jeweils ein Bild zu machen. Das Ergebnis würde, wie auch die zweite Studie, den auf der PHT basierenden Erwartungen entsprechen, so Wang/Kosinski:

> Average landmark locations revealed that gay men had narrower jaws and longer noses, while lesbians had larger jaws. Composite faces suggest that gay men had larger foreheads than heterosexual men, while lesbians had smaller foreheads than heterosexual women. […] Gay men had less facial hair, suggesting differences in androgenic hair growth, grooming style, or both. […] Lesbians tended to use less eye makeup, had darker hair, and wore less revealing clothes (note the higher neckline), indicating less gender-typical grooming and style. Furthermore, although women tend to smile more in general, lesbians smiled less than their heterosexual counterparts.[361]

Mit den Kompositporträts folgen Wang/Kosinski der Methodik von Francis Galton, die darin liegt, durch die Kombination verschiedener Gesichter darauf zu zielen, einen Typ sichtbar zu machen. Galton war ein »English statistician and founder of eugenics«[362], die zweifelhafte Natur seiner Arbeit sei damit schon angemerkt. Wie andere auf dem Gebiet der Physiognomie nahm er an, dass bestimmte körperliche Merkmale auf einen Typ verweisen würden. Er schloss sich darin beispielsweise Lombroso an, der glaubte, dass Kriminelle einen Rückgang der menschlichen Evolution darstellen würden und dass sich dieser Rückgang am Körper von Kriminellen manifestiere.[363] Bei Lombroso sollten sich diese gemeinsamen Merkmale zeigen, indem Bilder von einem Dutzend Köpfen auf einem Tableau versammelt wurden. Durch den direkten Vergleich der Gesichter sollten die Betrachter*innen un-

358 Vgl. Wang und Kosinski, 251.

359 Wang und Kosinski, 251.

360 Wang und Kosinski, 251.

361 Wang und Kosinski, 251f.

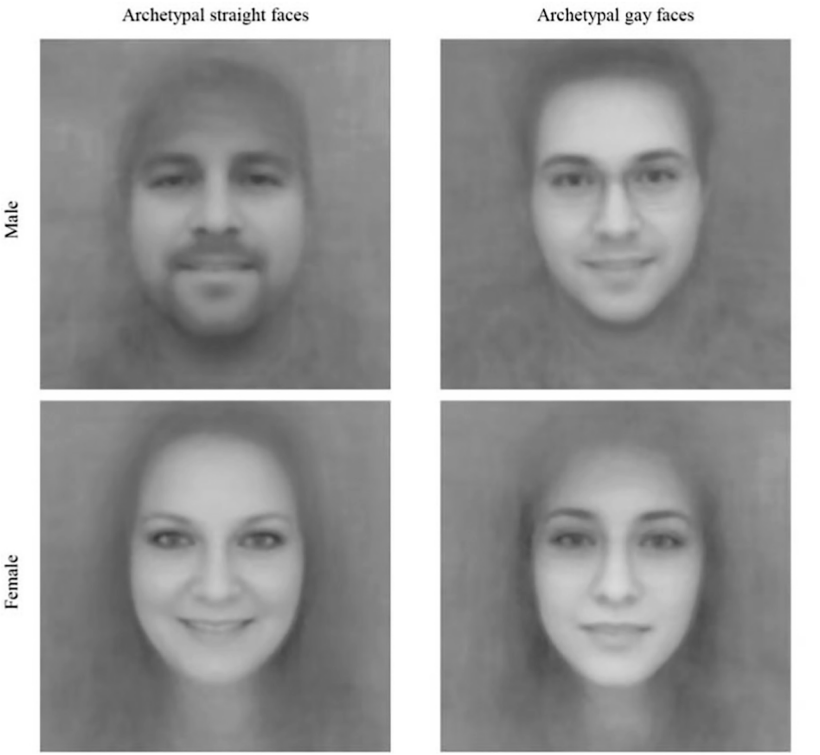
362 Allan Sekula, »The Body and the Archive«, *October* 39 (1986): 18.

363 *On the Origin of Species* von Charles Darwin, ein Cousin Galtons, wurde im gleichen Zeitraum veröffentlicht und beeinflusste sowohl Lombrosos als auch Galtons Denken. Vgl. Roland Meyer, *Operative Porträts: Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook* (Konstanz: Konstanz University Press, 2019), 92.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mittelbar den Eindruck von wiederkehrenden Mustern und Ähnlichkeiten bekommen.[364] Bilder wurden hier nicht repräsentativ gehandhabt, sondern operativ, so Roland Meyer. Operative Porträts wirken demnach im Zusammenhang mit anderen Bildern, während das repräsentative Porträt auf der »Idee der Einzigartigkeit des autonomen Individuums«[365] basiert.

Abb. 9: »Composite faces and the average facial landmarks built by averaging faces classified as most and least likely to be gay.« Wang und Kosinski, 251.



Auch Galton wird von Meyer in eine Genealogie operativer Bilder eingeordnet, denn auch er brachte verschiedene Bilder zusammen. Er versuchte dabei, die unbestimmten und flüchtigen Ähnlichkeitseindrücke des lombrososchen Tableaus

364 Vgl. Meyer, 102.
365 Meyer, 65.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dauerhaft zu fixieren.[366] Seine Methode bestand darin, Kompositionen zu erstellen, indem die erforderliche Belichtung eines Fotos auf mehrere Personen aufgeteilt wurde. Diese Fotos zeigen somit nicht verschiedene Personen nebeneinander, sondern übereinander, das heißt, sie »schaffen keinen allgemeinen Raum des Vergleichs, sondern sollen Ähnlichkeiten innerhalb einer als homogen aufgefassten Gruppe visualisieren«[367]. Für ein und dasselbe Foto setzte Galton also eine Person nach der anderen vor die Kamera, vor das gleiche Negativ, unterteilt nur durch das Öffnen und Schließen der Blende. Bei einem Dutzend Personen würde somit beispielsweise jede*r ein Zwölftel der erforderlichen Gesamtbelichtungszeit erhalten.[368] Durch dieses Verfahren, so Alan Sekula in seinem berühmten Essay über *The Body and the Archive*, verblassen oder zerrinnen »individual distinctive features, features that were unshared and idiosyncratic, […] into the night of underexposure. What remained was the blurred, nervous configuration of those features that were held in common throughout the sample«[369]. Gemeinsame Merkmale, die durch jede weitere Person vor der Kamera mit denselben Merkmalen verstärkt wurden, erhielten also mehr Belichtung und fielen im resultierenden Bild klarer aus, so die Hypothese.

