

Thomas Abel, Martin Roman Deppner (Hg.)

UNDISZIPLINIERTE BILDER

Fotografie als dialogische Struktur



[transcript] Image

THOMAS ABEL, MARTIN ROMAN DEPPNER (Hg.)

Undisziplinierte Bilder

Fotografie als dialogische Struktur

[transcript]

Gefördert mit Mitteln des Forschungsschwerpunkts
Fotografie und Medien der Fachhochschule Bielefeld

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Katharina Wilke (2009),

Ohne Titel (Ausschnitt)

Lektorat: Thomas Abel, Petra Frank

Satz: Sascha Fronczek, Sven Lindhorst-Emme

Fonts: Academica, Katarine

ISBN 978-3-8376-1491-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung

THOMAS ABEL/MARTIN ROMAN DEPPNER	9
Undisziplinierte Bilder. Fotografie als dialogische Struktur. Skizze eines gemeinsamen Denkraums	
<i>Undisziplinierte Bilder I: Interpretationsoptionen/Analyseperspektiven</i>	
VOLKER DREIER	29
Zum epistemischen und methodischen Status von Fotografien in der empirischen Sozialforschung	
RALF BOHNSACK	61
Disziplinierte Zugänge zum undisziplinierten Bild: die Dokumentarische Methode	
BURKARD MICHEL	105
Der Widerstand der Bilder	
JAN-HENDRIK PASSOTH	129
Disziplinierung der Bilder, (De-)Stabilisierung der Praxis. Zur Rekonfiguration fotografischer Agencypositionen	
ATTHIAS VOGEL/ULRICH BINDER	151
Bilder auf Reisen. Zur Transmedialität von Fotografie	

Undisziplinierte Bilder II: Fotografische Bildkultur(en)

BERND STIEGLER 179
Optogramme

SUSANNE REGENER 197
**Blickmaschine Fotoautomat:
Staatliche, künstlerische und Laien-Strategien**

SUSANNE HOLSCHBACH 221
**Ordnungen des Fotoblogs – Kanalisierungsweisen (in) einer
undisziplinierten Bildersammlung**

Undisziplinierte Bilder III: Fotografien als dialogische Strukturen

BERTIEN VAN MANEN 235
»Always Luck, Always Accident«

MICHAEL SCHMIDT 257
Objektivität führt zu Entfremdung

OLAF UNVERZART 287
Unter Fittichen

Undisziplinierte Bilder IV: Ein Ausstellungsprojekt

EMANUEL RAAB/SUSE WIEGAND 319
Undisziplinierte Bilder: Zweifeln, Verrücken, Neupositionieren

Über die Autoren 347

Einleitung

Anmerkung der Herausgeber:

Die vorliegende Publikation umfasst Beiträge von Referenten unterschiedlicher Bilddisziplinen und richtet sich an Fotografieinteressierte unterschiedlicher Professionen. Durch die Buchgestaltung soll das Verständnis der Texte unterstützt und positiv beeinflusst werden. Vier typografische Auszeichnungsformate finden Anwendung: Wörtliche Zitate werden in doppelte Anführungszeichen gesetzt, Betonungen, Hervorhebungen, Fachbegriffe, feststehende Begrifflichkeiten, Titel und Eigennamen kursiv. Umgangssprachliches und Ironisches steht in einfachen Anführungszeichen und Namen in Versalien. Darüber hinaus ist in diesem Band mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.



Susanne Regener Blickmaschine Fotoautomat: Staatliche, künstlerische und Laien-Strategien

Der Fotoautomat (franz. *Photomaton*, engl. *Photo Booth*) ist Teil einer Blickkultur des 20. und des 21. Jahrhunderts, die sich durch unterschiedliche soziale Praxen und ästhetische Formen auszeichnet. Das automatisierte Porträt ist einerseits als standardisiertes Passfoto, andererseits als formenreiches, zuweilen wildes Spaßfoto weitreichend bekannt. Das eine Porträt fungiert im Kontext eines staatlich beglaubigten Dokuments als Identitätsmarker des Rechtssubjekts. Das andere Porträt wird in derselben Aufnahmekabine von Laien und Künstlern erstellt, um eine private oder eine künstlerische Sicht auf das Individuum festzuhalten. Als Identitätsmaschine besonderer Art entwickelte der Fotoautomat über einen Zeitraum von gut hundert Jahren *Gesten der Selbstdarstellung*, deren unterschiedliche Strategien und mediale Verwendungsweisen im Folgenden thematisiert werden. Zunächst werde ich das Phänomen der aktuellen Beliebtheit von Automatenfotos beschreiben und sowohl auf ästhetische Aspekte als auch auf Gebrauchsweisen eingehen. Im nächsten Schritt werden Automatenfotografien im Zusammenhang von staatlicher Identifizierung, von künstlerischer Bearbeitung und von alltagskultureller Erinnerungskultur vorgestellt.

Medienamateure heute und die historische Porträtmaschine

Das Porträtfoto aus dem Fotoautomaten ist Teil eines nicht-professionellen Umgangs und einer amateurhaften Gebrauchsweise. Der Konsument begibt sich heute zur Bildherstellung dabei entweder in ei-

nen jener bewährten Fotoautomaten aus den 1950er und 1960er Jahren, die mit analoger Technik und in schwarzweiß arbeiten, oder er besucht einen *Fotofix*-Automaten, der mittlerweile mit digitaler Technik für Farbfotos ausgestattet ist. Eine andere Möglichkeit, den Automaten-Effekt für das Porträt zu erzielen, bietet eine *Photo-Booth*-Software aus dem Internet, mit der die Ästhetik von Automatenbildern simuliert werden kann (vgl. Abb. 1)¹.

Mittels Fernauslöser in mobilen Settings werden ferner Fotoautomaten-Atmosphären auf Hochzeiten oder anderen privaten Events von kommerziellen Anbietern inszeniert.² Auf den verschiedenen (Interessens-) Plattformen im Internet (z.B. *Flickr*, *MySpace*, *Facebook*, *YouTube*, *Sevenload*) können Nutzer die Fotos direkt in eigene Texte und Bildstreifen einfügen. Die analogen Fotostreifen kann man einscannen und auf entsprechenden Liebhaber-Homepages einstellen (vgl. Abb. 2)³.

So liefert die Internetplattform *Photoautomat.de* nicht nur eine Galerie für Fotostreifen, sondern kartografiert auch die Standorte der alten Automaten, berichtet von ähnlichen Projekten des Wiedergebrauchs im In- und Ausland und bietet Vermietungen der Maschinen für Events an.

Es scheint offenbar für die bastelnden Amateure in Zeiten des *Web 2.0* ein besonderer Reiz von den historischen Fotokabinen auszugehen, der in Internetforen immer wieder beschrieben wird. Im folgenden Zitat wird eine Beobachtung zum Gebrauch des



Abb. 1: Screenshot, Ausschnitt, Demo für Party-Booth-Software



Abb. 2: Screenshot, Ausschnitt, www.photoautomat.de

¹ Quelle: URL: <http://party-booth.softonic.de> (11.07.2012); vgl. dazu auch iPhone-App *Incredibooth*.

² Vgl. beispielsweise URL: <http://www.weddingphoto-riess.com/photo-booth.html> (11.07.2012) oder URL: <http://www.party-photobooth-hire.co.uk> (11.07.2012).

³ Quelle: URL: <http://www.photoautomat.de/> (11.07.2012).

