

Auf deinem Monitor erscheint das Bild einer jungen Frau, die intensiv auf eine Stelle außerhalb des Bildschirms starrt, man nimmt an, sie schaut auf ihren eigenen Monitor. Eine Minute später bewegt sie sich etwas, ein zweites Bild wird festgehalten und den BetrachterInnen ihrer website zugeschickt. *Jennicam*, weithin als Urmutter aller persönlichen webcams anerkannt, bietet oft den Millionen von hits, die ihre Seite täglich erhält, nicht viel mehr als diese Szene an.

Während Jennifer Ringley ihre Arbeit als tagebuchartigen Dokumentarfilm betrachtet, denke ich, daß diese Art von Kommunikation eine neue Sozialsphäre erzeugt, in der das Private für die Öffentlichkeit dargestellt wird und in der die beobachtete Person die Wechselwirkung auslöst. Die webcams konfrontieren uns mit strittigen Fragen im Zusammenhang mit Überwachung, Gemeinschaft, Cyborgs, häuslichem Raum, Intimität, Pornographie und Selbstbild. Sie stellen eine Form künstlerischer Praxis dar in einem kunstgeschichtlichen Kontext mit Beziehungen zur Dokumentarproduktion, zur Selbstdarstellung und dem Rollenspiel.

Seit über drei Jahren und vierundzwanzig Stunden am Tag lebt Ringley unter dem prüfenden und niemals blinzelnenden Auge der Kamera. Sie bemerkt: „Aus irgendeinem Grunde denken wir, daß es in Ordnung ist, Public Television-Sendungen über Büffel und Wale anzusehen, aber nicht über uns selbst [...] Ich meine, daß das schrecklich ist, denn wir könnten eine Menge lernen, wenn wir uns selbst beobachteten.“¹ Im Internet können wir die täglichen Gewohnheiten von fast allen Menschen verfolgen, die willens sind, sie mit uns zu teilen. In gewisser Hinsicht verändert dieses Zurschaustellen des Selbsts das Überwachungsmodell. Wer gesehen wird, kontrolliert was gesehen wird. Wie Ana Voog, eines der beliebtesten und faszinierendsten camgirls, sagt: „Ich kann die Kamera richten, wohin ich will, wann ich will. Ich beherrsche sie.“² Diese Kontrolle geht über die einfache Lenkung der Kamera hinaus: Im Gegensatz zu vielen anderen Kunstformen hat der Künstler oder die Künstlerin Zugang zum Produktionsmittel und durch das Internet gleichzeitig zum Vertriebsmittel.

Viele cam-Produzenten ziehen es vor, die Kamera auf sich zu richten, wenn sie völlig ungeschützt sind – im Schlaf. Angespornt durch die Reaktion ihrer Fans auf ihre Schlafbilder gründete Voog die *Universal Sleep Station*, ein Netz von Bildern schlafender cam-Leute. Sie schreibt: „Wenn die Leute mich im Schlaf beobachten usw., kriege ich durch ihre netten e-mail Botschaften das Gefühl, daß sie alle eine Art Engel sind, die mich bewachen und beschützen.“³ Doch wenn ich mir die *Sleep Station* ansehe, komme ich mir eher vor wie eine Mischung aus guter Fee und Aufseher in einem hochsicheren Zuchthaus. Der fast panoptische Blick ist beunruhigend, vielleicht wegen der Bereitwilligkeit des Betrachtetwerdens, der zur Schau gestellten Objekte. Hier sind Jeremy Bentham's Ideen zur Strafanstaltsreform durch dauernde Überwachung angewandt worden, aber diesmal auf Grund des freien Willens der Subjekte. Es ist ironisch und treffend, daß Benthams