Galton nannte diese Kompositionen »a form of ›pictorial statistics‹«[370], ein Verfahren also, das angeblich Ähnlichkeiten innerhalb einer vorsortierten Gruppe zeige, indem es gemeinsame und verbreitete Merkmale in der Kombination aufdecke. Auf diese Weise schuf er beispielsweise Kompositporträts des ›jüdischen Typs‹, das heißt von jüdischen, als cis gelesenen Männern, deren in den Kompositionen sichtbare Ähnlichkeit nach Galton auf ihre jüdische Herkunft zurückführbar sei. Galton interpretierte diese Kompositionen, indem er antisemitische Tropen wiederholte, während Joseph Jacobs, der jüdische Auftraggeber von Galton, in ihnen »the nearest representation we can hope to possess of the lad Samuel […] or the youthful David«[371] sah. Auch wenn das, was in diesen Bildern zu sehen ist, somit im Auge der Betrachter*innen liegt, kann man anhand dieser Porträts eine Linie von der anglo-amerikanischen Eugenik zur Rassentheorie der Nationalsozialisten des 20. Jahrhunderts ziehen. Auch dass die wahrgenommene Ähnlichkeit von als cis gelesenen Männern, die wegen Diebstahls verurteilt worden waren, als Zeichen ihres inhärenten Mangels gelesen wurde oder »a combination of twelve officers and eleven enlisted men of the Royal Engineers«[372] einen Einblick in das geben sollte, was Galton als eine über-

366 Vgl. Meyer, 106.
367 Meyer, 127.
368 Vgl. Sekula, »The Body and the Archive«, 47.
369 Sekula, 47.
370 Sekula, 47.
371 Sekula, 52.
372 Sekula, 50.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

legene Art von Mann ansah, erinnert an rassentheoretische Vorstellungen. All diese Porträts sind somit durch die Vorstellung eines Typs motiviert. Sie suggerieren, diesen Typ durch das Verfahren der aufgeteilten Belichtung sichtbar machen zu können. Wie Sekula beschreibt, wird auf diese Weise das gesamte Archiv in ein einzelnes Bild gegossen, es wird konzentriert und kollabiert: »In retrospect, the Galtonian composite can be seen as the collapsed version of the archive. In this blurred configuration, the archive attempts to exist as a potent single image, and the single image attempts to achieve the authority of the archive, of the general, abstract proposition.«[373] Die Methode eines Kollapses des Archives, die auch in der Studie von Wang/Kosinski als die Kombination von hundert Bildern zu einzelnen Bildern Einzug hat, illustriert den gegen Reduzierung laufenden Moment der physiognomischen Studien. Denn um den Typ *sichtbar* zu machen, etwa den hetero- bzw. homosexuellen Archetyp, reicht nicht der bloße Vergleich zwischen den Bildern, reicht somit nicht der Bildraum, in dem sich VGG-Face bewegt, sondern bedarf es der Potenzierung des Geteilten. Als Kollaps ist die Akkumulation von Bildern nicht gleich der standatisierten Ansammlung von Bildern, die analog zur Akkumulation von Daten einen Vergleichsraum aufspannt, die die Suche nach Mustern erlaubt. Vielmehr bedeutet Akkumulation hier, dass Bilder aufeinandergetürmt und vermischt werden: die Konzentrierung des Archives in ein einzelnes Bild. Der Vergleichsraum wird durch den Kollaps des Archivs ausradiert.

Das Zu-viel an Gesichtern, die Überladung des Bildes, welches durch den Kollaps des Archivs in ein einziges Bild notwendigerweise entsteht, muss in der Folge immer wieder eingefangen werden, um zu einem Ergebnis zu kommen, welches als Gesicht erkennbar ist. Denn das Geteilte zeichnet sich nur klar ab, wenn das Nicht-Geteilte ausgeblendet wird. Entsprechend will Galton zwar das gesamte Archiv in ein Bild gießen, gleichzeitig wird aber das Bild durch die Aufteilung der Belichtungszeit vor dem Überladen bewahrt. Die »unimportant details«[374], wie Galton sie nennt, lichten sich nicht wiederholt ab und sind deswegen im finalen Bild nur blass erkennbar. Zusätzlich achtet Galton darauf, die Augen und den Mund der verschiedenen Personen in den Porträts aneinander auszurichten. Später benutzte er dazu sogar ein Gerät, mit dem er die Bilder vergrößern und verkleinern konnte, um sicherzustellen, dass der Abstand zwischen Augen und Lippen in allen Porträts gleich war.[375] So werden die Bilder zwar an den Rändern unscharf, Augen und Mund treten aber deutlich hervor und machen die Kompositbilder als Porträts erkennbar. Mit der gleichen Intention berechnen Wang/Kosinski für ihre Kompositporträts Durchschnitte und regulieren damit die Masse der in der Datenbank gesammelten Bil-

373 Sekula, 54.

374 Sekula, 47.

375 Vgl. Meyer, *Operative Porträts: Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, 117.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der. Erst werden mittels Face++ bestimmte Positionen im Gesicht festgestellt. Diese werden dann vergleichbar gemacht, indem die Gesichter wie bei Galton an den Augen ausgerichtet werden, um dann den Durchschnitt dieser Positionen zu bilden: »The distances between facial landmarks, extracted using Face++, were normalized by setting the distance between the pupils to 1. The faces were centered and rotated to align the eyes horizontally, and the landmark coordinates were averaged.«[376] Für die Porträts der Archetypen wurden die Gesichter auf den Bildern dann entsprechend dieser durchschnittlichen Positionen verschoben und erneut ein Durchschnitt gebildet, diesmal von den Werten der Pixel: »To obtain clearer composite faces, the images were warped using a piecewise linear 2D transformation along the average location of Face++ landmarks (the pixels of each image were transformed using bicubic interpolation). The values of corresponding pixels were averaged across images to produce composite faces.«[377] Der Durchschnitt reduziert die Koordinaten und die Pixel wieder auf einen einzigen Wert, sodass am Ende eine Form für die am wahrscheinlichsten und am wenigsten wahrscheinlich Homosexuellen und jeweils ein Gesicht klar zu erkennen ist.