Fotoautomaten an der Warschauer Straße in Berlin beschrieben (vgl. Abb. 3):

»Es rappelt und blitzt in der Box an der Warschauer Straße. Zwei Paar Turnschuhe schauen unter dem Vorhang hervor und drinnen wird gekichert. Ein kurzer Spaß – wenig später treten zwei Teenagerinnen in die Nacht heraus, werfen sich ihre Jacken über und warten. Vier Minuten braucht ein Fotoautomat, um zu



Abb. 3: Fotoautomat Warschauer Straße, Berlin 2009 (Foto: SUSANNE REGENER)

entwickeln, zu trocknen und die Aufnahmen auszuspucken. Neugierige Hände ziehen den schmalen Streifen mit vier Schwarz-Weiß-Fotos hervor und als die beiden Teenies ihre Köpfe glücklich zusammenstecken, wirkt es, als hätten sie hier in dieser tristen Baulücke eine Disco entdeckt. Das war's, sie ziehen von dannen und die kleine Klickmaschine ist wieder betriebsbereit. Merkwürdig, es gibt so viele Kameras wie nie zuvor in Deutschland, und gerade Mädels in diesem Alter haben ihre Lieben längst auf dem Foto-Handy: Anna und ich auf dem Abi-Ball, mein blöder Bruder und die Eltern auf Langeoog, alles schon da und alles digital. Und dennoch hocken sie hier kichernd hinter dem Vorhang und werfen Euros in einen alten Automaten, den ein sibirischer Immigrant 1925 in New York erfunden hat« (ONKEN 2007).

Die alten *Fotofix*-Automaten sind Kult. Nicht nur allein, auch in Gruppen scheinen insbesondere junge Leute, so wird es im Zitat benannt, von den nostalgisch anmutenden Automaten angezogen zu werden. Im Zuge nächtlicher Stadtwanderungen, Party- oder Discothek-Besuchen werden Erinnerungsfotos aufgenommen, wie zahlreiche Weblog-Einträge bezeugen.⁴ Weil die Betreiber ihre Klientel sozial und altersmäßig verorten, stehen die Automaten in Stadtteilen mit Clubszene, alternativem Milieu und relativ junger Bevölkerung; in Berlin sind das die Stadtteile Prenzlauer Berg, Friedrichshain und Kreuzberg. Eine empirische (Feld-)Studie könnte die aktuelle Gebrauchs-

⁴ Vgl. z.B.: *Weblog für Alltagskultur*, URL: <http://boschblog.de/2010/02/19/fotoautomat> (11.07.2012), mehrere Kommentare zur Rubrik »Photoautomat«, »Sternschanze«, »Hamburg« auf der Seite der *Online-Community Qype*: URL: http://www.qype.com/place/171491-Photoautomat-Hamburg#review_598481 (11.07.2012), ein Blog für Mädchen, in dem ein Kölner Fotoautomat kommentiert wird: URL: http://www.lesmads.de/2009/07/sonntagsoutfit_und_fotoautomat.html (11.07.2012).

weise der Fotoautomaten ermitteln. Dabei würde sich ergeben – so meine Hypothese, dass die Medienamateure der Gegenwart multimedial agieren, cross-mediale Verwendungen finden und die analogen Produkte sowohl in digitale verwandeln als auch in *Scrapbooks* oder Poesialben einkleben. Hier manifestiert sich jugendliches *Peer-Gruppenverhalten* und Erinnerungskultur von Teenagern.

Die Fotohistorikerin NORA MATHYS hat Leitfadeninterviews mit fünf jugendlichen Mädchen und einem Jungen aus Bern unternommen, um der Verbindung von Fotoautomat und Freundschaftsfotos nachzugehen (vgl. MATHYS 2006). Dabei wurde betont, dass es in erster Linie das Ereignis selbst ist – sich treffen, gemeinsame Inszenierung und Kommentierung des Ergebnisses, das den Reiz des Mediums ausmacht (ebd.: 254f.). Auch das obige Zitat bestätigt diese Beobachtung, dass es nicht *dieses* eine Foto ist, das die Teenager noch *nicht* voneinander hätten, sondern vielmehr die Prozedur selbst zu einer besonderen Erfahrung wird, nachdem man mit Handy oder Digitalkamera schon alle Visualisierungsformen ausprobiert hat.

Die vorliegende Studie will durch Vergleiche die Mehrdimensionalität des Automatenfotos aufzeigen, das sich zwischen Populärkultur, Kunst und Regierung (Verwaltung), zwischen Pass, Kunstwollen und Spaß bewegt. Dabei geht es um eine Deutung von Selbstdarstellungspraktiken in ihren je spezifischen Versuchen, Originalität, Identität und Rollenspiel zu visualisieren.

Im Jahre 2004 haben der Kameramann ASGER DÖNST und der Drehbuchautor OLE KRETSCHMANN gebrauchte Schwarzweiß-Fotoautomaten aus den 1950er und 1960er Jahren wieder gangbar gemacht und in Berlin aufgestellt; seitdem gibt es in vielen europäischen Großstädten einige Exemplare dieser Apparate. Auch in den USA boomt seit einigen Jahren die analoge Automatenfotografie, die man sogar in Kneipen und Bars benutzen kann, wie die Internetseite *photobooth.net* dokumentiert.

Die Homepage der Berliner Aktivisten (*photoautomat.de*) lädt zur Teilnahme an der Ausstellung von *Fotofix*-Streifen im Internet ein. Eine solche *User-Galerie* hatte in der Anfangszeit des Web 2.0 eine andere Schnappschussgemeinde veranlasst: die Lomografie-Gesellschaft. Die Anhänger des in Wien gegründeten und mittlerweile international arbeitenden Fotoprojektes streben ein *LomoWorldarchive* der Schnappschüsse an (vgl. *www.lomo.de*). Schnappschüsse, Knipserfotos (vgl. STARL 1995), »verpatzte Schnappschüsse« (SKREIN 2004: 8) und sogenannte Spaßfotos finden also seit einigen Jahren eine Aufmerksamkeit, die durch private Sammler einerseits (vgl. ebd.) und sammelnde Amateure andererseits entsteht und insbesondere durch die Verge-

sellschaftungsformen des Internets auch Archivierungsorte gefunden haben.

Die digitalen *Fotofix*-Automaten annonciieren neben biometrischen Passfotos auch Bewerbungsfotos und Spaß-Fotos (vgl. Abb. 4). Allerdings scheinen heute nur die alten analogen, nun wieder gangbar gemachten Automaten wirklich als Kult angenommen zu werden. Auf der US-amerikanischen Website *photobooth.net* wird versucht, eine Medien-Historiografie des Automatenbildes zu erstellen, indem Filme, Kunstwerke sowie Literatur und Songtexte dokumentiert werden, in denen Fotoautomaten und ihre Erzeugnisse vorkommen. Vor diesem Hintergrund einer systematischen Spurensuche und Aufwertung des Automatenbildes in Kunst und Kultur kann die gegenwärtige Aneignung des Mediums Fotoautomat durch Amateure als Versuch gewertet werden, sich selbst mit diesen Bildern in eine Bedeutungsgeschichte einzuschreiben. Mediale Fankultur, die durch Aktionen wie *photoautomat.de* angeregt wird, ist in erster Linie mit einer Jugendkultur verbunden, die heute eine Sehnsucht nach dem Dilettantischen kennzeichnet. Gleichwohl ist diese Generation bereits mit einer optischen Überwachung im Alltag aufgewachsen, was möglicherweise Auswirkungen auf die Selbstdarstellung hat und die subversiv-spielerische Umdeutung des strengen Passbildes provoziert.

Der Fotoautomat – ob nun mit analoger oder digitaler Technologie – hat immer schon beide Bilder produziert: das Passfoto/das Kontrollbild und das Porträt/das Spaßbild. Wenn im Folgenden auf die Geschichte des Fotoautomaten eingegangen wird, dann geschieht das unter zwei Schwerpunkten: erstens in Bezug auf eine staatlich verordnete Pass-Geschichte, mithin ein Format, das der identifikatorischen Idee dient und aus einem staatlichen Interesse entstanden ist, und zweitens in Bezug auf jene Bewegungen des Entzugs vor dem apparativen Dispositiv, die von Künstlern und Amateuren vorgenommen wurden. Eine erkenntnisleitende Frage, die sich aus den unterschiedlichen Apparateprogrammen ergibt, ist folgende: Verknüpfen sich Herrschaftstechniken (Passbild) mit Techniken des Selbst/der Selbstdarstellung? Oder sind es gerade die Umdeutungen des Formates Passautomat, die man unter dem Stichwort der *Rekonfiguration*



Abb. 4: Digitaler *Fotofix*-Automat, Flughafen Tegel, Berlin 2009 (Foto: SUSANNE REGENER)

der Subjektivität fassen kann: ein visuelles Ereignis, das der ursprünglichen apparativen Logik nicht mehr gehorcht.