Wachsfigur in ihrem Dauerschlaf das Objekt einer vorgeschlagenen webcam wurde.⁴ Als Student am MIT baute Steve Mann eine tragbare Kamera, die Bilder zu einer website schickte. Hier hat er das Paradigma der Überwachung umgekehrt: Nicht eine unsichtbare Macht, sondern das Individuum produziert Abbilder eines Ereignisses. Mann betrachtet seine Projekte als humanistische Intelligenz, die Technologie zum Schutz des Individuums benutzt. Er glaubt, daß diese Dokumentierung eines Vorkommnisses ihn im Falle eines Mißbrauchs seiner Menschenrechte beschützen könnte, ähnlich wie Voogs *Sleep Station-Engel*. Es gibt keine Bänder oder Platten, die beschlagnahmt werden könnten, und die Verbreitung der Bilder ist nahezu unmittelbar.⁵

Es scheint klar zu sein, daß diejenigen, die sich an dieser Art von Produktion beteiligen, ein Gemeinschaftsgefühl entwickeln. Voog erklärt: „Dies bin ich. Dies ist mein Leben. Ich lebe in meiner Kamera. Ich habe dadurch Freunde gewonnen und Menschen geholfen.“⁶ Chip, ein „Veteran von online Gruppen“, sagt, daß *Chipcam* es ihm erlaube, Verantwortung zu übernehmen und „seine online Persönlichkeit bestätigt hat.“⁷ Das Netz macht unsere Beziehungen problematisch: Wir fühlen uns denjenigen nahe, mit denen wir online verkehren, aber sind körperlich von ihnen entfernt durch Servers und Leitungen. Die Kritikerin Melita Zajc ist überzeugt, daß alle gegenwärtigen technologischen Kommunikationsmittel die körperliche Nähe zu anderen verhindern und den Einzelnen isolieren.⁸ Die homecam Gemeinschaft würde jedoch sagen, daß sie durch die geteilte Erfahrung des online Lebens Freunde gewonnen haben. Holly Golightly von *iloveholly.com* und Stephanie von *stolive.com* betrachten sich als Zwillinge, seitdem sie sich gegenseitig vor der Kamera gesehen haben. Golightly hat Stephanies Heim besucht, und sie sind jetzt die „besten Freundinnen“.⁹ Im Oktober 1999 nahm Voog an Ringleys witzig benannter *Jennicon* teil, die einen der verunsicherndsten Effekte hervorrief, die mir je begegnet sind – die beiden berühmtesten camgirls gleichzeitig vor derselben Kamera. Jede war bisher in ihrem eigenen entfernten Fenster auf meinem Monitor erschienen und sie zusammen zu sehen zwang mich dazu, sie als *realer* zu betrachten als vorher.

Thomas Campanella, Verfasser von *Eden by Wire: Webcameras and the Tele-present Landscape*, sieht das Potential der webcam darin, mittels des Internets eine neuen Verbindung von Maschine und Körper schaffen zu können: „Wenn Inter-



net und world wide web (die) Erweiterung des Kollektivgedächtnisses darstellen, sind die Webkameras angeschlossene Augen, eine digitale Erweiterung des menschlichen Sehvermögens.“¹⁰

Voog betrachtet das Internet als ein Symbol des kollektiven Unbewußtseins, das „auf andere Weise intim“ ist.¹¹ Während einige Kritiker die Ausdehnung des Körpers in den Korpus des Internets als eine positive Entwicklung ansehen, warnt die Autorin Nell Tenhaaf, daß „der Vorschlag einer technologischen Mediensprache als eine Sprache des Körpers, besonders des weiblichen Körpers, Komplikationen aufwirft“. Sie glaubt, daß die Deklaration des Körpers im technologischen Apparat zweifelhaft ist, da der Körper entweder idealisiert und dadurch zur Ware wird oder in Fragmente in Form von Automaten und Cyborg zerfällt, halb Metall/halb Fleisch.¹²

