
Zweischneidige Sichtbarkeit

Kamera-Öffentlichkeit, «Rodney King» und THE BODYGUARD¹

Chris Tedjasukmana

Hollywood, L.A., 1992: In Mick Jacksons Spielfilm THE BODYGUARD (USA 1992) – heute vor allem noch wegen Whitney Houstons Titelsong «I Will Always Love You» bekannt – kommt der Kamera eine besondere Bedeutung innerhalb der Diegese zu. Sie wird zur Allegorie der massenmedialen Öffentlichkeit und der *Celebrity Culture*. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang beim Showdown während der Oscar-Verleihung, wo es zu einem Mordanschlag auf die von Houston gespielte Sängerin und Schauspielerin Rachel Marron kommt. Der geheime Attentäter schießt vor laufenden Kameras auf Marron, die gerade ihren Academy Award entgegennehmen will und in letzter Sekunde von ihrem Bodyguard und Geliebten (Kevin Costner) gerettet wird. Der Täter, selbst ein Bodyguard und alter Kollege des Helden, hat sich als Kameramann verkleidet und seine Waffe als Videoapparat verhüllt. Während der Jubel der Menge losbricht, die Scheinwerfer auf die Siegerin strahlen und sich das Blitzlicht der Kameras auf ihrem glitzernden Kleid reflektiert, markiert aus sicherer Distanz der *bad bodyguard* mit dem Laserzielgerät seines Kameragewehrs einen roten Punkt auf Marrons Stirn.

Mit der Analogie von Kamera und Schusswaffe greift THE BODYGUARD ein bekanntes Motiv der Mediengeschichte auf, das von Étienne-Jules Marey bis Friedrich Kittler die enge Verwandtschaft von Gewehr und Kamera, Militär und Medien betont. Dramatisch zugespitzt spielt der Film aber auch mit dem ebenso alten Thema einer

1 Der vorliegende Beitrag versteht sich als essayistischer Denkanstoß; auf eine ausführliche Darlegung des Forschungsstands sei an dieser Stelle verzichtet.

ambivalenten Sichtbarmachung durch die Kamera, die der gefilmten Person einerseits öffentliche Aufmerksamkeit und die Möglichkeit der Selbstermächtigung bringt und sie andererseits auch enteignet und ohnmächtig erscheinen lässt.

South Central L.A., 1992: Am 29. April werden vier Polizisten freigesprochen, die von einem Augenzeugen dabei gefilmt worden sind, wie sie den Afroamerikaner Rodney King brutal zusammenschlagen.² Die dokumentierte Serie von Schlägen und Tritten verursachen bei dem Opfer multiple Schädel- und Knochenbrüche, bleibende Hirnschäden, Nierenversagen und psychische Traumata. Nach dem Freispruch kommt es in Los Angeles und Umgebung eine Woche lang zu gewalttätigen Aufständen, deren Bilanz fünfundfünfzig Tote und über zweitausend Verletzte, tausende Brände, zerstörte Häuser und finanzielle Einbußen für die ansässigen Geschäfte von bis zu einer Milliarde Dollar sind.

Dass der Fall Rodney King anders als zahlreiche ähnliche Vorfälle derart folgenreich werden konnte, lag vor allem an dem Augenzeugenvideo, das der Anwohner George Holliday mit seiner Sony Handycam aufnahm und das von Fernsehsendern weltweit in zahllosen Wiederholungsschleifen verbreitet wurde. Angesichts der visuellen Evidenz der Polizeigewalt empörte das Gerichtsurteil selbst konservative Staatsvertreter_innen. Die durch die Aufstände generierte öffentliche Aufmerksamkeit trug dazu bei, dass zwei der Polizisten in höherer Instanz schuldig gesprochen wurden und eine Zivilklage Kings Erfolg hatte.