Passfotografie und Fotoautomat

Das Passfoto steht in engem Zusammenhang mit der Geschichte staatlichen Zugriffs auf ein *Image*, das zur Identifizierung einer Person dient (vgl. Abb. 5⁵). Das Passfoto ist eingebunden in vielfältige technische und gesellschaftspolitische Bedingungen und Hintergründe. Mit dem Passfoto soll Identität an ein visuelles Bild geknüpft werden, und mit dem Passfoto wird das Porträt eines Menschen in den Rahmen staatlicher, öffentlicher Kontrolle gebracht. Das Passfoto ist visuelles Objekt zwischen *Fotografie-wider-Willen* und freiwilliger Selbstdarstellung. Diese Ambivalenz findet sich in der Gebrauchsweise des Fotoautomaten wieder.



Abb. 5: Passfoto in Aufenthaltserlaubnis, Berlin 2000, (Sammlung REGENER)

Die frühen (mittelalterlichen) Passtypen waren eine Art Geleitbriefe, die von jeweiligen Machthabern für die Reise in ein anderes Machtgebiet vorgesehen waren. Mit der Ausweitung administrativer Ressourcen von Staaten entwickelt sich eine Regierungsmaschine, die Informationen über Bürger sammelt: Das Individuum soll identifiziert und registriert werden. Über eine lange Zeit, so beschreibt es der Historiker VALENTIN GRÖBNER für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit, waren Pässe eine Sache der Armenpolitik: Wer keine Papiere hatte, musste das Land verlassen (vgl. GRÖBNER 2004a, b). Das Passwesen Ende des 19. Jahrhunderts bezog sich auf eine Idee der Unterscheidbarkeit von Bürgern in Unbescholtene und Vagabunden. Letztere bekamen kein Geleit – sie wurden mit polizeilichen Fahndungsblättern gesucht, die teilweise bereits Fotografien enthielten (vgl. REGENER 1999: 63–86).

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges konnte man faktisch ohne Pass und Restriktionen reisen. Man brauchte allgemein kein Identifikationsbild. Sowohl JULES VERNE (1873) als auch STEFAN ZWEIG (1944) beschrieben diese relative Reisefreiheit in Europa ohne Untersuchungen zu Herkunft, Rasse oder Religion (vgl. BURGER 2004). 1914 dann wurden Pass und Staatsbürgerschaft miteinander verbunden.

⁵ Abb. 5 mit freundlicher Genehmigung von C.B.

Im Zusammenhang mit der Rekrutierung von Wehrpflichtigen für den Krieg entstanden Restriktionen und die Erfassung des Individuums, die Passidentität (vgl. ØSTERGAARD 2004). Die Polizei rekurriert auf die indexikalische Repräsentationsleistung des Mediums Fotografie, aufgrund derer man von einer *Wiedererkennbarkeit* ausgeht. Damit wird ein offizielles Rechtssubjekt über das Passbild konstituiert.

In den 1920er Jahren setzte dann auch weltweit eine verstärkte Nutzung des Fotoautomaten für Passbilder ein (vgl. GORANIN 2008). Schon aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts waren sogenannte Schnellfotos bekannt. Von Wanderfotografen wurden Porträts auf schwarz lackiertem Blech als Unikate innerhalb von zehn Minuten hergestellt, die auf Jahrmärkten und an Ausflugszielen angeboten wurden. Es war nun nicht mehr ausschließlich der Atelierraum, in dem das Porträt inszeniert wurde, sondern auch an Orten des Alltäglichen fand Selbstdarstellung statt. Direkter Vorläufer des Passbildautomaten war der *Bosco-Photoautomat* (vgl. Abb. 6), der 1889 in Paris und auf der Weltausstellung in Hamburg vorgestellt wurde. Nach Einwurf eines Geldstückes wurde in einem mechanisierten Ablauf von Aufnahme und Entwicklung das Unikat einer Ferrotypie hergestellt. Ab 1894 wurden diese *Bosco-Automaten* der Hamburger Firma *Conrad Bernitt* auf Jahrmärkten in Panoptiken, in Biergärten und an Ausflugszielen aufgestellt (vgl. HÄUSSLER 2004: 64f.).

Unter der Bezeichnung *Photomaton* setzte weltweit eine verstärkte kommerzielle Nutzung des Gerätes ein. Ab 1927 hatte die in New York gegründete *Photomaton-Gesellschaft* das Betriebsmonopol weltweit. In Deutschland waren nach Schätzungen 1929 in 80 Städten *Photomaton* aufgestellt; täglich sollen sich dort etwa 8000 Personen abgelichtet haben (vgl. MAAS 1981; FRIZOT 1998). In den seinerzeit populären Stummfilmen wie *Lo-nesome* von PAUL FEJOS (USA 1928) und *Welcome Danger* von CLY-



Abb. 6: Bosco-Photoautomat, 1894, Deutsches Museum, München



Abb. 7: Filmstill aus *Welcome Danger*, USA 1929 (Regie: CLYDE BUCKMANN)

DE BRUCKMANN (USA 1929) (vgl. Abb. 7⁶) wurde der *Photo-Booth* als Blickmaschine vorgestellt und das Automatenfoto als Kommunikationsmittel, das die Liebe besiegelt, das Wiedererkennen erleichtert und die Erinnerung versüßt. Der Automat zeigte sich hier noch ohne Kabine.

Das Foto aus der Maschine, die man selbst bediente, wurde als neues Selbstdarstellungsmedium gepriesen oder als Porträt ohne Aura und Tiefgang verurteilt, wie das folgende Zitat aus den Erinnerungen von GUSTAV JANOUCH an ein Gespräch mit FRANZ KAFKA Anfang der 1920er Jahre illustriert:

»Im Frühling 1921 wurden in Prag zwei vor kurzer Zeit im Ausland erfundene Lichtbild-Automaten aufgestellt [...]. Als ich mit einer solchen Serie von Bildern zu Doktor Kafka kam, sagte ich gutgelaunt: »Man kann sich für ein paar Kronen von den verschiedensten Seiten photographieren lassen. Der Apparat ist das mechanisierte *Erkenne-dich-selbst*.« »Sie wollen sagen: *Verkenne dich selbst!*«, meinte darauf Doktor Kafka mit einem feinen Lächeln. Ich protestierte: »Wieso? Die Photographie lügt doch nicht!« »Wer sagt Ihnen das?« Doktor Kafka neigte den Kopf zur Schulter: »Die Photographie fesselt den Blick an die Oberfläche. [...] Oder glauben Sie, daß man der abgrundtiefen Wirklichkeit, welcher während all der vorhergehenden Epochen ganze Legionen von Dichtern, Künstlern, Wissenschaftlern und anderen Zauberern voller banger Sehnsucht und Hoffnung gegenüberstanden, dass man dieser immer wieder zurückweichenden Wirklichkeit nun einfach durch das Niederdrücken der Köpfe einer billigen Apparatur erfolgreich beikommen kann? – Ich bezweifle es. – Dieser Lichtbild-Automat ist kein multipliziertes Menschaugen, sondern nur ein phantastisch vereinfachter Fliegenblick.« (JANOUCH 1981: 161f. [Herv. i.O.]).