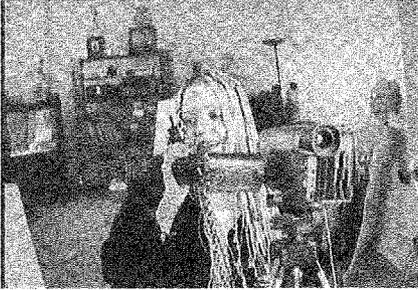
Interessanterweise besteht die Mehrheit der webcam Subjekte und Produzenten aus Frauen. Diese Frauen haben die neuen Möglichkeiten längst erkannt, und sie profitieren wirtschaftlich von dem spektakulären Medium. Viele richten ihre Seiten auf männliche Begierde aus, behalten aber gleichzeitig die Kontrolle über ihr Abbild. Die ProduzentInnen sind die Subjekte dieser Abbilder und stellen auf diese Weise die *Anzusehenheit* (die „to-be-looked-at-ness“) in Frage, wie Laura Mulvey sie in ihrer Arbeit über den narrativen Film beschreibt.¹³ Historisch haben wir in den gezeichneten Selbstbildnissen von Renée Sintenis und Rosella Belusci gesehen, wie einige Künstlerinnen ihre Körper wiedergewonnen haben: Beide zeigen sich nackt und halten dabei ihr Malwerkzeug in den Händen,¹⁴ auf diese Weise den selbsternannten *geek girls* ähnelnd, die stolz erklären, daß sie den Code für ihre webcam Seiten erfunden haben. Die erfolgreichsten webcam Seiten haben einiges gemeinsam: Im Brennpunkt steht eine junge, attraktive Frau, die in der Lage ist, den größten Teil ihrer Zeit zu Hause zu verbringen und hervorragende Computerkenntnisse sowie exhibitionistische Tendenzen besitzt. Die Tatsache, daß die Produktion zu Hause stattfindet, ist von Bedeutung. Die camgirls (oder camboys) fühlen sich dort wohl, sie können ihre Zeit ihren Wünschen entsprechend organisieren. Der Privatraum bewirkt ferner eine Art Schlüssellockeffekt, durch den der voyeuristische Blick des Beschauers oder der Beschauerin in un-



mittelbarer Weise bedient wird. Marsha Meskimmon stellt fest, daß der Einschluß des Häuslichen in weiblicher Selbstporträrierung ein feministischer Akt ist - daß das Heim schon seit langem ein Ort künstlerischer Produktion gewesen ist, wie dies beispielsweise in den Werken einer Mary Cassatt erscheint.¹⁵ Der Journalist Ben Greenman berichtet über seinen Besuch in Ana Voog's Haus: „Ich kenne es direkt, so wie Rob und Laura Petries Haus oder Seinfelds Wohnung [aus den Fernsehserien].“¹⁶ Das Heim wird durch die Kamera von einer kleinen Bucht der Zurückgezogenheit zum Schauplatz projizierten Verlangens transformiert. Simon Firth sinniert in einem 1998 veröffentlichten Artikel: „Vielleicht sind homecam Anhänger eine neue Sorte von Flaneuren, denen die Internet-Technologie Zugang zu mehr Intimsphären und -momenten ermöglicht hat als ihren Vorfahren im 19. Jahrhundert.“¹⁷ Ich glaube, daß dieser Zugang zu scheinbarer Intimität unseren speziellen geschichtlichen Moment kennzeichnet. Wie die Medien von den *paparazzi* und der Verfolgung von Berühmtheiten zum Realfernsehen fortschreiten (wie z.B. in den kürzlich gesendeten *Big Brother* und *Survivor* Fernsehprogrammen von CBS), erlaubt das Netz uns die intimsten aller Zuschauer-Erlebnisse - normale Leute beim Schlafen, Baden, Lieben zu beobachten.

Der Bildschirm des Computers - zum Gebrauch von nur jeweils einer Person vorgesehen - erzeugt eine geheimnisvolle Atmosphäre zwischen scheinbaren Freunden. Firth stellt fest: „Während Frauen wie Jenni und Ana bereits Berühmtheiten sind und für uns hauptsächlich in einem rein vermittelten, hyperrealen Raum existieren, sind sie für den einsamen Surfer seine eigenen, wunderbar unruhig-machenden Entdeckungen.“¹⁸ Die unmittelbare Interaktion, wenigstens an der Oberfläche, ist die zwischen dem auf der Lauer liegenden Voyeur (oder der Voyeuse) und seinem/ihrem Objekt. Die genaue Struktur dieser Seiten zeigt jedoch an, daß die Person vor der Kamera gekannt sein will. Sie schließen oft eine kurze Biographie, tagebuchartige Eintragungen, Archive, einen Bereich für ihre Kunst und ein Fotoalbum ein. Die meisten Seiten ermöglichen Unterhaltungen oder wenigstens eine Art bulletin board oder Infobörse. Holly Golightly zeigt abwechselnd zwei deutlich verschiedene Seiten ihrer Persönlichkeit vor der Kamera - die des sex kitten (Sex Kätzchen) oder die der Hello Kitty. Firth beobach-