Die «1992 Los Angeles Riots» reihen sich ein in eine anhaltende Serie von Aufständen gegen Rassismus und staatliche Gewalt, die von den «Zoot Suit Riots» 1943 und den «Watts Riots» 1965 in L.A. bis zur aktuellen «Black Lives Matter»-Bewegung reicht. Das Rodney King-Video gilt dabei als früher Fall der *Sousveillance*, einer Gegenüberwachung «von unten», deren potenzielle Wirksamkeit zwischen Live-Streaming-Smartphones und Bodycams aktuell neu bewertet wird.³

Das Rodney-King-Video und der Spielfilm *THE BODYGUARD* lassen sich auf den ersten Blick kaum miteinander vergleichen: hier ein verstörendes Augenzeugenvideo und juristisches Beweismittel, dort ein fiktionaler Unterhaltungsfilm. Während das King-Video eine öffentliche Debatte über Rassismus und Polizeigewalt in Gang setzte, hält *THE BODYGUARD* am Mythos des zähen weißen Beschützers fest,

2 Vgl. den Beitrag von Christian Delage in diesem Heft.

3 Vgl. dazu die Arbeit des videoaktivistischen Netzwerks *Witness.org* um Sam Gregory, die im Zuge des Rodney-King-Falls gegründet wurde.

der die eigensinnige schwarze Frau rettet und mit den Worten «*you cross me this time and I swear I kill you myself*» zur Räson ruft. Inter-textuelle Filmzitate – es ist 1992, die Hochphase des postmodernen Kinos – bestätigen den *Gender Gap*: Costners Figur ist bis zum Haarschnitt Steve McQueens Actionhelden aus *BULLITT* (USA 1968) nachempfunden, und man sieht Ausschnitte aus seinem Lieblingsfilm *YOJIMBO* (J 1961; englischer Verleihtitel: *THE BODYGUARD*), Akira Kurosawas Geschichte eines einsam kämpfenden Samurais. Rachel Marron wird dagegen für ihr Musikvideo als Maria/Maschinenmensch aus Fritz Langs *METROPOLIS* (D 1927) inszeniert, und damit auch als stereotype Frauenfigur zwischen Heiliger und Hure. Dieser Kontrast wird durch das Alternieren zwischen männlich und weiblich assoziierten Genres, zwischen Neo-Noir und Liebesmelodram weiter gefestigt. Da das Drehbuch keine schwarze Schauspielerin vorsah, bleibt der Umstand einer *interracial* Liebesbeziehung und das Schwarzsein der Protagonistin insgesamt anathematisch. Was man als positive Aufhebung von *Race*⁴ in der Universalität der Liebe werten kann, wirkt im Licht der «1992 Los Angeles Riots» eher wie eine Flucht vor der Realität.⁵ *Race* erscheint im Film als eine diskursive Leerstelle, die durch Houstons schwarzen Körper markiert wird – ein Körper, der wiederum an die patriarchale Geschlechterdifferenz gekoppelt ist.

Personen des öffentlichen Interesses

Trotz der formalen und politischen Differenzen zwischen beiden Beispielen gibt es einen bedeutenden Berührungspunkt. In beiden Fällen fungiert die Kamera als Waffe und strukturiert ein ambivalentes Verhältnis zur Öffentlichkeit. Zunächst scheint sich hier zwar ein weiterer Gegensatz aufzubauen, diente doch die Kamera im Fall Rodney King als Mittel zur Herstellung von Öffentlichkeit und Gerechtigkeit für die schwarze Bevölkerung, während die Kamera in *THE BODYGUARD*

4 Aufgrund der semantischen Differenzen zwischen dem angloamerikanischen Wort «*race*», das vor allem kulturell und politisch definiert ist, und dem deutschen Begriff «Rasse», das primär biologisch gefasst wird und historisch diskreditiert ist, wird hier durchgängig der angloamerikanische Ausdruck verwendet.

5 Mehrfach kritisierten schwarze Fans und Publizist_innen Houstons «*Whitewashing*»: So wurde bei der Veröffentlichung des *BODYGUARD*-Trailers unterstellt, Houstons Hautfarbe sei technisch aufgehellt worden. Mit dem «souligeren» Klang ihres dritten Albums *I'm Your Baby Tonight* aus dem Jahr 1990 reagierte Houstons Produzent auf Vorwürfe, die afroamerikanische Musikgeschichte auszublenden.

als Mordwaffe buchstäblich auf die schwarze Hauptfigur gerichtet wird.