Die Überlieferung zeichnet KAFKA als jemanden, der an die Wahrheit der Darstellung allein durch die Kunst und Wissenschaft glaubte und dem zeitgenössisch neomodischen Apparat nicht nur misstraute, sondern dem Produkt auch Authentizität absprach. Ähnlich reagierte auch GISELE FREUND in den 1930er Jahren, die fotohistorisch die Porträtfotografie des Photomats auf reine Technik reduzierte und darin ein Zeichen ihres ohnehin zunehmenden künstlerischen Verfalls sah (vgl. FREUND 1979: 98). In Kunst, Populärkultur und Wissenschaft wurde der Fotoautomat einerseits als privates Kommunikati-

onsmittel gefeiert, und andererseits wurde das Medium vor einer sogenannten wahren und künstlerisch hochwertigen Fotografie abgewertet. Künstler späterer Epochen versuchten, dem Apparat wieder eine Aura zu verleihen.

Gouvernementale Geschichte des Automatenfotos

Das Automatenfoto als Passfoto hat formal-ästhetisch wie zeichenhaft-metaphorisch auch eine Verbindung zu Staat und Polizei. In der alltagssprachlichen Wendung vom Automatenfoto als Verbrecherfoto kommt scherzhaft zum Ausdruck, dass eine bestimmte Ästhetik entstanden ist, die man aus polizeilichen Fahndungskontexten kennt. Die Ähnlichkeiten im Ergebnis resultieren aus dem gleichen Standardisierungsprogramm, dessen Setting bei der Polizei im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts perfektioniert wurde.

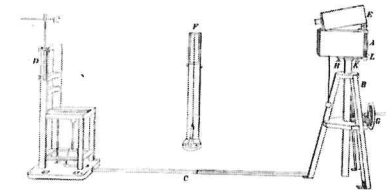


Abb. 8: Aufnahmeapparat für die erkenntungsdienstliche Fotografie nach A. BERTILLON (*Anweisungen* 1899)

Bei der Polizei sieht diese Einrichtung folgendermaßen aus (vgl. Abb. 8): In einem bestimmten und immer gleichen Abstand sind Aufnahmestuhl und Kamera zueinander positioniert. Körper und Kopf werden so arretiert, dass eine Stillstellung garantiert ist. Die Säule in der Mitte trägt einen Spiegel, in dem sich bei idealer Sitzposition der Blick des Delinquenten und der des Fotografen treffen sollen. Ergebnis ist eine Fotografie des Erkennungsdienstes der Polizei (vgl. Abb. 9)⁷, die zusätzlich zu den anthropometrischen Vermessungen einen visuellen Eindruck der Person in der Form wiedergibt, dass das Bild mit anderen ähnlich hergestellten verglichen werden kann (vgl. REGENER 1999: 147–160). Durch die normierte Aufnahmesituation, die ab 1900 weltweit bei der Polizei



Abb. 9: Anthropometrische Karte mit der Fotografie von A. BERTILLON, 1892, University College London, 1892

⁶ Quelle: URL: http://www.photobooth.net/movies_tv/index.php?movieID=91 (11.07.2012).

⁷ Quelle: URL: <http://www.eugenicsarchive.org> (11.07.2012).

Anwendung fand⁸, entstand ein Visiotyp, das als (ästhetisches) Zeichen für Verdachts- und Schuldzuschreibungen einer Person steht. Ein Visiotyp ist Bestandteil gesellschaftlicher Kommunikation: Wie die Stereotypisierung auf der Textebene ist Visiotypisierung auf der Bildebene von Standardisierung gekennzeichnet. Das Visiotyp aus einer Institution, wie der Polizei oder dem Gefängnis, ist den Praktiken des Regierens zuzuordnen (vgl. MARQUARD 2005; PÖRKSEN 2005). Die erkennungsdienstliche Fotografie hat dieselben standardisierenden Parameter wie das Foto aus dem Automaten. Auch im Fotoautomaten sind der Abstand zur Linse und die Einstellung der Kopfhöhe genormt. In den aktuellen *Fotofix*-Automaten wird der Kunde sogar via automatischer Stimme auf das geforderte Passformat hingewiesen. Die Kommunikation über die polizeilicherseits angefertigten Porträts erfolgte über verschiedene Wege: Als Fahndungsfotos oder Steckbriefe wurden und werden sie in Print- und Online-Medien veröffentlicht.⁹

In Westdeutschland waren ab 1970 die umfassenden und zwei Jahrzehnte lang andauernden Plakatierungen von gesuchten Mitgliedern der *Rote Armee Fraktion* (vgl. Abb. 10¹⁰) ein

Beispiel für die Vermischung von erkennungsdienstlichen Fotografien und Passbildfotos aus dem Automaten. Letztere waren aus privaten Zusammenhängen in die Fahndungspraxis gewandert (vgl. REGENER 2008).

Prominenten-*Mugshots* werden heute gesammelt, in Internet-Communities diskutiert und sogar im Auktionshaus *Christie's* verkauft (vgl. Abb. 11¹¹). *Celebrities* sind bereits durch Presse und Bildmedien eine eigene Marke, die im Falle einer polizeilichen Erfassung gebrochen wird: Hier kann



Abb. 10: RAF-Fahndungsplakat des Bundeskriminalamts aus dem Jahr 1983 (Sammlung REGENER)

⁸ Es ist darauf hinzuweisen, dass diese Form der fotografischen Erfassung bereits im anthropologischen Zusammenhang der Vermessung von fremden Völkern durch Ethnographen und Kolonialisten im 19. Jahrhundert quasi erfunden wurde (REGENER 1999: 149f.).

⁹ Das US-amerikanische *Federal Bureau of Investigation* (FBI) etwa veröffentlicht aktuelle aber auch historische Steckbriefe zu Kriminalfällen unter: URL: <http://www.fbi.gov/wanted.htm> (11.07.2012).

¹⁰ Abb. 10 mit freundlicher Genehmigung des Bundeskriminalamts (BKA).

¹¹ Quelle: URL: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4417802 (11.07.2012), weitere *Mugshots* unter: URL: <http://mredsmugshots2.blogspot.com> (11.07.2012).

der Angriff auf das Image besonders gut nachvollzogen werden. Die Blickmaschine der Polizei steht für eine andere, nämlich eine regierungstechnische Blickkultur. Was im Falle der Polizeifotografien von Prominenten zur Erheiterung beiträgt, kann aber auch als Indiz für eine visuelle Zurichtung des Individuums durch die Institution des Staates gedeutet werden. Schließlich kann man mit seinem Bild durch Bilderwanderungen in unliebsame Zusammenhänge geraten (vgl. REGENER 2009).¹² Bilderwanderungen (in Akten der Justiz, in Presse/Medien, in wissenschaftliche Untersuchungen) müssen nach wissenschaftlich abgestützten Taktiken politischen Agierens befragt werden, die mit MICHEL FOUCAULT unter *Gouvernementalität* gefasst werden (vgl. FOUCAULT 1977–78). Grundlage für das Verstehen der damit verbundenen Blickkultur ist, dass wir mit einem Subjekt rechnen können, das nicht nur jenes, den Machtverhältnissen unterworfenen Subjekt ist, sondern auch eines, das die Möglichkeit zum Selbstentwurf enthält (vgl. UPHOFF 2004/05). Das biometrische Foto für den neuen biometrischen Ausweis gehört auch zu disziplinarischen Maßnahmen.



Abb. 11: Mugshots JANIS JOPLIN, Tampa Police Department, Florida 1969

Hatten sich die Regierten früher noch mehr oder weniger den deutlichen Vorgaben für das Passfoto entziehen können, die lautete »Dreiviertelprofil einnehmen, ein Ohr sichtbar werden lassen«, so ist heute eine sehr strenge schablonisierende Aufnahme-prozedur vorgesehen. Die Vorgaben für das biometrische Foto (vgl. Abb. 12) betreffen das Format, die Kopfposition, den Gesichtsausdruck, die Augen- und Blickrichtung, die Schärfe und den Kontrast des Fotos, die Ausleuchtung der Person sowie den Hintergrund; Brille und Kopfbedeckung dürfen nicht auf dem



Abb. 12: Biometrische Fotografie, Ausschnitt der Foto-Mustertafel des BMI, 2007

¹² Vgl. zum Thema Kontextverschiebung und Bildwanderung auch den Beitrag von BINDER/VOGEL in diesem Band [Anm. der Herausgeber].