Die Reduzierung, die nötig ist, um gegen die Überwältigung des Kollapses anzuarbeiten, zeigt somit im Umkehrschluss wie dem Versuch der Sichtbarmachung eines Typs ein Moment eigen ist, der sich gegen die Reduzierung wendet. Man kann dies als zwei Schritte vorwärts und einen Schritt rückwärts hin zur Vergleichbarkeit beschreiben: Erst werden in der Studie von Wang/Kosinski Bilder reduziert und standardisiert, um sie überhaupt vergleichbar zu machen (vorwärts). Aus diesem Vergleich werden dann Bilder entnommen und aufgetürmt. Das aus vielen Bildern bestehende eine Bild, würde man es anfertigen, wäre also hoffnungslos überladen (rückwärts). Deshalb wird es erneut reduziert, diesmal, indem nur die Durchschnitte abgebildet werden (vorwärts). Erst diese Durchschnitte werden dann wieder vergleichbar, auch wenn es sich nicht um einen datenanalytischen Vergleich oder die Vergleichsoperation eines DNN handelt, sondern der Interpretation der Betrachter*innen bedarf. Verweist der Unterschied zwischen Spuren und Daten auf die Notwendigkeit einer Reduktion von Informationen, das heißt eine notwendige Abstraktion, um Daten vergleichbar zu machen, so führt die Suche nach einem Typ nicht zu einem Vergleich zwischen den Daten, sondern zu einer Anhäufung der Daten, aus deren gemeinsamen Punkte sich dann über die Bildung von Durchschnitten der Typ herauskristallisieren soll. Im Vergleich zwischen den Bildern soll der Typ zwar schon latent anwesend sein, aber erst der Kollaps des Archivs bringe ihn zur Erscheinung.

376 Wang und Kosinski, »Deep Neural Networks Are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images«, 251.

377 Wang und Kosinski, 251.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zweierlei Begehren

Den Schritt rückwärts, der sich hier festmachen lässt, das heißt der Moment des Auftürmens, der der Reduzierung zuwiderläuft, eignet sich Blas an, so nun meine These. Zur Erinnerung: Die *Fag Face Mask* wird produziert, indem die Gesichter von queeren Workshopteilnehmer*innen gescannt und diese Gesichter in einer spielerischen Weise übereinandergelegt und ineinander verkeilt werden. Das amorphe Ergebnis wird dann mittels eines 3D-Druckers gedruckt und in Performances getragen. Dieses Produktionsverfahren hat bezeichnenderweise Ähnlichkeiten mit den physiognomischen Studien: Die *Fag Face Mask* kombiniert in einer Weise, die Galtons Methode persifliert, die Gesichter queerer Männer zu einer einzigen Maske, ein »potent single image«[378]. Auch Blas folgt damit der Vorstellung einer Potenzierung des Geteilten, die einen Typ – den homosexuellen Archetyp – zum Erscheinen bringen soll, wie er in einem Vortrag erläutert: »At first, I began from a really funny place: If these studies claim that you can successfully determine whether *one* person is gay or straight, you know, what would happen if you wear twenty gay faces which would supposedly make you super gay?«[379] Blas macht sich somit Teilaspekte der oben besprochenen Studien bzw. die dahinter liegende Vorstellung eines homosexuellen Typs zu eigen, der sich im Gesicht mal mehr, mal weniger deutlich manifestieren soll. Statt sich von diesen Studien abzugrenzen und sie zu kritisieren, greift er die ihnen inhärente Vorstellung auf und macht sie zum Produktionsmodus seiner eigenen Arbeit: Die einzelnen Gesichter queerer Männer übereinanderzulegen, um sich durch das Tragen der Maske als *super gay* zu zeigen. Auf diese Weise einen homosexuellen Typ aufzurufen, bedeutet gleichzeitig das Archiv zum Kollaps zu bringen. Die einzelnen Gesichter der queeren Männer und der die Maske tragende Blas überlagern sich im Entstehungsprozess des Werkes, der gleichzeitig der Prozess einer mimetischen Annährung an den Typ des Homosexuellen oder dessen Idealbild – dem *super gay* – ist. Und doch wird dieses Verfahren nur halb durchgeführt, denn der Prozess geht nicht dazu über, dieses Auftürmen erneut zu reduzieren, vielmehr wird die Reduzierung des Kollapses, der ein Gesicht erneut erkennbar machen würde, ausgelassen.

Den Antrieb hinter Blas' *Fag Face Mask*, das heißt die Neugier, was wohl passieren würde, wenn man die Gesichter von zwanzig homosexuellen Männern übereinanderlegt und die Vorstellung, dass sich dann die Homosexualität zu einem *super gay* potenzieren würde, möchte ich im Folgenden als Begehren nach Gleichheit (*sameness*) lesen. Damit zeigt sich in der *Fag Face Mask* ein queeres, zum Exzess tendierendes Begehren, das nicht nur an die physiognomischen Studien angelehnt ist als

378 Sekula, »The Body and the Archive«, 54..

379 ZKM | Institut für Bildmedien, *To Mask and to Hide – Maskieren und Verstecken: Vortrag von Zach Blas*, 00:19:21-00:19:36.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch von diesen abweicht, sondern auch aufschlussreiche Ähnlichkeiten und entscheidende Differenzen zur Homophilie, welche Chun als grundlegende Annahme der Netzwerkanalysen bezeichnet hat, aufweist. Ein solches Begehren geht auf Leo Bersani zurück, der dieses Begehren im Konstrukt der Homosexualität verortet. Homosexualität ist dabei nach Bersani nur deswegen ein Begehren nach dem gleichen *Geschlecht*, weil es als solches gelehrt wird, das heißt als solches konstruiert ist. Sieht man aber von dem Geschlecht ab, dann wird Homosexualität zu einem Modell für das Begehren nicht nach dem gleichen Geschlecht, sondern nach bloßer Gleichheit. Wie Bersani schreibt:

> Although there are valid grounds for questioning the assumption that desire between men, or between women, is desire for ›the same‹, it is also true that because our apprenticeship in desiring takes place within that assumption, homosexuality can become a privileged model of sameness – one that makes manifest not the limits but the inestimable value of relations of sameness, of homo-relations.[380]

Bersani sieht somit in Beschreibungen des »homosexual as category«[381] einen Begehrensbegriff aufscheinen, bei dem das Begehren nicht, wie etwa bei Sigmund Freud, in einem Mangel begründet ist, sondern in einem »desire in others of what we already are«[382]. Mikko Tuhkannen fasst dies mit dem Begriff des Homo-Narzissmus zusammen: »The subject of what we can call homo-narcissistic desire is drawn not by the other's enigma but by the repetition, perhaps enhancement, of a familiar form.«[383] Und weiter: »[…] the homo-narcissist finds pieces of the self beyond his self: the self, or more precisely some of its constituent parts, is found, narcissistically recognized as, already inhabiting the outside.«[384] In all diesen Definitionen ist dieser Begehrensbegriff zwar an eine Gleichheit gebunden, doch worin sich diese Gleichheit begründet, bleibt wesentlich unbestimmt. Die Gleichheit kann sich in Vielem zeigen, eben nicht nur in einem binären Geschlecht. Entsprechend liefert Bersani in seinem vielleicht bekanntesten Werk, 1995 erschienen unter dem Titel *Homos*, eine weitere Definition des Begehrens nach Gleichheit, die nun ganz ohne Bezug auf ein Selbst oder andere auskommt. Hier heißt es nur noch: »[D]esire in homo-ness is desire to repeat, to expand, to intensify the same.«[385]

---

380 Leo Bersani, *Homos* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 6f.

381 Tim Dean u.a., »A Conversation with Leo Bersani«, *October* 82 (1997): 13.

382 Bersani, *Homos*, 150.

383 Mikko Tuhkanen, »A Passion for Sameness: Leo Bersani's Ontology of Narcissism«, *Cultural Critique* 99 (2018): 134f.

384 Tuhkanen, 134f.

385 Bersani, *Homos*, 149.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein solches Begehren findet sich in verkappter Weise auch in der im Rahmen der Konstruktion von Profilen besprochenen Homophilie. Chun stellt Homophilie bzw. genauer soziale Homophilie als eines der fundamentalen Annahmen der zeitgenössischen Netzwerkwissenschaften vor. Der Begriff verweist auf die Beobachtung bzw. Behauptung, dass Personen, die in Beziehung zueinanderstehen, oft in mehrfacher Weise Eigenschaften teilen: Man sei umgeben von Personen mit ähnlichen (politischen) Ansichten, ähnlichem Geschmack, ähnlicher Biografie. Wenn man studiert hat, haben wahrscheinlich auch die eigenen Freund*innen studiert, und selbst mit den Personen, die die gleichen Läden und Cafés besuchen, habe man wahrscheinlich einiges gemeinsam. Werden diese Beziehungen datenanalytisch erfasst, können die sie betreffenden Informationen dann wechselseitig ergänzt werden. Es könne angenommen werden, dass eine Person kreditwürdig sei, wenn Kredite im Bekanntenkreis stets pünktlich gezahlt werden, oder dass Personen, die auf ihre Gesundheit achten, die Sport treiben und nicht rauchen, sich ebenso bevorzugt im Kreise von gesundheitsbewussten Personen wiederfinden. Indem dabei die Ursachen als irrelevant und nur die Wirkungen als interessant angesehen werden, indem somit die soziologische Erklärung hinter diesen Phänomenen ignoriert und die soziale Homophilie selbst als Erklärung herangezogen wird, präsentiert sich die soziale Homophilie als quasi-natürliche Tendenz, die eine gewisse Ordnung schafft. Isolierte Individuen scheinen sich somit wie von selbst in homogenen Gruppen zusammenzufinden. Ihre Beziehungen, so suggeriert die soziale Homophilie, würden sich zuverlässig als Muster in den Datensätzen abbilden. Die Netzwerkanalyse scheint somit nur sichtbar zu machen, was schon als Tendenz in der Gesellschaft vorzufinden ist. Chun definiert dabei soziale Homophilie als »love as love of the same«[386]. Diese Definition lässt sich in zweifacher Weise verstehen: Erstens als Begehren[387] nach der gleichen Sache – der gleichen Musik, dem gleichen Geschäft, dem gleichem Reiseziel usw. Zweitens als »Liebe unter Gleichen«[388], so die deutsche Übersetzung dieser Definition, das heißt als das Begehren von Personen, die ›gleich‹ sind, also Wohnort, Status oder ähnliches teilen. Beide Definitionen sind letztendlich nur die zwei Seiten derselben Gleichung.

Das Begehren, das Bersani beschreibt, welches ich nun auch der *Fag Face Mask* zuordnen möchte, ist dagegen ein intersubjektives Begehren: Es zielt direkt auf die andere Person als (in Aspekten) gleich und begehrt dieses Gleiche in der anderen Person, statt sich bloß vermittelt über irgendwelche Produkte oder über den glei-

386 Chun, »Queerying Homophily«, 60.

387 Ich ziehe vor, hier von Begehren, statt Liebe zu sprechen, da mir letzteres in diesem Zusammenhang missverständlich scheint.