Wie wir heute wissen, wurde das Versprechen nach Gerechtigkeit im Fall Rodney King nicht eingelöst und die Polizisten zunächst freigesprochen. Die Ereignisse zeugen eher von der Ambivalenz der *Citizen-Evidence*-Videos, die für den politischen Aktivismus zwar wirkmächtig sein können, als juristisches Beweismittel jedoch häufig wirkungslos bleiben. In Reaktion auf den Rodney-King-Prozess betonte etwa Judith Butler, dass Augenzeugenvideos keineswegs neutrale oder selbstevidente Beweise seien. Die Tatsache, dass die Anwälte der Polizisten das Material erfolgreich umdeuten konnten, ist für Butler ein Beleg für die Existenz einer «rassistischen Episteme» innerhalb eines diskursiven «Feldes des Sichtbaren», das dem konkreten Fall vorausging (Butler 1993, 16–17; Übers. C.T.).⁶ Die Verteidigung nahm eine Rahmung vor, die das Stereotyp vom gefährlichen schwarzen Mann aufrief, der umgekehrt die Polizisten bedroht habe. Entscheidend dafür, dass die Kamera-Öffentlichkeit zu einem Mittel der Aufklärung und Ermächtigung werden kann, ist also nicht nur, was und wie die Kamera filmt, sondern vor allem der größere antirassistische Aktivismus innerhalb des diskursiv umkämpften und prinzipiell ambivalenten Terrains der Kategorie «race».

Eine scheinbar ganz andere Art von Öffentlichkeit zeigt *THE BODYGUARD*. Die allgegenwärtigen Kameras gehören zur Öffentlichkeit der *Celebrity Culture*. Als Superstar ist Rachel Marron öffentlich sichtbar, ist umgeben von Verrat und Missgunst und sieht sich Stalkern, Drohbriefen und, wie sich später im Film herausstellt, einem Auftragsmörder ausgesetzt. Bodyguard Frank Farmer verwandelt das multikulturelle, offene Haus in eine videouberwachte Festung. Anfangs widerständig, ergibt sie sich schließlich ihrem scheinbaren Schicksal, das kein Happy Ending in der Liebe vorsieht. Von Anfang an scheint diese Liebe der Logik der Überwachung und der Massenmedien untergeordnet, wie auch die Szene andeutet, in der beide ihre Gefühle füreinander entdecken: Rachel beobachtet von ihrem Fenster aus Frank, der auf dem Bildschirm Rachel in ihrem Musikvideo beobachtet, in dem sie engelsgleich von der Liebe singt – eine Intimität, die durch Kamera, Bildschirm und die nicht zu erwidernsde Ansprache von Liebesliedern

6 Was Butler hier noch als «Feld» und «Episteme» bezeichnet, arbeitet sie später mit der Metapher des Rahmens, die für den vorliegenden Text zentral ist, weiter aus; vgl. dazu auch den Beitrag von Maja Figge in dieser Ausgabe. Zur Weiterentwicklung von Butlers Begriff der Rahmung für die Dokumentarfilmtheorie vgl. Decker 2016, 20 ff.

konfiguriert und gebrochen wird. Doch auch hier erweist sich die Kamera-Öffentlichkeit als ambivalent. Rachel genießt und braucht die öffentliche Aufmerksamkeit – sie ist ökonomisch und existenziell von ihr abhängig, wie ihr Umfeld nicht müde wird zu betonen. Sie liebt es, sich mit ihren Fans fotografieren zu lassen, sucht spontane Auftritte und nimmt trotz eines vorangegangenen Anschlags, bei dem ihre Schwester getötet wurde, an der Oscar-Verleihung teil. Zwischen Todesangst und Siegeswillen erleidet sie dort vor laufenden Kameras einen Nervenzusammenbruch. Der dramatische Konflikt der weiblichen Hauptfigur besteht also darin, von der Öffentlichkeit eingezwängt und bedroht zu werden und zugleich psychisch und ökonomisch auf sie angewiesen zu sein.