Passfoto erscheinen. Das heißt, der Staat hat eine bestimmte Vorstellung davon, wie er das Individuum als identifizierbares sichtbar machen kann, ähnlich, wie sie ALPHONS BERTILLON im 19. Jahrhundert hatte. Es ist das Diktat der Sicherheit, in dessen Namen die Standardisierung eingeführt wurde. Man kann sagen, der Blick der Polizei weitet sich auf die zivilen Porträtfotografien für den Zweck des Identitätsnachweises aus. Der Pass hat eine maschinelle Dimension, indem er das Augenblickliche einer Person mit einer Repräsentation der staatsbürgerlichen Identität verbindet (vgl. CARNERA 2004: 139). Das heißt, alles, was an einem Gesicht mehrdeutig, beweglich, zufällig ist, wird eliminiert, wenn das Bild durch die Maschine Photomaton/Fotoautomat hergestellt wird.

Mit dem biometrischen Passfoto rückt uns die Blicktechnik der Disziplinarmacht auf den Leib. Das *Bundesministerium des Innern* (BMI) hat Richtlinien aufgestellt, welche die Atelierfotografen beachten müssen. Fotoautomaten wurden mit Schablonen der Gesichtseinpassung und textlicher wie auditiver Anleitung versehen. Diese visuelle Identität, die durch eine Fremdführung von außen hervorgebracht wird, ist im Bildergebnis zumeist eine, die uns kränkt: Mit diesem Ausdruck fühlen wir uns nicht angemessen repräsentiert, was umgangssprachlich mit »Verbrecherfoto« zum Ausdruck gebracht wird.¹³ Verschiedene kritische visuelle Strategien, insbesondere durch Künstler, aber auch durch Amateure lassen neben dem notwendigen offiziellen Porträt im Fotoautomaten ein anderes, ein selbstbestimmtes Porträt entstehen, das eine Undiszipliniertheit vorweisen will. Die Aneignung des Fotoautomaten durch Laien und Künstler zielt auf eine *Rekonfiguration des Subjektes*, mithin eine Selbstführung von innen.

Abbildung 13 zeigt die verschiedenen Aneignungsformen und Bezugnahmen auf unterschiedliche Gebrauchskontexte: Der Mann nimmt zunächst Positionen ein, die für ein Passfoto infrage kommen. Er testet Profile, Halbprofile rechts und links und die Einstellung von vorne. Die sichtbare Kleidung ist offiziell: weißes Hemd, Krawatte

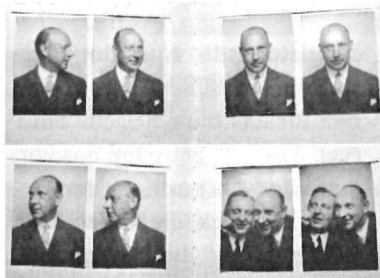


Abb. 13: Porträts aus dem Fotoautomaten, 1930er Jahre, privat H.K., Sammlung REGENER

¹³ Vgl. z.B. die Diskussion zu den ePass-Fotos in verschiedenen Blogs: URL: <http://winfuture.de/news-kommentare,55868.html> (11.07.2012); BIRGIT SCHIEFENEDER, *Unmut über »Verbrecherfotos«*, in: URL: <http://www.merkur-online.de/lokales/nachrichten/unmut-ueber-verbrecherfotos-228507.html> (11.07.2012).

und dunkle Anzugjacke. Offenbar in gleicher Absicht war der zweite Mann am Automaten, denn auch er ist mit einem Anzug bekleidet. Die beiden letzten Einstellungen werden zu Freundschaftsfotos: Der eine Mann legt den Arm um den anderen und rückt mit dem Gesicht nah an das des anderen heran, damit beide auf dem kleinen genormten Bildausschnitt erscheinen können. Diese Geste der aneinandergeschmiegteten Gesichter wiederholt sich in der Automatenfotografie bis in die Gegenwart.¹⁴

Der Fotoautomat ist eine Maschine für die Anlage zweier Blickkulturen: jene, die Identität im Sinne einer Vergleichbarkeit, eines Typus sucht, und jene, die den individuellen Ausdruck, im Sinne einer subjektiven Authentizität sucht. Bei der Polizei und anderen staatlichen Institutionen (Erkennungsdienst, Passwesen, Meldeamt, Führerschein) hält man an der Repräsentation des Gesichtes im offiziellen Dokument fest, obwohl der Fingerabdruck als Identifizierungsmittel seit der Wende zum 20. Jahrhundert erwiesenermaßen das verlässlichere Instrument ist (vgl. REGENER 1999: 144f.). In dieser Geste der Unterwerfung durch die biometrische Fotografie wird man an das »Phantasma der Physiognomik« (SCHMÖLDERS 1995: 66) erinnert, das in einer langen Tradition seit dem 19. Jahrhundert für eine Kulturtechnik steht, die den äußeren Formen des Gesichtes eine Charakteristik und ein Seelenleben einzuschreiben bemüht ist. Im Passbild kommt offenbar ein historisch verankerter Glaube an das Gesicht zum Ausdruck.

Strategien von Künstlern und Laien

Künstler, aber auch Laien/Amateure sind daran beteiligt, ein Gesicht und damit auch Subjektivität zu produzieren oder in eine neue Konfiguration zu bringen. Wie sieht diese Selbstführung aus? Im Folgenden werden anhand einiger Beispiele aus der internationalen Kunst und zeitgenössischen Amateurproduktionen Versuche aufgezeigt, wie mit dem Fotoautomaten kreativ umgegangen wird. »Apparate sind Teil einer Kultur«, schreibt der Philosoph VILÉM FLUSSER, »folglich kann man diese Kultur an ihnen erkennen« (FLUSSER 1992: 21). Die physiognomische Arbeit, die im Falle der Passfotografie die Fremdführung darstellt und im Fotoautomat gleichsam programmiert ist, kann – auch das ist in der Apparate-Idee von FLUSSER vorgesehen –

¹⁴ Vgl. zu Beispielen amerikanischer Fotografien aus dem *Photobooth* von den 1920ern bis in die 1960er Jahre GORANIN 2008.



Abb. 14: Automatenfotos von ARNULF RAINER 1969, je 5,8 x 4,3 cm

zu einer anderen Möglichkeit führen. Ein Künstler wie ARNULF RAINER forderte auf besondere Weise den Apparat heraus (vgl. Abb. 14¹⁵). Der Fotoautomat war, nachdem er in den 1920er Jahren von einer Kabine umgeben worden war (vgl. GORANIN 2008), auch Rückzugsort – eine Kabine von der Größe 1,8 mal 0,8 mal 2,0 Meter, in der man an einem öffentlichen Ort und durch einen Vorhang abgeschottet allein mit der Kamera sein konnte, ohne die unmittelbare Beobachtung durch einen Fotografen oder ein Publikum. Der österreichische Künstler ARNULF RAINER war von dieser Fotozelle fasziniert und besuchte von 1968 bis 1970 wiederholt den Fotoautomaten im Wiener Westbahnhof (vgl. REGENER 2004). RAINER hatte sich seit den 1950er Jahren in seiner Malerei immer wieder mit Mimik und physiognomischen Studien auseinandergesetzt. Im Fotoautomaten wollte er, wie er in *Self-Portraits* (1986) beschreibt, einem Experiment huldigen: Seine exaltierten Grimassen, die er während seiner malerischen Tätigkeit ausübte, wollte er in der Fotokabine wiederholen (vgl. Abb. 14). Dazu sedierte er sich leicht, das heißt er trank etwas Wein oder nahm Aufputschmittel, bevor er sich unter den argwöhnischen Augen von einigen Polizisten im Westbahnhof in den Fotoautomaten begab.