388 Chun, »Queerying Homophily: Muster der Netzwerkanalye«, 131.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chen Status, Wohnort usw. zu ergeben.[389] Diesem Begehren, so zeigt sich an Bersanis Konzepts eines »impersonal narcissism«[390], welches Bersani im dritten Kapitel des zusammen mit Adam Philips verfassten *intimacies* einführt, ist eine Steigerung des Geteilten eigen, die weder mit der Reduzierung von Spuren zu Daten noch mit der Reduzierung in den physiognomischen Studien vereinbar ist. Als Grundlage für die Entwicklung des Konzepts eines *impersonal narcissism* dient der Dialog zwischen Sokrates und Phaidros, den Platon in *Phaidros* schildert. Sokrates versucht dort das Argument zu widerlegen, dass es besser für einen Jungen sei, seine Gunst einem Mann zu schenken, der ihn zwar nicht liebt, dafür aber ihm gegenüber beherrscht bleibt, als einem Mann, der ihn liebt und damit wie im Rausch handelt.[391] Sokrates legt dar, dass es Formen des Rausches gebe – wie den Rausch, den die Musen stiften –, die von den Göttern kommen und daher positiv seien. Um die Liebe dazuzuzählen, greift er auf einen Vergleich zurück, der das Wesen der Seele als Seelenwagen, gezogen von zwei Pferden, beschreibt: Ursprünglich, so Sokrates in Platons Erzählung, folgen die Seelen den Göttern, manche Zeus, manche Hera, manche Apollo usw., in ihren Triumphzügen durch das Himmelsgewölbe. Während die Götter aufgrund ihrer Vollkommenheit immer so weiterziehen können und dabei die wahren Ideen schauen, stürzen die menschlichen Seelen, fehlerbehaftet wie sie sind, irgendwann zwangsläufig aus diesem Zug auf die Erde hinab und nehmen dort irdische Formen an.[392] Auch dort aber verlieren sie nicht ganz den Eindruck, den die Götter, denen sie gefolgt sind, hinterlassen haben. So streben sie weiter nach ihrer jeweiligen Gottheit und damit nach anderen, denen der gleiche Eindruck eingeschrieben ist. Wie es im Dialog heißt:

> Und so, je nach der Art seines Gottes, zu dessen Reigen er gehörte, lebt jeder, ihn ehrend und nach Kräften nachahmend, solange er noch unverdorben ist und das erste Dasein hienieden verlebt, und auf dieselbe Weise bestimmt er auch seinen Umgang sowohl mit den Geliebten als anderen Leuten und sein Betragen gegen sie. So nun wählt auch jeder unter den Schönen sich den Gegenstand seiner Liebe nach seiner Art aus, und als wäre ihm jener selbst ein Gott, rüstet er ihn sich zu und schmückt er ihn aus wie ein Götterbild, es zu ehren und zu feiern. Die dem Zeus Angehörigen suchen also nun zu ihrem Geliebten eine Zeusseele. Sie sehen daher darauf, ob er nach seiner Natur ein Philosoph und zum Herrschen tüchtig

389 Für einen detaillierteren Vergleich von Chun und Bersani siehe Sebastian Althoff, »Zweierlei Homophilie: Wendy Hui Kyong Chun und Leo Bersani«, in *Expanding Mimesis: Die Ausweitung der mimetischen Zone*, hg. von Friedrich Balke und Elisa Linseisen (Paderborn: Brill Fink, 2022), 343–62.

390 Leo Bersani und Adam Phillips, *intimacies* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 85.

391 Vgl. Bersani und Phillips, 77f.

392 Vgl. Platon, *Phaidros* (Berlin: Holzinger, 2013), 246a–257a.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> sei, und wenn sie ihn gefunden und lieb gewonnen haben, tun sie alles, damit er es werde.[393]

Liebe ist also das Wiedererkennen derselben Gottheit in der*dem Anderen, derjenigen göttlichen Gestalt also, der man selbst im Himmelszug gefolgt ist und nach deren Charakteristik man (noch immer) strebt. Verlieben wäre demnach eine Erinnerung bzw. ein narzisstisches Wiedererkennen: Man verliebt sich in das, was man selbst hat, eine Zeusseele, eine Apolloseele oder eine Heraseele bzw. man erkennt in der*dem Anderen etwas von dem, dem man selbst angehört. Der Narzissmus ist aber insofern unpersönlich, als das, was man wiedererkennt, nicht eigentlich zu einem selbst gehört, sondern auf den geteilten Götterzug verweist. Das Geteilte ist nicht etwas Individuelles, sondern etwas Allgemeines.[394] In den Begriffen von Rouvroy und Berns oder Chun könnte man auch von etwas Überindividuellen oder Singular-Pluralem sprechen. Hier lässt sich somit eine Parallele zur Netzwerkanalyse ziehen, die gleichzeitig eine Differenz nachzeichnen lässt. Die Parallele liegt darin, dass es auch in dem Prozess, den Sokrates beschreibt, darum geht, dass sich am Ende ein Typ oder ein überindividuelles Profil herauskristallisiert, eben die Gottheit, der man im Zuge folgte. Denn die Liebe eröffnet einen Prozess, durch den die so Affizierten darauf hinstreben, immer mehr der Gottheit, der sie einst gefolgt sind, zu gleichen. Wie es bei Bersani heißt:

> The lover seeks to make the lover like himself, but this has nothing to do with the specularity of a personal narcissism. He chooses a boy who already belongs to the lover's type of being; and then, as Socrates puts it, he pours into the boy's soul more of the particular god's ›inspiration‹ that made the lover choose him in the first place.[395]

Eine derart begehrende Zuwendung zeigt strukturelle Übereinstimmungen zur Schaffung eines Daten-Profils, der Herstellung von etwas Abstrakt-Gemeinsamen, das als Geteiltes sichtbar wird. Die Differenz zwischen der Netzwerkanalyse und dem Begehren nach *sameness* ist aber, dass im letzteren diese Gemeinsamkeit nicht einfach in den Daten ›gefunden‹, sondern in den Interaktionen zwischen den Liebenden hergestellt bzw. gesteigert wird. Was nicht gleich ist, dient dabei nicht einer gegenseitigen Ergänzung wie in den Daten-Nachbarschaften, sondern ist ein »accident[] of personality«[396], das unterdrückt werden muss, »so that the loved one may more adequately mirror the universal singularity mythified in the figure of the god they both served«[397]. Bei dieser Form eines Begehrens nach Gleichheit wird

393 Platon, 252d–e.
394 Vgl. Bersani und Phillips, *intimacies*, 82.
395 Bersani und Phillips, *intimacies*, 82.
396 Bersani und Phillips, 82.
397 Bersani und Phillips, 82.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

somit ein ›Profil‹ in der Interaktion dadurch hergestellt, dass das Gleiche immer weiter gesteigert und gegen die Unterschiede gewendet wird, statt letztere als Ergänzungen produktiv zu machen. Man erhält kein Cluster von verschiedenen, aber nahe beieinander gelegenen Positionen, sondern nur mehr desselben. Bersanis Begehren nach Gleichheit schafft somit entgegen der sozialen Homophilie keine ›Nachbarschaften‹, sondern die Konvergenz auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt oder die Potenzierung des Geteilten. Dieses Begehren hat damit mehr mit dem Kollaps des Archivs gemeinsam als mit der Aufspannung eines Vergleichsraums.