Sieht man sich *THE BODYGUARD* heute wieder an, ist es verführerisch, das existenzielle Gefängnis der Rachel Marron als fiktionale Vorahnung für Whitney Houstons späteren Lebensweg zu lesen – in einer realen Welt ohne weißen Retter. In dieser Welt erscheint Houston neben Amy Winehouse oder Britney Spears als Verkörperung des weiblichen *Celebrity-Misfits*. Während sich der Titelsong *I Will Always Love You* langsam bis zum Höhepunkt steigert, sollte es mit Houstons Karriere nach dem Erfolg 1992 schrittweise bergab gehen. Zwanzig Jahre später, am 11. Februar 2012 ertrinkt sie unter Drogeneinfluss in einer Badewanne. Alte Schlagzeilen und zahlreiche Fernsehreportagen, die nun auf YouTube und in anderen Gespensterarchiven zirkulieren, dokumentieren den Niedergang: exzessiver Drogenkonsum, Mager sucht, häusliche Gewalt, «Scheidungskrieg», eine Reihe bizarrer Auftritte und eine zunehmend geschädigte Stimme. Derartige Medienbeiträge sind insofern scheinheilig, als sie vorgeben, objektiv zu dokumentieren, was sie indirekt mit vorangetrieben hatten.

Doch auch die Akteur_innen vor der Kamera spielen willig die ihnen zugeschriebenen Rollen. Mit den 2000er-Jahren beginnt die Ära des kostengünstigen «Reality TV». 2005 strahlt ein US-amerikanischer Kabelsender die Serie *BEING BOBBY BROWN* (USA 2005) aus, benannt nach Houstons damaligem Ehemann und R'n'B-Sänger. Gewollt und ungewollt wird Houstons Privatleben zum Mittelpunkt der Serie. Ähnlich wie die Figur der Schwester Nicki Marron in *THE BODYGUARD* schreibt die Klatschpresse Brown den Part des familiären Bösewichts zu, der Houston mit in den Ruin treibt. Auch die alltäglichen Rituale als «Person des öffentlichen Lebens» aus dem Spielfilm werden in der *Reality Soap* wiederholt: Hier wie dort werden Fotos mit Fans gemacht, hier wie dort bekommen wir intime Einblicke in das Leben des Stars, hier wie dort überschreiten aufdringliche Reporter_innen

die Grenzen des Privaten und des guten Geschmacks – hier wie dort erlebt man eine Öffentlichkeit, die verzückt und verfolgt. Allein, die Performance in der *Reality Show* mit ihren kleinen, flach und blass wirkenden DV-Bildern passt nicht zum Image der Filmdiva. Unverblümt beschreibt der Klatschreporter Barry Garron *BEING BOBBY BROWN* als «die widerwärtigste und abscheulichste Serie, die je ins Fernsehen durchgesickert ist» und die es schaffe, «Houston das letzte Bisschen Würde zu nehmen» (Garron 2005, o.S.; Übers. C.T.). Garron wundert sich zudem, wie Houston «sich abwechselnd vor der Kamera scheut und für sie performt» (ibid.). Schließlich weigert sie sich, die exponierte Existenz vor der Kamera weiterzuführen, woraufhin die Serie nach nur einer Staffel eingestellt wird.

Der Drang nach Öffentlichkeit, der wie eine schlechte Gewohnheit kultiviert und verdammt wird, setzt sich bei Houston noch posthum fort. Die Trauerfeier am 18. Februar 2012 wird von zahlreichen Sendern live übertragen und bringt Videos ins Netz, die millionenfach auf YouTube aufgerufen werden. Die Zeremonie wird zum öffentlichen Medienereignis, das zwischen intemem Anlass und öffentlicher Zurschaustellung eine Lücke klaffen lässt, die durch die mediale Empathiemaschine geschlossen wird. Die Kameras präsentieren eine lange Reihe von kondolierenden Prominenten. Einige dürfen singen oder als Trauerredner_innen auftreten, andere eingezwängt im Rahmen der Kamera sitzen. Als ein Höhepunkt dieser Performance gilt die Rede von Kevin Costner, der nach den Dreharbeiten kaum noch Kontakt zu Houston hatte. Was für das öffentliche Auge zählt, ist jedoch, dass er (und nicht der von der Feier ausgeschlossene Ex-Ehemann) zwanzig Jahre zuvor die große Liebe vor der Kamera verkörperte.