RAINERS Arbeit am Gesicht und seinen Ausdrucksmöglichkeiten war von der Idee besessen, eine bestimmte Stimmung in ein visuelles Zeichen zu überführen. Damit stehen diese Arbeiten in der Tradition der Affekt-Dokumentation der Physiognomik seit dem späten 18. Jahrhundert (vgl. SCHMIDT 2003: 58–60). Der Physiologe und Neurologe DUCHENNE DE BOULOGNE hatte Ende des 19. Jahrhunderts eine fotografische Affektstudie erstellt. Das, was RAINER von innen nach außen bringen wollte, wurde von DUCHENNE mechanisch als Muskelkontraktionen im Gesicht eines Probanden mit Stromstößen evoziert. Beides Mal gab es eine Vorstellung, ein inneres Bild davon, *welcher* Ausdruck

¹⁵ Abb. 14 mit freundlicher Genehmigung der Galerie M, Bochum.

zur Anschauung kommen sollte. Durch Missachtung des Apparateprogrammes – Schärfe entsteht im Fotoautomaten nur, wenn ein entsprechender Abstand zur Linse eingehalten wird – hat RAINER versucht, mit spielerischen Elementen neue Selbstdarstellungen zu produzieren. Dieses Spiel hat VILÉM FLUSSER als Eigenschaft des Fotoapparates hervorgehoben:

»Der Fotograf muss sich nicht mehr, wie der Maler, auf einen Pinsel konzentrieren, sondern kann sich ganz dem Spiel mit der Kamera widmen. Die zu leistende Arbeit, das Drücken des Bildes auf die Fläche, geschieht automatisch: Die Werkzeugseite des Apparates ist erledigt, der Mensch ist nur noch mit der Spielzeugseite des Apparates beschäftigt« (FLUSSER 1992: 27 [Herv. i.O]).

Wie ein Schauspieler, der Rollen einstudiert, bereitete sich ARNULF RAINER auf die Vorstellung in der Kabine vor. Eine Grimasse ist nicht einfach nachahmbar, wie Affekte des Weinens, Lachens. Die Grimasse entsteht, weil der Körper sich nicht unter Kontrolle hat. Aber das genau interessierte ARNULF RAINER. Er fragte sich: In welcher Form kommen Erregungszustände auf meinem Gesicht zum Ausdruck? Kann ein Abbild meiner Erregungen etwas über mich und mein Unbewusstes aussagen? Meistens allerdings hatte RAINER das Gefühl, den richtigen Moment verpasst zu haben. Dann zerriss er die Automatenfotos unmittelbar nach der Entwicklung:

»However, there was the problem of guessing the exact moment of exposure. Either I was late or the machine was; thus it was difficult to capture the most intense moment of facial expression« (RAINER 1986: unpag.).

Emphase zu rekonstruieren erwies sich mit dieser Blickmaschine als nur unzureichend. RAINER benutzte in seinem Werk dann doch lieber die Übermalung als Mittel der Zerstörung wie auch der Vollendung eines Ausdrucks.

Versuche, der identifikatorischen Physiognomie im Fotoautomaten zu entkommen oder entgegenzuarbeiten, gab es bereits in den späten 1920er Jahren durch Surrealisten. 1929 hatte ANDRÉ BRETON Künstlerfreunde (u.a. SALVADOR DALÍ, MAX ERNST, PAUL ELUARD) dazu aufgefordert, eine Fotokabine in offizieller Kleidung mit weißem Hemd, Krawatte und dunklem Jackett zu betreten, den Kopf geradeaus zu richten – aber: die Augen zu schließen (vgl. NATLACEN 2010: 38f.). Die Disziplinierung durch den Fotoautomaten im Sinne seines

Pass-Programmes wird angedeutet, aber zugleich unterlaufen, indem schlafende beziehungsweise träumende Männer porträtiert werden, mithin ganz und gar ungewöhnliche Mimiken im Repertoire der Porträtfotografie in das Bild eingetragen werden. Die Automaten-Porträts sind um die Abbildung einer nackten Frauengestalt montiert, die eine Ähnlichkeit zu der aus der Malerei bekannten Darstellung der Figur *Phryne vor den Richtern*¹⁶ hat. Es handelt sich um ein Gemälde von RENÉ MAGRITTE mit dem Titel: *Je ne vois pas la (...) cachée dans la forêt* [Ich sehe nicht die im Wald versteckte Frau]. Die Besonderheit des Frauenaktes ist das aus Scham abgewendete Gesicht – auch diese Figur, wie die Porträts darum herum, vermeidet den Augenkontakt mit den Betrachtern. ARNULF RAINER greift das Motiv des träumenden, sich dem Blick des Apparates verschließenden Kunden auf und stellt sich bewusst in eine surrealistische Tradition (vgl. NATLACEN 2010: 39).

Auch bei den *Photo-Booth*-Versuchen, die ANDY WARHOL einige Jahre vor RAINER in New York unternommen hat, ging es oftmals um das Verstecken der Augen hinter einer Sonnenbrille oder der Abwendung des Blicks. In den späten 1950er Jahren entdeckt WARHOL den Fotoautomaten für zahlreiche Porträtserien und für Siebdruckvorlagen (vgl. INDIANA 1989). Über die Herstellung der Porträtserie von ETHEL SCULL, der Gattin des Millionärs ROBERT SCULL, ist eine Anekdote überliefert, die augenfällig macht, dass WARHOL das Automaten-Porträt erst als künstlerische Form definieren sollte. Der Auftrag lautete, von ETHEL SCULL ein Porträt herzustellen, doch statt das Vorbild für einen Siebdruck von einem Künstlerfotografen anfertigen zu lassen, setzte WARHOL sein Modell unter Protest in verschiedene Fotoautomaten.

»Er sagte: »Ich schubse dich da jetzt rein, und Du schaust auf das kleine rote Licht«. Ich [ETHEL SCULL; SR] saß zuerst wie erstarrt da. Doch Andy ließ sich alles mögliche einfallen, damit ich mich entspannte. Wir liefen von einem Automaten zum nächsten« (BOCKRIS, zit. n. BEHME 1996: 18).

Ungefähr 1966 hörte WARHOL auf, den Fotoautomaten zu nutzen. Fortan arbeitete er mit der Polaroidkamera – wie beim Fotoautomaten

¹⁶ Vgl. z.B. JEAN LÉON GÉRÔME, *Phryne vor den Richtern*, 1861; HENRYK SIEMIRADZKI, *Phryne at the Festival of Poseidon in Eleusin*, 1889. CLÉMENT CHÉROUX kommentiert die Montage von Breton: URL: http://www.dailymotion.com/video/xalclx_je-ne-vois-pas-la-femme-cachee-dans_creation (11.07.2012).

ten ist auch bei der Polaroidkamera der Autor des Bildes die Maschine (vgl. BEHME 1996: 19).

Mit ARNULF RAINERS, aber auch mit ANDY WARHOLS Automaten-Porträts wurde außerdem ein Happening-Theater evoziert: Durch die Flower-Power- und Hippie-Bewegung in den 1960er Jahren sowie durch die Studentenbewegung veränderten sich Selbstdarstellungen in der Öffentlichkeit: Protest, Happening, Performance gegen konventionelles Bildermachen. Der Fotoautomat war außerdem ein Medium an der Grenze zwischen privat und öffentlich, denn man zieht sich in einen Bereich zurück, der gleichzeitig Teil eines öffentlichen Raumes ist (auf der Straße, im Bahnhof, auf dem Jahrmarkt). Auf einer anderen Abstraktionsebene könnte man auch davon sprechen, dass Kunden in der Fotokabine ihre eigene Kultur entwickeln, die einen Teil der sie umgebenden Kultur darstellt. Grenzziehung zwischen außen und innen und Abschottung (Exklusion) wird beim Fotoautomaten ermöglicht durch den Vorhang. ANDY WARHOLS Interpretation für den Raum der Bildentfaltung lautete rückblickend:

»You went in and took a bath in narcissism, which in the late 50s and early 60s, when people were so conformist in America, had something sexual about it. Also, there's this incredibly close resemblance of the photo-booth to the Catholic confessional. You went in and drew the curtain, and suddenly you're alone with the priest« (INDIANA 1989: unpag.).