Damit ist das Begehren nach Gleichheit einerseits der Physiognomie verwandt, denn beides nimmt ihren Ausgang in dem Streben nach einem Idealbild und beide gehen dabei den Weg über die Steigerung des Geteilten. Das Begehren nach *sameness* nimmt aber eine andere Richtung als die Methodik der Physiognomie, insofern das Geteilte eben nicht im reduzierten Bild zum Abschluss kommt, sondern als steter Antrieb erhalten bleibt und zur immer größeren Potenzierung führt. Denn das, was zwischen den Liebenden gleich ist, bleibt wesentlich unbestimmt; das Göttliche in der*dem Anderen ist immer nur Ahnung und ansonsten Mythos. Damit, so muss man schließen, eröffnet die Beziehung zwischen Liebenden und Geliebten nicht etwa eine klare Linie, auf der man sich hin zu einem Endpunkt bewegt. Vielmehr bleibt der Endpunkt im Ungefähren, kann nicht erreicht werden. Es ließe sich nicht einmal feststellen, ob man diesem näher kommt oder nicht. Entsprechend erinnert die Beziehung zwischen Liebenden und Geliebten weder an eine zunehmende Perfektionierung noch schält sich zunehmend klarer die Gottheit aus beiden heraus; vielmehr folgt die Beziehung dem Hin und Her einer endlosen Spiegelung und resultiert damit in einer exzessiv-repetitiven Gleichheit. In dem Begehren nach Gleichheit finden die Liebenden in der*dem Anderen das, was sie selbst sind, was sie gleichzeitig in der*dem Anderen lieben und was in der *anteros*, der erwiderten Liebe, an ihnen geliebt wird. Die Bezüge springen ständig von A zu B und verwischen dabei die Grenze zwischen beiden: Man liebt die*den Andere*n, weil man in der*dem Anderen sich selbst sieht, die*der Andere liebt an der*dem Geliebten »the type of being they already share«[398], sie*er liebt damit sowohl die*den Andere*n als auch sich selbst und man sieht sich selbst und die*den Andere*n in der Liebe der*des Anderen. Bersani fasst es wie folgt zusammen:

> Backlove [die erwiderte Liebe] is self-love, but the self the boy sees and loves in the lover is also the lover's self, just as the lover, in remembering and worshipping his own godlike nature in the boy, is also worshipping the boy's real (ideal) soul. Narcissistic love in both the lover and the beloved (can they even still be distinguished?) is exactly identical to a perfect knowledge of otherness.[399]

398 Bersani und Phillips, 82.

399 Bersani und Phillips, 84f.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Form des Begehrens oder der Liebe ist bereits im Narzissmus-Mythos angelegt. Denn wie Herbert Marcuse in *Triebstruktur und Gesellschaft* bemerkt, sieht Narziss zwar im Teich seine Reflektion, »weiß [aber] nicht, daß das Bild, das er bewundert, sein eigenes ist«[400]. Auch in *Phaidros*, so lässt sich die Parallele weiterziehen, betont Sokrates, dass der Junge nicht erkennt, das die Liebe zum Liebenden in einem Wiedererkennen gründet: »[D]aß er aber in dem Liebenden wie in einem Spiegel sich selbst erblickt, ist ihm verborgen.«[401] Marcuse sieht deshalb Narziss nicht als Archetyp für eine zu selbstverliebte Person, sondern als jemand, der »die Liebe, die mit anderen menschlichen Wesen vereint,«[402] verachtet, aber gerade deswegen in Verbundenheit mit der Natur tritt. Auch hier bleibt die Spiegelung somit unbestimmt. Im Teich erkennt Narziss nicht sich selbst wieder, sondern eine Schönheit, die zwar auch seine eigene ist, aber doch unpersönlich bleibt, das heißt, nicht an ihn gebunden zu sein scheint. So könnte man folgern, dass man auch in Narziss selbst nur die Spiegelung einer Schönheit erblickt, sodass im Hin und Her zwischen Teich und Narziss nur ohne Ende Echo auf Echo treffen.[403]

Es ist ein solches Begehren nach Gleichheit, so nun meine Lesart, das den Antrieb dafür gibt, dass die Teilnehmenden des *Fag Face Mask*-Workshops zusammenkommen, die Gesichter gescannt und übereinandergelegt werden, daraus wiederum eine Maske gemacht wird, welche die Teilnehmenden und der Künstler abschließend tragen. In dieses Begehren fügen sich die physiognomischen Studien insofern ein, als dass sie einen Weg aufzeigen, etwas Gemeinsames zum Erscheinen zu bringen. Während Homosexualität nach Bersani das privilegierte Modell eines solchen Begehrens ist, ist Physiognomie somit das privilegierte Modell der Sichtbarmachung eines (homosexuellen) Archetyps – eine Vorstellung, die im *super gay* von Blas genauso wiederholt wird wie in Bersanis Konzept eines *impersonal narcissism*. Es lehrt, wie man zu jenem Idealtyp gelangen kann, nämlich nicht nur durch eine Liebesbeziehung wie sie Socrates in *Phaidros* vorschwebt, sondern auch durch eine bestimmte Weise, Bilder bzw. Daten in Beziehung zu setzen. Indem das Auftürmen, die Steigerung des Geteilten, aber in dem Begehren nach Gleichheit kein Ende findet, sondern in einer endlosen Spiegelung nur immer weitergetrieben wird, zeigt sich gleichzeitig, wie sich die Produktion der *Fag Face Mask* wieder von den physiognomischen Studien löst. Statt dieser Technik immer weiter zu folgen, von der Auftürmung zur anschließenden Reduzierung, folgt die *Fag Face Mask* vielmehr einem

400 Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft: ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965), 166.