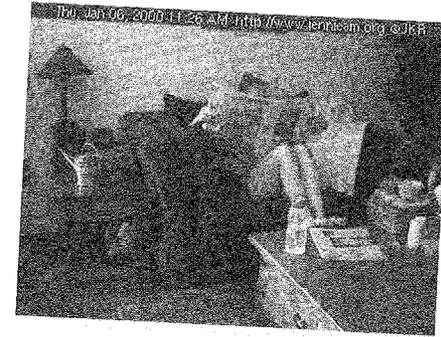
being interviewed by K-World in sweden



tet, daß „die Post (der Fans) eine Kenntnis von – und oft eine Zuneigung für – das Objekt ihrer Beobachtung enthüllt, die ganz andere Gefühle als die der schnellen, anonymen Geschäfte der konventionellen Pornographie vermuten läßt [...] Die (Verzögerung zwischen den aufgefrischten Aufnahmen) zwingt den Beschauer zu Verinnerlichung und Verbindung.“¹⁹

Vielleicht unterscheidet sich das Beobachten von cams von anderen Arten des Zuschauens, entsprechend wie auch die Rolle als camgirl oder camboy sich von anderen Arten der Entblößung oder Enthüllung unterscheidet. Erik Vidal, der Schöpfer von *Here and Now*, eine Multiraum und Multi-Personen camsite, charakterisiert cam-Anschauen als „passiv“, da sich die BetrachterIn einzig entscheidet, wann er oder sie zusieht, sich jedoch nicht auf die Bilder an sich konzentriert. Ich würde es nicht so bezeichnen; ich meine, daß es dem/der ZuschauerIn überlassen ist, beim Betrachten aktiv eine Geschichte zu entwickeln.²⁰ Die Handlung vor der Kamera ist immer *in medias res*, da die Erzählung wirklich das Leben der Person darstellt. Ein Schnappschuß-Fragment ihrer Existenz jedoch sagt nicht alles über das aus, was vorangegangen ist. Eine Minute später wird ein anderer Anhaltspunkt gesendet, und es bleibt uns überlassen, den Zwischenraum auszufüllen. Auch in Vidals eigener „streaming“ Audio- und Videowelt findet Handlung statt, die nicht von der Kamera eingefangen wird. Vielleicht besteht die Faszination gerade in dem Nicht-zusehenden und nicht etwa darin, was enthüllt wird. Von einem banalen Detail zum anderen fängt die Kamera einen kleinen Schnipsel eines Lebens ein. Was als Handlung geboten wird, ist meistens unerträglich banal: Geschirrspülen, Computerarbeit, Fernsehen. Inhalt entsteht durch das Leben vor der Kamera, ohne die schnellen Ablendungen und Verdichtungen von Ereignissen in MTV's *The Real World*. Es gibt keine Cutter, Regisseure oder Produzenten, die entscheiden, wer wieviel Sendezeit bekommt. Wie im Internet selbst, besteht keine hierarchische Sequenz für die Bilder, die wir sehen. Die Bildfolge, die man uns präsentiert, könnte entweder den besten oder den schlimmsten Tage im Leben des camgirls darstellen, und wir würden es nie wissen, weil die Kamera alles auf dieselbe Weise einfängt.