Der Fotoautomat ist also eine Art Beichtstuhl. Die Abbildung des deutschen Fotografen HENNING MAIER-JANTZEN zeigt das Setting: Kabine, halbhoher Vorhang (vgl. Abb. 15¹⁷).

Im öffentlichen Raum einer katholischen Kirche stellt der Beichtstuhl einen intimen Raum dar, in dem durch Abtrennung mittels Vorhang ungesehen Selbstreflexion geübt wird. WARHOLS Kritik an den konformistischen und prüden 1950er und frühen 1960er Jahren macht den Fotoautomaten zum Raum der persönlichen Entfaltung. Heute jedoch werden im Internet längst *confessions* lustvoll öffentlich gemacht, mit Beichten zu Lebenswandel, se-



Abb. 15: Fotokabine (Foto: MAIER-JANTZEN)

¹⁷ Abb. 15 mit freundlicher Genehmigung von HENNING MAIER-JANTZEN. Vgl. URL: www.maier-jantzen.de.

xueller Vorliebe, Shopping- und anderen Süchten. Der altmodische Fotoautomat mit Vorhang erscheint in diesem Licht heute als profanes visuelles Ereignis der einstmals kirchlichen Regularien. Die Teilhabe an diesem visuellen Ereignis wird dann von den *Usern* öffentlich auf Internetplattformen ausgetauscht.

Verschiedene europäische und US-amerikanische Künstler haben mit der Maschine Fotoautomat experimentiert: Zum Beispiel TIMM ULRICH, CHRISTIAN BOLTANSKI, FRANCO VACCARI, MARGARET FOX, NAOMI LEIBOVITZ, CLAIRE CONNORS, NÄKKI GORANIN, TIM GARRET, ROLF BEHME (vgl. *www.photobooth.net*). Zumeist geht es darum, das gewöhnliche Medium des Automatenbildes umzuarbeiten in unvertraute, unerwartete, überraschende Images.

Der Leipziger Künstler JAN WENZEL hat in den 1990er Jahren zunächst öffentliche Fotoautomaten in Leipzig für seine Bricolagen benutzt und dann eine ausrangierte Apparatur in Betrieb genommen (vgl. Abb. 16¹⁸). JAN WENZEL erkundete den *Fotofix*-Automaten und stellte fest:

»Die Maschine hat einen »Eigensinn«, sie gehorcht nicht und lässt sich nicht verändern. Das heißt, ich muss mich auf sie einlassen: auf den Aufnahmehythmus, auf die enge Kabine und den Umstand, dass alles, was ich fotografiere, mehr oder minderdenselben Abstand zum Objektiv hat. Ich habe oft das Gefühl, dass diese formalen Begrenzungen zu einem ähnlichen ästhetischen Effekt führen können wie die Reimform in einem klassischen Gedicht« (WENZEL 2008: S.P. [Herv. i.O]).



Abb. 16: Jan Wenzel, *Fotofix* im Umbau, 1997

WENZEL nimmt in diesem Kommentar auf, was FLUSSER für den Fotoapparat allgemein konstatiert, dass er nämlich programmiert ist: »Jede Fotografie ist eine Verwirklichung einer der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten« (FLUSSER 1992: 24). Um die Erkundung dieser Möglichkeiten und einer durch den Apparat vorgegebenen definiten Ästhetik geht es dem Künstler WENZEL, der buchstäblich in den Apparat hineinkriecht (vgl. Abb. 16), »um die darin verborgene Schliche ans Licht zu bringen« (FLUSSER 1992: 25). »Die Maschine«, sagt WENZEL, »stellt einen Widerstand dar, der letztlich

die Basis für meine bildnerische Arbeit ist« (vgl. WENZEL 2008: unpag.). Wenn man seine Beschreibungen des Arbeitsablaufes liest: Gegenstände werden zerlegt, schneller Wechsel von innen und außen, Choreographie des Ablaufs, dann wird eine weitere Parallele zu FLUSSERS Apparate-Charakterisierung deutlich. Über den spielenden Fotografen schreibt er:

»Anders als der vom Werkzeug umgebene Handwerker und der an der Maschine stehende Arbeiter ist der Fotograf im Apparat drinnen und mit dem Apparat verflochten. Dies ist eine neuartige Funktion, bei der der Mensch weder die Konstante noch die Variable ist, sondern in der Mensch und Apparat zur Einheit verschwimmen« (FLUSSER 1993: 25f.).

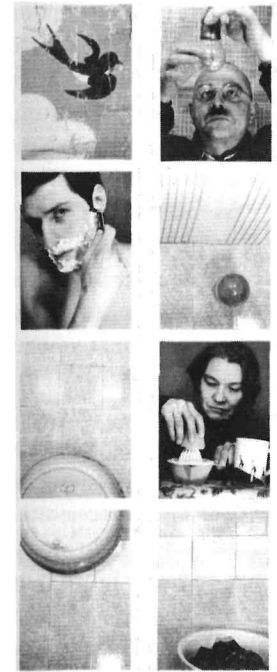


Abb. 17: JAN WENZEL, *Pergamon kommt durch die Küche zurück*, 2005

Der *Fotofix*-Automat ist für JAN WENZEL eine Maschine, der auch etwas beigebracht werden kann. Die »karnevaleske Umnutzung« für Porträts (vgl. Abb. 17), die Alltag zwischen Realem und Imaginärem vorstellen, erfordert eine Auseinandersetzung mit der Maschine (vgl. WENZEL 2005: 11).

Diese Auseinandersetzung mit dem Apparat findet in den Anwendungen der wieder gangbar gemachten analogen Automaten auf der Berliner Kastanienallee und anderswo nur bedingt statt. Die Kunden lassen sich durch den Apparat allerdings nicht nur beobachten und zum Passbild machen, sie schauen – wie schon in früheren Zeiten – gleichsam zurück. Ein Spaßfoto zu machen heißt, eine gewisse Autonomie zu feiern und für einen Moment des Grimasse-Schneidens dem Apparatprogramm zu entfliehen. Das heißt, auch der Standardisierung kreativ zu begegnen und im wahren Sinne des Wortes Amateur zu sein: mit/aus Liebe Bilder machen.



Abb. 18: Collage aus Automaten-Passfotos, 1960–2000, privat, Sammlung REGENER

¹⁸ Abb. 16, 17 mit freundlicher Genehmigung von JAN WENZEL.

Mit dem Fotoautomaten kann man die historische Idee des Durchschnittsgesichtes verfolgen und gleichzeitig auch die Idee: Ich verfolge mich medial, ich dokumentiere mich, ich mache mich zum Bild. Die Collage aus Automaten-Passfotos eines Freundes (vgl. Abb. 18¹⁹) ist eine Art visuelle Erinnerungsgeschichte, die Jahrzehnte umspannt. Sie ist entstanden aus Dopplungsprodukten bei der Herstellung von Pass- und Bewerbungsfotos. Man kennt die Situation: Im Fotoautomaten werden stets vier Bilder produziert. Im Falle dieser Serie hatte der Urheber aber schon früh an den Effekt einer Passbildgenealogie gedacht.²⁰ Damit wurde diese Collage eines Amateurs zum analogen Vorreiter für Selbstdarstellungen, die im Internet den Stil des Automatenfotos imitieren.