Blickt man zurück und vergleicht den Lebenslauf von Whitney Houston (1963–2012) mit dem ihres Zeitgenossen Rodney King (1965–2012), so fallen durchaus Ähnlichkeiten ins Auge: Beide sind Kinder der Bürgerrechtsbewegung, die in der neokonservativen Reagan/Bush-Ära zu «Personen des öffentlichen Interesses» werden und ein strauchelndes Leben vor der Kamera leben. Nach wiederholten Verhaftungen wegen Drogenmissbrauch und Trunkenheit am Steuer – jenen Tatbeständen, die auch die Polizeikontrolle 1991 auslösten – spielt King 2008 in der *Reality*-Therapieserie *CELEBRITY REHAB WITH DR. DREW* (USA 2008–12) und 2009 in dem *Spin-Off* *SOBER HOUSE* (USA 2009–10) mit und gewinnt im selben Jahr einen *Celebrity*-Boxkampf gegen einen Polizisten. Vier Monate nach Houstons Tod, am 17. Juni 2012, ertrinkt King unter Drogeneinfluss in einem Swimmingpool.

Expert_innen ihrer selbst

Nur drei Monate nach Houstons Tod strahlt ein anderer Kabelsender die in HD gefilmte *Reality*-Serie *THE HOUSTONS: ON OUR OWN* (USA 2012) aus, in deren Mittelpunkt Whitneys Tochter Bobbi Kristina Brown steht und die den Umgang der Hinterbliebenen mit dem Verlust zeigt. Als eine Art öffentliche Trauerarbeit etablieren die animierten *Opening Credits* Whitney als abwesendes Zentrum: Das Serienensemble besteht aus Familienmitgliedern, deren Fotoporträts auf einem Flügel aufgereiht werden und in deren Mitte sich das größere Foto von Whitney befindet. Während die Episoden von *BEING BOBBY BROWN* noch unmittelbar mit der Handlung einsetzen und bis auf einige *Jump Cuts*, Einblendungen und Browns Off-Kommentare vergleichsweise roh wirkten, zeichnet sich *THE HOUSTONS* durch stärkere kommentierende Rahmungen aus, die vor allem die wiederkehrenden Talking Head-Szenen vornehmen, in denen Akteur_innen die zuvor gezeigte Szene kommentieren. Dadurch erscheinen hier noch deutlicher die Familienmitglieder als Expert_innen ihrer selbst, die sich nicht einfach nur beim Leben beobachten lassen, sondern vor allem reflektieren, bezeugen und performen. Während fast jede TV-Sendung mit einem Netzwerk aus Einschaltquoten, Werbekunden, Zuschauerkommentaren und Kritiken verschaltet ist und darüber Einfluss auf die Karrieren der Beteiligten ausübt, wird in diesen neueren *Reality*-Serien die Prekarität von Lebensläufen im Showgeschäft selbst zum Thema der Serie. Ein Großteil von *THE HOUSTONS* widmet sich Browns Versuchen, nach dem Tod ihrer Mutter eine Karriere als Schauspielerin und Musikerin zu verfolgen, deren Verlauf wiederum von der Serie und ihrer Performance abhängt. Zugespitzt formuliert erscheinen die Akteur_innen vor der Kamera als Gefangene in der Performanceschleife des neoliberalen Kapitalismus, in der das Leben prinzipiell öffentlich und auf den Prozess der Selbstverwertung reduziert ist, welcher wiederum den eigentlichen Inhalt der Sendung darstellt. Während Whitney Houston 1992 noch in der komfortablen Lage war, einen Superstar zu spielen, der den Superstar spielte, sind ihre Hinterbliebenen 2012 in *ON OUR OWN* tatsächlich in prekären Zeiten auf sich gestellt.