In Abwesenheit jeglichen Redigierens und vorgeschriebener Handlung erprobt die Kamera die Grenzen der Performanz. In *Writing Performance: Poeticizing the*



Researcher's Body sieht Ronald Pelias das Bewußtsein des Beobachtetwerdens als den definitiven Faktor des Aufführens.²¹ Leute vor der webcam sind sich natürlich des von vielen Menschen Beobachtetwerdens bewußt, aber Ringley bemerkt: „Offen gesagt, die meiste Zeit vergesse ich, daß die Kamera da ist. Die Kamera ist das am wenigsten störende Ding auf der Welt.“²² Vidal stimmt überein: „Nach zwanzig Minuten am ersten Tag haben wir es alle total vergessen [...] Es ist eine Einschränkung des Lebensstils, aber es ist nicht ein so psychologisch intensives Erlebnis, wie man es sich vorstellt.“²³ Auf gewisse Weise verwandelt sich die Kamera von einem Aufzeichnungsgerät in einen integralen Bestandteil des Lebens ihrer Subjekte. Statt eines Eindringlings mit der Aufgabe, ihre Kultur wie in den ethnographischen Filmen der Vergangenheit aufzuzeichnen, nimmt die Kamera den gleichen Platz ein wie eine Brille oder ein Auto oder eine Glühlampe – transparente Technologie. Bedeutet das, daß die camgirls oder camboys überhaupt eine performative Vorstellung liefern, wenn sie das Auge der Kamera vergessen? Vielleicht sind sie nach Michael Kirby's Definition „non-matrix“ Schauspieler, die weder vorgeben, jemand anders als sie selbst zu sein noch sich benehmen, als ob sie sich in einem anderen Raum befänden.²⁴ Webcams erzeugen ein neues Theater. Firth schreibt: „Was sie schwierig und zugleich anziehend macht, ist die Tatsache, daß sie Pioniere einer neuen Erotik und einer neuen Theaterform sind, statt uns etwas zu vermitteln, das wir bereits kennen – eine Form, die man die Kunst des öffentlich gelebten Privatlebens nennen könnte.“²⁵ Kirby diskutiert auch John Cages Behauptung, daß „Dauer die einzige Dimension ist, die in jeder Aufführung existiert.“²⁶ Was webcams von anderen Aufführungsarten trennt, ist genau das Fehlen einer spezifischen Zeitspanne. Golightly bietet „lebenslängliche“ Mitgliedschaft an, und Voog sagt: „Man hofft, daß ich ewig weitermachen will. Ich könnte 50 Jahre alt sein und es immer noch tun. Im Moment kann ich mir nicht vorstellen, daß ich aufhören möchte.“²⁷

Pat Quinn, das Subject von *Cripplecam*, empfindet das ständige Auge der Kamera als befreiend und vertrauensstärkend. Er schreibt: „Im ersten Monat oder so vor der Kamera vergewisserte ich mich jedesmal wenn ich aufstand, daß ich etwas anhatte und mein Haar gekämmt war, usw. Danach war es mir ganz egal [...] Jetzt,

nachdem ich alle eingeladen habe, Zeugen meiner Marotten zu sein, halte ich mehr von mir [...]. Ich glaube, daß meine online Persönlichkeit eine Erweiterung dessen ist, was ich wirklich bin, ja, aber ich mache mir nicht die Mühe, weniger ungeschliffen zu sein [...]. Ich will nicht, daß die Leute denken, ich sei jemand anderes als der ich bin.²⁸

Mit Hilfe der Kamera hat Quinn ein gewisses Maß an Auskommen mit seinem Körper gewonnen. Die Bezeichnung *Cripplecam* spricht direkt zu der Tatsache, daß er an Friedrich's Ataxia (Degeneration des Nervensystems) leidet und bereit ist, darüber zu sprechen.²⁹ In diesem Fall fungiert das Internet als eine Form von Ermächtigung. Tenhaaf verweist auch auf das Problem der Identität angesichts der Technologie und betrachtet Selbstdarstellung als ein Mittel zur Erhaltung eines Gefühls von Menschlichkeit. Als Beispiel führt sie Kate Craigs Videostück *Delicate Issue* an, in dem ein ungesehener (vermutlich männlicher) Assistent Craigs ganzen Körper filmt und dabei länger an bestimmten intimen Stellen verweilt.³⁰ Craig beherrscht das Bild durch ihre Erlaubnis für dieses Eindringen in ihre Privatsphäre, ähnlich wie viele camgirls.