NOAH KALINA zum Beispiel ist heute ein professioneller Fotograf. Als 19-jähriger Amateur hat er sechs Jahre lang (2000–2006) täglich von sich ein Foto mit der Webcam aufgenommen



Abb. 19: Screenshot NOAH KALINA, *YouTube*, 2006

und dabei immer den gleichen Abstand zur Kamera eingehalten sowie einen immer gleichen neutralen Gesichtsausdruck eingenommen (vgl. Abb. 19²¹). Die Bilder hat KALINA dann zu einem Film montiert. Dieser Film wurde nicht nur über 15 Millionen Mal auf der Internet-Plattform *YouTube* aufgerufen, sondern hat auch einen Boom an Nachahmern ausgelöst.²² KALINA und die meisten *User* machen aber keine Faxen, sie lächeln nicht, sie haben die Augen geöffnet und den Blick geradeaus gerichtet – das ist eine Einstellung, wie sie auch für den biometrischen Pass vorgeschrieben ist.

¹⁹ Abb. 18 mit freundlicher Genehmigung von R.G.

²⁰ Erst in den letzten beiden Jahrzehnten sind im Kunstbetrieb Automatenfotos in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten. Die Automatenfotos von ANDY WARHOL wurden erstmals 1989 ausgestellt, die von ARNULF RAINER 2002.

²¹ Quelle: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo&feature=related> (11.07.2012).

²² Vgl. NOAH KALINA, *Noah takes a photo of himself everyday for 6 years*: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo&feature=related> (11.07.2012). Vorbild war ein Video der Experimentalfilmerin AHREE LEE, das sie für eine Ausstellung in Chelsea mit dem Titel *The Evolution of the digital Portrait* produziert hatte: *Me: Girl takes pic of herself every day for three years*: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=55YyAJIrmzo> (11.07.2012).

Literatur

- Anweisungen (1899) zur Vornahme von Körpermessungen und Beschreibungen nach dem System von Alphonso Bertillon, Berlin.
- BEHME, ROLF (1996): *Foto-Fix. Es blitzt viermal* (=Archive des Alltags, Heft 6), Dortmund: Schack Verlag.
- BURGER, HANNELORE (2004): »Pas og personlig identitet«, in: JESPER GULDAL/METTE MORTENSEN (Hg.), *Pas. Identitet, kultur og grænser*, Kopenhagen: Informations Forlag, S. 19–30.
- CARNERA, ALEXANDER (2004): »Pasmaskiner. Kontrolsamfund og det posthumane«, in: JESPER GULDAL/METTE MORTENSEN (Hg.), *Pas. Identitet, kultur og grænser*, Kopenhagen: Informations Forlag, S. 133–144.
- FLUSSER, VILÉM (1992): *Für eine Philosophie der Fotografie*, 6. Aufl., Göttingen, European Photography.
- FLUSSER, VILÉM (1993): *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, hrsg. von EDITH FLUSSER/STEFAN BOLLMANN, Bensheim/Düsseldorf: Bollmann Verlag.
- FOUCAULT, MICHEL (1977–78): »La Gouvernementalité, Vorlesung am Collège de France im Studienjahr«, in: ULRICH BRÖCKLING/SUSANNE KRASMANN/THOMAS LEMKE (Hg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 41–67.
- FREUND, GISÈLE (1979): *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- FRIZOT, MICHEL (1998): »Die Automatenfotografie – Der Photomaton«, in: ders. (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann, S. 504.
- GORANIN, NÄKKI (2008): *American Photobooth*, New York: W W Norton & Co Inc.
- GRÖBNER, VALENTIN (2004a): *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München: C.H. Beck.
- GRÖBNER, VALENTIN (2004b): »Eine kleine Geschichte des Reisepasses. Ausgewiesene Identität«, in: *Le Monde diplomatique*. URL: <http://monde-diplomatique.de/pm/2004/05/14/0a0040.text> (11.07.2012).
- HÄUSSLER, FRANZ (2004): *Fotografie in Augsburg 1839–1900*, Augsburg: Schriftenreihe Stadtarchiv.
- INDIANA, GARY (1989): *ANDY WARHOL Photobooth Pictures*, New York: Robert Miller Gallery.
- JANOUCHE, GUSTAV (1981): *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- MAAS, ELLEN UND KLAUS (1981): »Das Photomaton«, in: *Fotogeschichte*, Heft 1, S. 60–72.
- MARQUARDT, EDITHA (2005): *Visiotype und Stereotype. Prägnanzbildungsprozesse bei der Konstruktion von Region in Bild und Text*, Köln: Herbert von Halem.
- MATHYS, NORA (2006): »Herumverschenken, austauschen, sammeln – was man mit Fotos so macht«. Automatenfotos im Dienste der Freundschaft«, in: IRENE ZIEHE/ULRICH HÄGELE (Hg.), *Fotos – nützlich und schön zugleich*. *Das Objekt Fotografie*, Berlin: Lit-Verlag, S. 251–266.
- NATLACEN, CHRISTINA (2010): *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen*, Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- ONKEN, HENNIG (2007): »Automaten mit Seele«, in: Weblog *Der Tagesspiegel*. URL: <http://www.fensterzumhof.eu/134/berlin-fotoautomaten-fotografie-friedrichshain> (11.07.2012).
- ØSTERGAARD, UFFE (2004): »Pas og grænser i historien«, in: JESPER GULDAL/METTE MORTENSEN (Hg.), *Pas. Identitet, kultur og grænser*, København: Informations Forlag, S. 43–60.
- PELLICER, RAYNAL (2010): *Photobooth. The Art of Automatic Portrait*, New York: Abrams.
- PÖRKSEN, UWE (2005): *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- RAINER, ARNULF (1986): *Self-Portraits*, Wien.

- REGENER, SUSANNE (1999): *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte der Konstruktion des Kriminellen*, München: Wilhelm Fink.
- REGENER, SUSANNE (2004): »Ansigtsteater i Fotokabinen. Arnulf Rainers Automatportrætter fra årene 1968–1970«, in: JESPER GULDDAL/METTE MORTENSEN (Hg.), *Pas. Identitet, kultur, og grænser*, København: Informations Forlag, S. 111–118.
- REGENER, SUSANNE (2008): »Anarchistische Gewalttäter. Zur Mediengeschichte der RAF-Plakate«, in: GERHARD PAUL (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder, II: 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 402–409.
- REGENER, SUSANNE (2009): »Mediernes kriminaliserende billedstrategier. Billedvandring i den digitale tidsalder«, in: HANS DAM CHRISTENSEN/HELENE ILLERIS (Hg.), *Visuel Kultur. Viden, Liv, Politik*, København: Multivers, S. 428–447.
- SCHMIDT, GUNNAR (2003): *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München: Wilhelm Fink.
- SCHMÖLDERS, CLAUDIA (1995): *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin: Akademie Verlag.
- SKREIN, CHRISTIAN (2004): *Snapshots*, Stuttgart: Hatje Cantz.
- STARL, TIMM (1995): *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München: Köhler & Amelang.
- UPHOFF, HANKO (2004/05): »Foucault und die Rückkehr des Subjekts«, in: *Novo-magazine. Politik, Gesellschaft, Wissenschaft*, 73/74. URL: <http://www.novo-magazin.de/73/novo7366.htm> (11.07.2012).
- WENZEL, JAN (2005): *Fotofix*, hg.v. KLAUS KLEINSCHMIDT, Bönningheim: Edition Braus.
- WENZEL, JAN (2008): *Stilleben (vorübergehend)/ Transitory (Stillife). Automatenfotos 2000–2007*, Emden: Kunsthalle Emden.

Die »Undisziplin« von Fotografien, ihre Nicht-Zugehörigkeit zu nur einer Forschungsdisziplin, führt zur Überwindung monodisziplinärer Deutungshoheiten und eröffnet neue Denkräume.

Die Beiträge dieses Bandes kombinieren mediale mit soziokulturellen Aspekten der Fotografie. Sie entwickeln daraus innovative Fragestellungen – dialogische Strukturen zwischen sozialwissenschaftlicher, historischer und konzeptionell-gestalterischer Bildforschung. Als Untersuchungen zur visuellen Kultur tragen sie zu einer Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Bildtheorie und Bildpraxis bei und fordern zugleich eine neue Austauschqualität zwischen Wissenschaft und Kunst.

ISBN 978-3-8376-1491-6



9

783837 614916

[transcript]