Drei Jahre nach Houstons Tod ertrinkt am 31.01.2015 ihre 22-jährige Tochter unter Drogeneinfluss in einer Badewanne. Browns Tod, der wie jener der Mutter massenmedial gerahmt wird, setzt allen ihren Bestrebungen, an denen man kurz zuvor noch über den Bildschirm teilhaben konnte, ein schnelles Ende. Was bleibt, sind die Mordanschuldigen des trauernden Vaters, ein verurteilter Liebhaber, Streit um das

Erbe und weiterer Stoff für noch mehr Bekenntnis-Interviews und Serien einer noch tristeren *Reality*. Man kann vieles davon als selbstverschuldetes Problem der US-amerikanischen *Celebrity Culture* abtun. Doch eine solche Abwehrhaltung greift zu kurz. Denn gemäß des Klischees sind *Celebrities* in einem bestimmten Sinne tatsächlich Vorbilder: Sie verkörpern spezifische oder drastische Fälle der permanenten Performanceschleife, in der sich die neoliberalen Subjekte gefangen halten. Was für die Prominenten das Fernsehen mit seinen klar überwachten Rahmungen ist, ist für die nicht-prominente Masse das endlose und feinmaschigere Netz der Sozialen Medien mit ihrer fortlaufenden Aufforderung zur Selbstrepräsentation, ihren polarisierenden Echokammern und ihrer ausufernden Öffentlichkeit, in der die sprichwörtlichen Leichen im Keller per Knopfdruck an die Oberfläche gespült werden.

Doch die *Reality*-Serien des Performance-Kapitalismus mit ihrem Traum der totalen Sichtbarkeit erhalten bereits die Mittel zu ihrer eigenen Kritik. Denn was die Serien ebenfalls sichtbar machen, ist das ihnen immanente Prinzip der ökonomischen Selbstverwertung und die zerstörerische Wirkung einer Öffentlichkeit, aus der es kein Entkommen mehr zu geben scheint. Es fällt schwer, sich diese *Reality* frei von Unbehagen anzusehen, und das mulmige Gefühl, dass dort etwas nicht stimmt, wird zum potenziellen Ausgangspunkt einer involvierten Kritik.

Die Sichtbarmachung der Kamera und ihr Versprechen, Öffentlichkeit und Gerechtigkeit herzustellen, bleibt also ein prinzipiell ambivalentes. So entspricht der seit dem Fall Rodney King formulierte videoaktivistische Aufruf, «Kameras überall» (Gregory 2010) bereitzuhalten, um staatliche Gewaltexzesse zu dokumentieren, auf merkwürdige Weise den Überwachungsbestrebungen ebendieser staatlichen Sicherheitsapparate – ein Umstand, der auf jene zweischneidige Sichtbarkeit verweist. Das Versprechen der Gerechtigkeit kann letztlich nicht allein durch technische Neuerungen eingelöst werden, sondern setzt eine Reihe politischer und epistemischer Verschiebungen der Rahmen jenes Sichtbaren voraus, das 1992 noch vergleichsweise klar umrissen war.

Literatur

- Butler, Judith (1993) Endangered/Endangering. Schematic Racism and White Paranoia. In: *Reading Rodney King / Reading Urban Uprising*. Hg. v. Robert Gooding-Williams. New York/London: Routledge, S. 15–22.

- Decker, Christof (2016) Criminal Acts. Überlegungen zur dokumentarischen Ethik und zum Umgang mit Bildtrophäen. In: *Montage AV* 25,1, S. 13–29.
- Gerron, Barry (2005) BEING BOBBY BROWN is Disgusting. In: *The Hollywood Reporter* v. 07.07.2005 [<http://www.today.com/id/8409211/ns/today-entertainment/t/being-bobby-brown-disgusting/#.V-EcczuK4sx> (letzter Zugriff 20.09.2016)].
- Gregory, Sam (2010) Cameras Everywhere. Ubiquitous Video Documentation of Human Rights, New Forms of Video Advocacy, and Considerations of Safety, Security, Dignity and Consent. In: *Journal of Human Rights Practice* 2,2, S. 191–207.