Die webcam ist bemerkenswert, weil sie das Bekannte vorstellt und uns in dieser Vorstellung dazu auffordert, in Frage zu stellen, was wir daran so faszinierend finden. Ist es die beharrliche Konsistenz des ganzen, der vorhersagbare tägliche Zyklus, das endlose Auffrischen des Bildes, die Häuslichkeit des Schauplatzes oder der aufrichtige, unvermittelte Körper? Das Privatleben wird zur Publizität, und die Darstellung zum endlosen Nicht-Ereignis. Die Technologie erlaubt eine zwanghafte Dokumentation, die in diesen Fällen das Subjekt der Überwachung ermächtigt. Es ist ein Selbstbildnis von großer Wichtigkeit, weil es scheinbar gar nichts Wichtiges aussagt.

(Übersetzung von Margaret Robinson)

- 1 Su Avasthi: Cam-Girls Aim to Please. In: New York Post, 28. Mai 1998, 13. Juli 2000. <http://www.anacam.com/analyze/980528nyp.html>.
- 2 Ben Greenman: A Room Within a View. In: Yahoo Internet Life, Oktober 1999, hier: S. 173.
- 3 Adam Pasick: Living on Camera: Narcissism or New Wave? In: Fox News Online, 28. Oktober 1999. <http://www.foxnews.com>.
- 4 Rory Hamilton: Jeremy Bentham Online. 13. Juli 2000. <http://doric.bart.ucl.ac.uk/web/Nina/JBentham.html>.

- 5 Steve Mann: Humanistic Intelligence. In: Ars Electronica: Facing the Future. Hrsg. von Timothy Druckery. Cambridge 1999, S. 420-21, 425-26.
- 6 Greenman, hier: S. 174.
- 7 Simon Firth: Live! From My Bedroom. In: Salon, 8. Januar 1998. http://www.salon.com/21st/feature/1998/cov_08feature.html/index.html.
- 8 Mann, hier: S. 297.
- 9 Holly Golightly: Twins page, 10. Februar 2000 <http://www.iloveholly.com>.
- 10 Thomas J. Campanella: EWden by ire: Webcameras and the Telepresent Landscape. In: The Robot in the Garden: Te-

- lerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet. Hrsg. von Ken Goldberg. Cambridge 2000, hier S. 12.
- 11 Marlee MacLeod; Technoslice with Ana Voog. In: Cake Magazine, 15. Dezember 1999 <http://tt.net/macLeod/other/anavoog.html>.
- 12 Nell Tenhaaf: Of Monitors and Men and Other Unsolved Feminist Mysteries: Video Technology and the Feminine. In: Critical Issues in Electronic Media. Hrsg. von Simon Penny. Albany 1005, hier: S. 230.
- 13 Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Art After Modernism: Rethinking Representation. Hrsg. von Brian Wallis. New York 1984, S. 361-73.
- 14 Marsha Meskimmon: The Art of Self-Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century. New York 1996, hier: S. 32.
- 15 Meskimmon, hier: S. 162-63.
- 16 Greenman, hier: S. 173.
- 17 Firth.
- 18 Firth.
- 19 Firth.
- 20 Erik Vidal: What's New Seite. 9. Februar 2000, <http://www.hereandnow.net>.
- 21 Ronald J. Pelias: Writing Performance: Poeticizing the Researcher's Body. Carbondale and Edwardsville, 1999, hier S. 8.
- 22 Avasthi.
- 23 Pasick.
- 24 Michael Kirby: The Art of Time: Essays on the Avant-Garde. New York 1969, hier: S. 78.
- 25 Firth.
- 26 Kirby, hier S. 80.
- 27 Greenman, hier: S. 174.
- 28 Pat Quinn: E-mail to the author. 3. Dezember 1999.
- 29 Pat Quinn: Policy Seite. 2. Dezember 1999. <http://www.pquinn.com/cam/policy.html>.
- 30 Tenhaaf, hier: S. 228.