401 Platon, *Phaidros*, 255d.

402 Marcuse, 165..

403 Zumal Narziss und Echo wesentlich verwandte mythische Figuren sind. Siehe hierzu Friedrich Balke, *Mimesis: zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2018), 43–48.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Begehren, das nicht zum Abschluss kommt. Dies zeigt sich auch an der animierten Version der *Fag Face Mask*, die in *Facial Weaponization Communiqué: Fag Face* ihren Auftritt hat. Dort sieht man zwei Versionen der Maske: Die im 3D-Drucker materialisierte Version, die im Video von Blas und in den öffentlichen Performances von den Workshop-Teilnehmer*innen getragen wird. Aber auch eine Version, die allein die pinke Maske vor einem monotonen, hellblauen Hintergrund als liquide-reflektierendes Gebilde zeigt.[404] Die Maske wird hier nicht getragen, sondern tritt selbst als Sprecher*in mit einer computergeneriert-klingenden Stimme auf. Teilweise mit dem Sprechen synchronisiert, teilweise unabhängig davon, vibriert und zuckt die Maske; es bilden sich Blasen unter der Oberfläche und Stacheln treten hervor. Diese Version bleibt nicht stehen, sondern visualisiert sich als dickflüssige Substanz, die wie beschallt oder vom Wind aufgewühlt aussieht. Während zwar die ausgedruckte Maske zum Stillstand kommt, lässt sich in der animierten Version eine Unabgeschlossenheit verorten, die der Unabgeschlossenheit des Begehrens nach Gleichheit entspricht. Mit ihrer liquiden Erscheinung ruft diese vielleicht nicht zufällig eine spiegelnde Wasseroberfläche in Erinnerung.

Den Herstellungsprozess der *Fag Face Mask* durch ein Begehren nach Gleichheit motiviert zu sehen, bedeutet dabei, das Übereinanderlegen der Gesichter kausal mit dem Begehren zu verknüpfen, das nach Rule/Ambady und Wang/Kosinski den einzelnen Gesichtern bereits eingeschrieben ist. Wang/Kosinski verbannen ein solches Begehren aus ihrer Studie, indem sie die sexuelle Orientierung über den vorgeburtlichen Hormonhaushalt erklären, sodass sich Begehren nur nachträglich aus einer abweichenden Geschlechtlichkeit ergibt. Mit der *Fag Face Mask* trägt Blas dagegen das Begehren in eine Methodik, der sich auch Wang/Kosinski bedienen, und in die dahinter liegende Vorstellung eines Typs hinein und persifliert dabei ein Begehren – ›love as love of the same‹ –, das sich stets nur vermittelt in der sozialen Homophilie findet. In der Homophilie, wie Chun sie beschreibt, begehrt man nur die gleichen Dinge oder ist in bestimmter Weise ›gleich‹ bzw. vergleichbar; man begehrt somit etwas, ohne das hier die Gleichheit selbst begehrt wird. Die Vermittlung zu überspringen und statt der bloßen sozialen Tendenz ein intersubjektives Verhalten anzunehmen, macht die Produktion von Daten zu einem tatsächlich kollektiven Ereignis; ein Ereignis, das nicht im Nachhinein durch die Datenverarbeitung konstruiert wird, durch die Analyse von Mustern, aus der sich eine Daten-Nachbarschaft ergibt, sondern an ihrem Anfang steht. In der *Fag Face Mask* zeigt sich damit eine andere Art der Datenproduktion. Die Produktion von Daten ist hier von einem kollektiven Begehren geleitet, sodass sich der Workshop, den Blas als Teil der Produktion der Maske veranstaltet hat und deren queere Teilnehmenden die Gesichtsdaten für die Maske lieferten, nicht bloß als ein Bildungsforum begreifen lässt, sondern eine Orgie in dem Streben nach Gleichheit darstellt. Ein solches Begehren in der Produktion

404 Vgl. Blas, »Facial Weaponization Communiqué: Fag Face«.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der *Fag Face Mask* zu verorten bedeutet, dass sich diese Produktion sowohl von der sozialen Homophilie als auch von den (pseudo-)wissenschaftlichen Methoden von Wang/Kosinski und Galton absetzt. Dem Begehren ist dabei kein klares Ende, keine Notwendigkeit eines Abschlusses eingeschrieben, auf das eine solche Produktion hinauslaufen müsste.

Es lässt sich in diesem Zusammenhang von einer Desökonomie sprechen, weil es erneut nicht darum geht, zwischen Konsum/Produktion einerseits oder Askese andererseits zu wählen, sondern eine andere Form von Produktion zu suchen ist, die sowohl mit als auch gegen die digitale Ökonomie arbeitet. Mehr noch, zeigt sich hier, dass Bilder und Daten sowie die Techniken, aus diesen Sinn zu ziehen, in einem ambivalenteren Verhältnis zu den Nutzer*innen stehen als die Gegenökonomie dies annimmt: Werden die Gesichtsdaten queerer Männer und die Studien, die diese aus Bildern extrahieren, als etwas beschrieben, was bedrohlich sein kann, so sind sie gleichzeitig Objekt von Begierden, als sie eine andere Form ermöglichen, jenem Begehren nach Gleichheit zu folgen, welches Bersani beschreibt. Um noch einmal den Punkt zusammenzufassen, den ich mit Verweis auf Blas' *super ga*y gemacht habe: Der Kommentar, dass am Anfang seiner Arbeit die Idee stand, durch das Übereinanderlegen von Gesichtern queerer Männer den Zustand eines *super gay* zu erzielen, beweist eine Nähe zur Physiognomie. Die Physiognomie liefert dabei zwar die Vorstellung, dass sich in Bildern oder Daten ein Archetyp zeigen kann, indem ich die *Fag Face Mask* aber gleichzeitig als Ausdruck eines Begehrens nach Gleichheit lese, wird ein Abstand zu den physiognomischen Studien eingezogen – dies hat sich schon an der Besprechung von Bersanis *impersonal narcissism* gezeigt. Diesem Begehren nach Gleichheit ist nämlich keine Reduzierung des Auftürmens eigen, der in den physiognomischen Studien von Galton und Wang/Kosinski zwingend auf das Übereinanderlegen der Gesichter folgt, vielmehr setzt sich das Begehren stets fort. Ein Begehren nach Gleichheit schlägt sich damit nicht nur in dem Anstoß der *Fag Face Mask* nieder, sondern auch in dessen Produktionsweise, das heißt in der Organisation des Workshops und der Verarbeitung der darin erhobenen Gesichtsdaten.

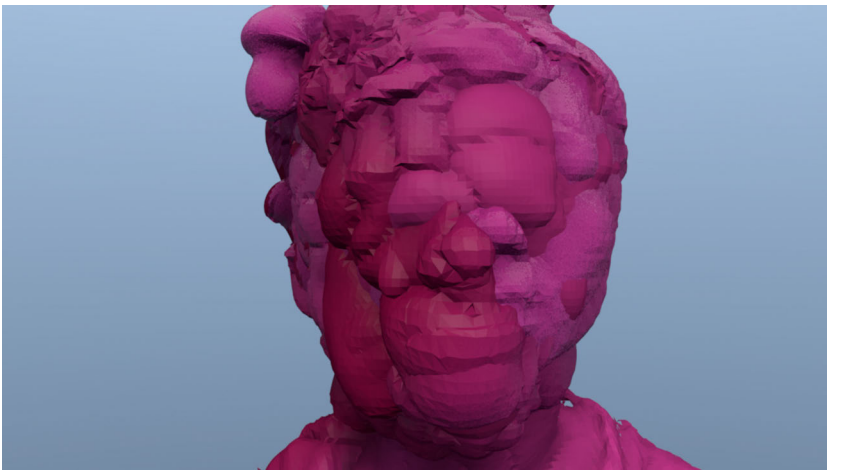
Damit komme ich zum zweiten angekündigten, in den Beschreibungen der *Fag Face Mask* bloß peripher situierten Begriff. Denn das Auftürmen in Blas' Werk schließt an das an, was er in einem frühen Artikel als *fag fucking* beschreibt. In diesem Artikel setzt Blas sich mit der Schmähung eines *fag face* auseinander, ohne sich hier auf die Maske zu beziehen, die diesen Ausdruck ebenfalls im Namen trägt. Er geht darauf ein, wie Studien wie die von Rule/Ambady eine Vorstellung wiederholen und legitimieren, die er so schon in der Schule, als Witz an der Universität, von Fremden und Vorbeifahrenden gehört und entgegengeschrien bekommen hat; eine Vorstellung, die auf etwas referiert, das sich in den Körper eingeschrieben hat und damit schon mit oder vor der Geburt angelegt ist; eine Wahrheit, der man nicht ent-

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fliehen kann und die keinen Freiraum lässt; die, wie Blas schreibt, »inescapable«[405] ist. Das Programm, mit dem er vorschlägt, auf diesen Ruf zu reagieren, ist dann folgendes:

> How do I escape this face? How do I desire to escape this gridding of my head? How can I open, make into a mystery, liberate my fag face? Force the face forward. Bring the face to the limit of these grids, so that it can de-code its boundaries, break them open, to enter again into the swarming chaos of matter that resists recognition. If fag fucking is what fag face visualizes to the other, push this further. Accumulate cum so that your face becomes a volatile liquid surface with no eyes, nose, or mouth; keep the smell from rimming so that your face and ass are irreducible; let the pubic hair gather into different consistencies of stickiness; wipe the shit left on your fingers under your hidden, cum-filled eyes like war paint. Transform your face into a hypertrophized state of fag-ness. Let these new excesses dissolve readability. Let your fag face configure with these materials into that which is not identifiable. Once 1000 cocks have cum on my head and 1000 asses have wiped their shit and sweat there, try to tell me what my face is. We accelerate like this – fuck like this – to become faceless. Because a face is never ours.[406]

Abb. 10: Zach Blas – Facial Weaponization Communiqué: Fag Face



2012, HD video, Courtesy of the Artist

405 Blas, »Fag Face«.
406 Blas.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sich auf diese Weise einem *fag fucking* hinzugeben, bedeutet demnach, dass die Spuren des Aktes nicht weggewischt werden, sondern sich überlagern und auftürmen bis das ausführende Subjekt – die ›Schwuchtel‹ – unter den Indizien einer immer wieder wiederholten Handlung verschwindet. Homosexualität im extremen Maße auszustellen, bedeutet hier eben nicht, einen nett-lächelnden jungen Mann mit Brille, langer Nase und wenig Gesichtsbeharrung zur Erscheinung zu bringen, sondern ein immer weiteres Auftürmen der Indizien einer Homosexualität.

Mit den beiden Begriffen von *super gay* und *fag fucking* lässt sich Blas' Arbeit somit gegen die Regulierung und Reduzierung wenden, die die Kombination von Gesichtern bei Galton und Wang/Kosinski mit sich bringt. Statt einer Reduzierung durch die Implementierung eines Durchschnitts oder einer Regulierung, in der die Gesichter aneinander ausgerichtet werden, türmt das *fag fucking* die Gesichter auf und staut sie an. In dem *Facial Weaponization Communiqué: Fag Face* wird der Vorgang des Übereinanderlegens in eben dieser Weise visualisiert: In dem Video sieht man erst eine Reihe von Gesichtern, dann frontal ein einzelnes Gesicht, welches im nächsten Moment von den anderen Gesichtern von hinten durchstoßen wird. Man sieht kurz eine fremde Nase auf Höhe der linken Wange, ein fremdes Kinn in dem anfänglichen Gesicht und ein Mund, der den ursprünglichen Mund überlagert. Das Gesicht bekommt den Anschein, Blasen zu werfen, als ob es sich um das erhitzte PET handeln würde, aus dem die 3D-Maske nachher geformt wird. Die Gesichter durchdringen sich, sie penetrieren sich gegenseitig – ein buchstäbliches *fag fucking* der *fag faces* – und stauen sich dabei an wie die Exkremente, die die 1000 *cocks* und 1000 *asses* hinterlassen haben.[407] Die *Fag Face Mask* zeigt damit, wie Datenpraktiken kollektiv angeeignet werden können und wie diese desökonomisch gewendet werden, wenn man ein anderes Begehren zugrunde legt; keine Homophilie, sondern ein exzessives, queeres Begehren nach Gleichheit.

407 Vgl. Blas, »Facial Weaponization Communiqué: Fag Face«.

https://doi.org/10.14361/9783839466902-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY